Шифр роботи «Event»

«HEMPFEST» – ПЕРСПЕКТИВНО НОВИЙ ФОРМАТ КУЛЬТУРНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО ЖИТТЯ СУМЩИНИ»

ЗМІСТ

ВСТУП……..3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ФЕСТИВАЛІВ, ЯК EVENT-ЗАХОДІВ……...……..….5
1.1. Характеристика event-заходів у сучасному світі…….5
1.2. Фестиваль як культурна подія регіону…….9
РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ТА ЗАХОДИ ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ…….18
2.1. Характеристика та аналіз фестивалю «На каву до Львова» у місті Львів……...18
2.2. Практичні рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest» як культурної події регіону…….....23
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ……...30
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……...31
ДОДАТКИ …….34

ВСТУП

Актуальність роботи. Фестивалі як форма культурного обміну відіграють важливу інтегруючу роль в процесі формування єдиного культурного простору будь якої держави. Вони дозволяють кожному регіону розповісти про свої культурні досягнення, сприяють взаємообміну та взаємозбагаченню культур, відкривають глядачам нові можливості для знайомства з іншими культурами. До того ж фестивалі є важливим елементом пропаганди і дозволяють оцінити рівень культурного розвитку країни в цілому, а також заявити про себе, поліпшити імідж регіону та міста, де проходить фестиваль.

Активізація національного фестивального руху багато в чому визначилася змінами 1991 року і набуттям нашою державою незалежності. Саме в цей час фестиваль став розглядатися, як перспективний напрямок у розвитку національної культури, актуальна форма презентації різних видів мистецтв, як засіб, що сприяє відродженню та розвитку національної культурної спадщини. За досить короткий проміжок часу фестивальний рух поширився по всій території нашої держави, охоплюючи не тільки великі міста, а й цілі регіони.

Внутрішньодержавні та міжнародні обміни в галузі культури й мистецтва відіграють важливу роль, а фестивалі як їх невід'ємна форма, зберігають свою актуальність і нерідко наповнюються новим змістом, будучи не тільки елементом культурного співробітництва, а й засобом поліпшення іміджу міста чи регіону, а також інструментом культурного впливу.

Все вищезазначене зумовило вибір **теми дослідження: «Hempfest» – перспективно новий формат культурно-фестивального життя Сумщини»**.

Об'єкт дослідження – фестиваль «Hempfest», як один із різновидів event-заходів.

Предмет дослідження – рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest», як культурної події Сумського регіону.

Мета дослідження полягає в проведенні стислого аналізу фестивалю «Hempfest», якій проводиться у Сумському регіоні, та розробці практичних рекомендацій, щодо вдосконалення та популяризації даного заходу.

Відповідно до мети, об'єкту та предмету дослідження було визначено наступні **завдання**:

1. Охарактеризувати event-заходи, які проводяться у сучасному світі;

2. Розглянути фестиваль, як культурну подію регіону;

3. Надати коротку характеристику та стислий аналіз фестивалю «На каву до Львова» у місті Львів.

4. Розробити практичні рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest», як культурної події регіону.

У даній роботі були використані такі **методи дослідження:**

- методи емпіричних досліджень – відбір та опис фактів, їх узагальнення, систематизація та визначення зв'язків між ними;

- методи теоретичних досліджень, які направлені на визначення закономірностей явищ та процесів, їх сутності;

- методи статистичних досліджень, за допомогою яких робиться обробка та аналіз отриманих результатів дослідження.

Основними теоретичними та методологічними джерелами при написанні даної роботи були вітчизняні та закордонні видання, а також ресурси Інтернет.

Структура роботи. Наукова робота складається зі вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури з 30 найменувань та додатків. Загальний обсяг роботи становить 42 сторінки, з них 30 сторінок основного тексту. Робота містить 9 рисунків та 9 додатків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ФЕСТИВАЛІВ, ЯК EVENT-ЗАХОДІВ

1.1. Характеристика event-заходів у сучасному світі

В даному підрозділі ми детально розглянемо такі поняття, як «event», «event-заходи», а саме їх загальні характеристики, особливості планування, підготовки, проведення та управління «event-заходами», також наведемо класифікацію та детально розглянемо деякі види даних заходів.

Event (з англ. «Подія») – публічні заходи, які носять розважальний і рекламний характер [4, с. 12].

Поняттю event властиві такі стійкі характеристики:

• цей захід, сприймається як виняткова подія;

• він є винятковою подією з точки зору відвідувачів;

• позитивне сприйняття спонукає відвідувачів до активності;

• запорука успіху – ретельна організація і сплановане інсценування [12].

У порівнянні з іншими завданнями аналогічного порядку для заходів типові такі особливості:

• результат зусиль є сам захід, і його не можна ні відтермінувати, ні виправити («пройшло так пройшло»);

• результат унікальний («таке трапляється лише раз і вже ніколи не повториться»), успіх залежить від суб'єктивного сприйняття відвідувачів («уявіть собі: це виняткова подія, а ніхто його не помічає»);

• результат неможливо зберегти незмінним або запасти про запас; він повністю знецінюється, якщо учасників занадто мало («уявіть собі: це виняткова подія, а ніхто сюди не йде»);

• в порівнянні з результатом, підготовка набагато масштабніше як за витратами часу, так і за витратами коштів («стартовий постріл могутніше, ніж сам забіг») [22, с. 35].

Отже, підготовка і планування event-заходів вкрай важливі етапи. Можливості щодо забезпечення контролю й управління заходом, який

претендує на те, щоб стати винятковою подією, безпосередньо під час його проведення, вельми обмежені – все повинно бути передбачено і визначено заздалегідь.

В управлінні будь якими event-заходами особливо значимі наступні моменти:

• з точки зору менеджменту – підсумком проекту є власне захід; його терміни чітко визначені, а внести зміни в результат вже неможливо. Основні передбачені проектом витрати відносяться до планування та підготовки;

• в цілому безліч людей виявляються пов'язаними між собою, тому логістика грає тут велику роль, ніж в інших проектах;

• захід життєздатний завдяки тому, що його відвідують [28, с. 97].

Своєчасне оголошення про проведення event-заходу, маркетинг, реклама і PR мають в кінцевому підсумку вирішальне значення для досягнення успіху. У виняткових подіях з високим ступенем ризику слід приділяти велику увагу управлінню ризиками і забезпеченню надійності. Підготовчий процес повинен планомірно охоплювати різні сфери діяльності (логістика, навчання, монтаж і демонтаж обладнання).

Незалежно від того, задіяно в події сто або сто тисяч учасників, з моменту визначення термінів і до затвердження проекту, на плечі організатора заходу лягає величезний обсяг роботи з планування та підготовки. Організатору доводиться мати справу не тільки з відвідувачами, а й з постачальниками і фінансовими структурами. Відповідальному за захід необхідно вміти діяти швидко, ефективно, і до того ж мати достатній світогляд і ясний розум. Неувага як до очевидно важливих аспектів, так і до дрібниць, однаково здатна поставити успіх заходу під загрозу. З початком заходу вже не залишиться часу на будь-які коригування, а тому безпосередні завдання покладаються саме на підготовку. Підготовка зводиться до розробки плану і є ключем до успіху [3, с. 46].

Слід визнати, що поняття «event» відображає не об'єктивно вимірні якості, а винятковий характер певного заходу чи події, що сприймається суб'єктивно.

Event виникає в свідомості і почуттях тих, хто його переживає.

Як ми вже наголошували, у перекладі поняття «event» означає подія, проте включає в себе також смислові відтінки доброї нагоди, виняткової події, найбільш ймовірного бажаного результату.

Винятковий характер заходу відображають також наступні аспекти:

• він дорогий, як пам'ять; запам'ятовується як щось виключно позитивне;

• він неповторний, унікальний (жодної рутини!);

• він спонукає учасників до активності, надаючи їм додаткові вигоди;

• він грамотно спланований, певним чином оформлений, організований та інсценований;

• він відрізняється різноманіттям яскравих подій, взаємодій і сприйняттям;

• в ньому простежується залежність між враженнями та символами;

• з точки зору учасників це виняткова подія, або «event» [25].

Основні переваги заходів стають можливими завдяки побічним event-ефектам, які плавно переходять один в інший, але сам event-захід не має чітких меж: прибуття в місце проведення заходу, організація харчування, оточення і від'їзд цілком здатні додати яскравих штрихів у загальне враження.

Розглянемо класифікацію event-заходів.

Торгові події (Trade events) – ділові заходи, які проводяться для партнерів, клієнтів, дилерів і дистриб'юторів з метою наочної демонстрації продукції, послуг та їх переваг. До цього виду відносяться презентації, конференції, саміти, спеціальні заходи на виставках, семінари і т.п. Корисним підсумком проведення даних заходів стає обмін досвідом, пошук нових партнерів [13, с. 71].

Корпоративні заходи (Corporate events, HR events) – заходи, які є одним з інструментів тімбілдінга і формують згуртовану команду однодумців,

зміцнюючи при цьому внутрішні зв’язки між колегами і створюючи атмосферу партнерства між керівництвом компанії та її співробітниками. Такого роду заходи можуть бути і вдалим інструментом не тільки внутрішнього, а й зовнішнього маркетингу, коли на корпоративні event-заходи разом зі співробітниками запрошуються і важливі партнери, клієнти компанії, тим самим породжуючи в них впевненість у власній значущості, важливість своєї персони та організації. Внутрішньокорпоративні заходи також є інструментом створення іміджу компанії, формування корпоративної гордості, підвищення авторитету керівництва [14, с. 41].

Спеціальні заходи (Special events) – спеціальні заходи з розряду PR-акцій. До них відносяться всілякі фестивалі, шоу, концерти, інші масові заходи, рекламні тури. Метою таких заходів є організація події, що викликає широкий суспільний резонанс і позитивно впливає на імідж компанії або торгової марки [13, с. 56].

Ігровий промоушн (Play Promotion) – найяскравіший, активний і незвичайний інструмент подієвого маркетингу, який передбачає залучення споживачів в гру з метою завоювання їх інтересу до продукту або марки. В даному випадку вирішуються наступні завдання: досягається комунікативний ефект, недоступний стандартним комунікаціям, забезпечення зворотного зв’язку зі споживачами [14, с. 50].

Далі більш детально розглянемо декілька видів event-заходів [17]:

1. Відкриття. Цей вид event-заходу означає урочистий захід на честь запуску чогось нового (салон краси, дилерський центр, кондитерська).

2. Виставки. Їх організовують для однієї компанії або відразу декількох (компанія стає одним з учасників галузевого івенту). В обох випадках мета - уявлення продукту не тільки анонсованого, але і такого, який вже існує. Галузеві виставки проводять частіше, так компанії можуть привернути увагу більшої кількості потенційних клієнтів.

3. Ярмарки. Це події, де виробники виставляють товар на продаж. Часто супроводжується розважальними заходами.

4. Презентації. Використовують, коли хочуть представити новий товар або послугу.

5. Свято. Захід будь-якого масштабу та тематики: приватний, міський, спортивний. Такі види event-заходів намагаються зробити видовищними, емоційними та розважальними.

6. Фестивалі, концерти. Тут виступають відомі люди, влаштовують видовищні номери. Саме такий вид event-заходів ми детально розглянемо далі в нашій роботі.

1.2. Фестиваль як культурна подія регіону

В цьому підрозділі нашої роботи ми розглядаємо такі поняття, як «фестиваль», «фестивальна діяльність», «історія фестивального руху» та більш детально розглянемо деякі види найбільш відомих світових фестивалів.

Фестивалі – актуальна форма соціально-культурної діяльності людини. У словниках можна знайти досить подібні визначення фестивалю: «фестиваль» – це масове святкування, показ і огляд кращих досягнень мистецтва: музичного, театрального, кіно [1, с. 12].

Фестиваль – масове святкування, показ (огляд) досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва [2].

Фестивальна діяльність – це, по-перше, демонстрація досягнень в кіномистецтві, літературі, музиці, спорті, художньому мистецтві, цирковому та інших видах мистецтв і промислів. По-друге, це масштабне свято, яке складається з кількох концертів, вистав, театральних постановок, об’єднаних єдиною тематикою, програмою, сценарієм [29].

Масштаб, масовість, періодичність проведення, основний зміст – ці чинники виступають важливими компонентами, що наповнюють фестивалі певним сенсом. Фестиваль охоплює безліч різновидів масових свят, які часто зовсім не схожі один на одного. Багатофункціональність і багатогранність фестивалю обумовлюють його універсальність в сучасній святковій культурі.

Фестивалі проводяться як у великих закритих приміщеннях, так і в сучасному форматі на відкритому повітрі «опен-ейр» на полях, площах, парках, в архітектурно-історичних інтер'єрах та інших визначних місцях.

Світова культура знала фестивалі ще з античних часів. Фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі до появи знаменитих амфітеатрів, але в тому форматі «огляд досягнень» був приурочений до головного свята. Тобто свято залишалось головною складовою події [5].

Традиційно вважається, що перші фестивалі з якоїсь конкурсної складової з'явилися в Англії в 1930-і роки і були музичними. Справжній фестивальний бум припав на повоєнні роки, коли у фестивального руху з'явилося багато нових політичних завдань: продемонструвати власному народу досягнення рідного мистецтва, показати країну у всій красі на світовій арені, добровільно-примусово вселити в серця молоді «мир, дружбу, любов» і т.д. При цьому фестивалі надбали яскраво виражену соціальну складову, виконану з патріотичним пафосом, але частково втратили головне – святковість, адже саме вона становить саму суть фестивалю [5].

За статусом в культурному житті можна виділити міжнародні, національні та регіональні фестивалі. Відмінності між ними, на перший погляд, можуть носити досить умовний характер, оскільки в будь-якому з названих вище фестивалів може брати участь інтернаціональний склад виконавців.

Залежно від спрямованості фестивалі поділяються наступним чином:

- професійні: як правило, присвячені новим технологіям, що використовуються в різних професійних сферах,

- історичні: присвячені певній історичній події, епохи, легенді, обряду;

- фестивалі сучасних інформаційних технологій, що демонструють кращі досягнення в техніці, комп'ютеризації [24].

Фестиваль, в своєму культурологічному контексті, створює систему взаємовідносин особистості в етнічній і соціальній групі. Такий же процес здійснюється в відношенні групи більш великих спільнот – музичного, театрального співтовариства.

Сучасні фестивалі взаємопов’язані з соціально-культурними процесами і відображають всі сторони соціальних взаємин, їх специфіку та різноманіття. Спілкування й обмін інформацією в формах художньої творчості яскраво виражено в фестивалях, які ґрунтуються на міжособистісних, міжнаціональних і міжкультурних відносинах. В даний час цінність фестивалю очевидна, він активно використовується в якості способу ведення культурного діалогу [21].

В історії фестивального руху виявляється залежність характеру фестивального спілкування від соціально-культурних чинників. Геокультурні процеси безпосередньо впливають на зміст фестивалів. Так, поступове зростання ролі творчого обміну з другої половини XX століття, пояснюється посиленням позицій ідеології глобалізації, в той час як в період 50-60-х рр. XX століття спостерігалися тенденції відновлення внутрішньокультурних взаємодій різних країн.

У сучасному світі в умовах глобалізації стандартні способи організації творчого процесу починають відходити на другий план, поступаючись місцем комунікативним моделям творчого контакту. Вистави, театральні постановки, персональні виставки та інші види традиційного фестивалю втрачають свій первісний статус, інтегруючись з техногенними видами мистецтва, такими як телебачення і кінематограф. В результаті на одне з провідних місць виходять такі форми фестивалю, як телевізійне шоу і кінофестиваль [15].

Фестиваль як форма культурно-дозвіллєвої діяльності виступає важливим засобом організації вільного часу для саморозвитку людини. Фестивалі як форма культурного відпочинку широко використовуються у виховній та соціально-культурній діяльності з дітьми, молоддю, дорослою аудиторією.

Одне з головних завдань фестивалю – внесок в культурне життя країни, регіону, міста. Фестиваль має на увазі не тільки видовищний захід, а й активну взаємодію всіх учасників. Не випадково головна роль відводиться творчому процесу, який спирається на рівень майстерності учасників фестивалю.

За логікою нашої роботи, вважаємо за доцільне розглянути детально деякі види фестивалів. Отже, всі фестивалі поділяються [13, с. 97]:

1. За видами мистецтва – театральні, музичні, кінофестивалі, фотофестивалі, фестивалі образотворчого мистецтва. Розподіл фестивалів за видами мистецтв є логічним принципом, що дозволяє зробити акцент, виділити той чи інший вид мистецтва з величезного різноманіття. Часом це поділ умовний, оскільки досить рідко той чи інший фестиваль зосереджується на одному виді мистецтва, не зачіпаючи інші. Але, як правило, в назві фестивалю вказано домінуючий вид мистецтва, на який орієнтовано той чи інший проект.

2. За хронологічним принципом: щорічні, бієнале (раз на два роки), триєнале (раз на три роки). Фестивалі, що проводяться з певною періодичністю, мають ряд переваг на відміну від разових заходів. Регулярні мистецькі проекти дозволяють виробити певну концепцію, що призводить до зростання їх іміджу та підвищенню рейтингу. Ті мистецькі фестивалі, які постійно проводяться, формують свою глядацьку аудиторію, що робить подібні проекти очікуваними і популярними серед «споживачів мистецтва».

3. За територією охоплення: регіональні, міжнародні, республіканські. Більшість нині існуючих фестивалів прагнуть набути статус міжнародних проектів – нелокальність, розширення меж дозволяє здійснити всеоб'ємний діалог між різними культурами, сприяє інтеграції конкретної місцевої культури у світовий художній процес. Фінансова база організації кожного конкретного фестивалю мистецтв, а так само його ідейна спрямованість визначає його «географічний статус».

4. За складом учасників: фестивалі дитячої творчості, професійні, аматорські, молодіжні.

5. Фестивалі на конкурсній основі та без неї. Наявність конкурсної основи дозволяє розглядати представлені твори в сукупності, зіставляючи і порівнюючи їх для виявлення кращих. Фестивалі-конкурси мають більш високий імідж і статус, оскільки формують склад журі, які здійснюють відбір конкурсних робіт і оцінюють їх.

6. Фестивалі, пов'язані з розвитком нових технологій. Кількість та розвиток таких видів фестивалів постійно збільшується обсягом діяльності

пов’язаної не тільки з оновленням видів видовищного спілкування в структурі сучасної міської культури, а й з глобальними політичними змінами. В цей час в міжнародних документах і в практичній політиці формується і затверджується концепція єдиного європейського простору, в якому кожна країна, зберігаючи історично сформовані політичні інститути, національної та культурної самобутності, є частиною загального міждержавного простору. Поряд з формуванням нового міжнародного політичного порядку це призвело і до складання загальноєвропейського культурного простору, в якому мережа найбільших міжнародних фестивалів грає важливу інтегруючу роль в якості престижного поля для міжнародного артистичного обміну, показу кращих досягнень національних культур. Тимчасові характеристики кожного фестивалю визначають його статус в ряді інших подій культурного життя міста, регіону, країни проведення, взаємодія з регіональною та місцевою економікою і культурною інфраструктурою, обсяги і джерела фінансування, чисельність постійно діючої дирекції та рівень адміністративних витрат [28, с. 124].

Фестиваль може функціонувати і як одноразова, і як систематично повторювана культурна акція. За тривалістю проведення фестивалі можна розділити на:

- короткострокові (від кількох днів до двох тижнів),
- середньострокові (від двох тижнів до одного місяця),
- довгострокові (від одного місяця до року).

Слід враховувати, що далеко не завжди тривалість фестивалю безпосередньо пов’язана з величиною витрат на його проведення і його авторитетом в культурному співтоваристві.

Терміни проведення будь-якого фестивалю за рідкісним винятком обмежені чіткими часовими рамками. Більш того, якщо організатори фестивалю претендують на те, щоб він став регулярно повторюваною акцією, то вони намагаються зберегти період проведення фестивалю незмінним протягом багатьох років.

У практиці проведення великих фестивальних заходів, яка склалася в провідних світових країнах, стало очевидно, що успіх фестивалю практично неможливо забезпечити тільки за рахунок національних музичних та театральних колективів і виконавців. Тому ставка, як правило, робиться на участь відомих зарубіжних виконавців, в тому числі і зірок першої величини [14, с. 20].

Прагнення запросити провідні колективи і виконавців диктує керівництву фестивалів необхідність планування програми як мінімум за півтора-два роки, що значно легше здійснити при незмінних термінах проведення фестивалю. До того ж між провідними світовими фестивалями існує своєрідна корпоративна солідарність. Календарні строки проведення цих фестивалів знаходяться в одному часовому інтервалі (наприклад, липень-серпень чи серпень-вересень), що дозволяє планувати так звані «фестивальні гастролі» відомих колективів і виконавців [30].

Розглянемо деякі з найвідоміших культурно-мистецьких фестивалів світу.

Coachella (Каліфорнія, США) (Додаток А). Фестиваль, який починався, як спроба догодити адептам альтернативної та інді-музики. Coachella як і раніше зберігає «хіпівську» атмосферу. Квітів і бахроми тут предостатньо, як і свободи, любові та іншого. Однак за три дні тут виступає не один десяток іменитих представників електронної та рок-музики. Coachella забезпечив своє місце серед найвідоміших фестивалів у світі [26].

Summerfest (Вісконсін, США) (Додаток Б). Місто Мілуокі штату Вісконсін давно стало центром фестивального життя. Його так і прозвали «Місто фестивалів». Саме тут щоліта проходить музичний фестиваль Summerfest. Фестиваль збирає близько 900 000 глядачів. Цей фестиваль увійшов до Книги рекордів Гіннеса, як найбільший музичний фестиваль в світі [11].

Фестиваль «Sziget» на Дунайському острові (Будапешт, Угорщина) (Додаток В). Один з найбільших фестивалів в світі за всіма пунктами, який проходить протягом трьох днів на острові посеред Дунаю. Щорічно на цю

подію з'їжджається величезна кількість гостей – понад два з половиною мільйони осіб! Рок і поп концерти проходять щодня, близько 250 концертів на 60 майданчиках та сценах. І які концерти! На фестивалі можна зустріти найвідоміших музикантів. Крім рок і поп-музики проводяться концерти в стилі кантрі, хіп-хопу. У програмі завжди знайдеться місце для класичної музики, мюзиклів і кабаре. Крім того, гостей фестивалю чекають барвисті салюти і вечірки. Гаслом фестивалю є таке: «Приготуйтеся до яскравих, насичених подіями днів і безсонних ночей, повних музики і загальних веселощів» [6].

Міжнародний Каннський кінофестиваль (Канн, Франція) (Додаток Г). По праву вважається одним з найпрестижніших і найавторитетніших та проводиться щорічно на французькому Лазурному узбережжі. Всі роки свого існування Міжнародний Каннський кінофестиваль залишається вірним своїй основоположній місії – відкривати та представляти фільми, що сприяють еволюції кіномистецтва і розвитку світової індустрії. Щорічно фестиваль збирає сотні видатних режисерів, продюсерів, акторів, професіоналів культури та мистецтва, щоб вони могли представити свої нові роботи і піднятися по знаменитій червоній доріжці [30].

Венеціанський міжнародний кінофестиваль (Лідо, Італія) (Додаток Д). Найстаріший кінофестиваль в світі. Всі покази на цьому фестивалі – прем'єрні. Саме прем'єра фільму на фестивалі вважається більш престижною, ніж прем'єра в Канні. На фестивалі щорічно збирається безліч світових зірок першої величини [30].

Берлінський міжнародний кінофестиваль (Берлін, Німеччина) (Додаток Е). Цей фестиваль, відомий також як «Берлінале», є одним з найбільш значущих і престижних кінофестивалів у світі. «Берлінале» орієнтований на прогресивний геополітичний кінематограф. Журі приділяє особливу увагу тому, щоб у фестивальній програмі були представлені фільми з усього світу, в тому числі фільми країн колишнього «Східного Блоку». «Берлінале» є найбільшою культурною подією Німеччини, перетворюючи Берлін на столицю

кінематографа на два тижні в лютому. Також «Берлінале» славиться тим, що на ньому відкриваються нові таланти [30].

Одеський міжнародний кінофестиваль (Додаток Ж). Його було створено з метою підтримки та розвитку українського кінематографа всередині країни і на закордонній арені, а також для популяризації якісного інтелектуального кіно серед масової аудиторії. Ексклюзивні прем'єри фільмів, майстер-класи від провідних світових кінопрофесіоналів і унікальна фестивальна атмосфера – все це в собі об'єднують 9 днів Одеського міжнародного кінофестивалю. На сьогоднішній день цей кінофестиваль є одним з найбільших глядацьких кінофестивалів в Східній Європі. Щорічна аудиторія більше 120 тисяч глядацьких переглядів [8].

Міжнародний фестиваль образотворчого мистецтва «VERA World Fine Art Festival» (Додаток І). Це захід міжнародного масштабу, який проводяться у Лісабоні (Португалія). Ідея цього фестивалю – збереження всесвітньої культурної спадщини, зміцнення міжнародних зв'язків і співробітництва через творчість, показати всю палітру світового мистецтва, зібрати всі тенденції і напрямки сучасної культури в одному виставковому просторі. Мета фестивалю – підтримка талановитих митців не лише відомих майстрів, а й початківців молодих художників, відкриття нових імен в сучасному мистецтві [26].

Отже, підсумовуючи все вищезазначене в даному розділі, ми можемо зробити наступні висновки про те, що у сучасному світі event-заходи, забезпечують нові можливості по збереженню цінностей (духовних, сімейних, культурних, професійних тощо), а також збереженню і популяризації історичної пам'яті. Одним із шляхів вирішення перерахованих вище завдань є, організація event-заходів, коли організатори, забезпечують взаємодію людей в одному місці, в один час і пов'язаних спільною метою. А такий вид event-заходів, як фестиваль є актуальною формою соціокультурної діяльності людини. Сучасні фестивалі взаємопов'язані з соціально-культурними процесами і відображають всі сторони соціальних взаємин, їх специфіку та різноманіття. Спілкування й обмін інформацією в формах художньої творчості

яскраво виражено в фестивалях, які ґрунтуються на міжособистісних, міжнаціональних і міжкультурних відносинах. В даний час цінність фестивалю очевидна, він активно використовується в якості способу ведення культурного діалогу суспільства.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІЗ ТА ЗАХОДИ ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ

2.1. Характеристика та аналіз фестивалю «На каву до Львова» у місті Львів

У даному підрозділі ми розглянемо один з найпопулярніших фестивалів, який вже більше десяти років поспіль проводиться у місті Львів. Детальний розгляд організації та проведення цього фестивалю, на нашу думку, виявить нові ідеї та рекомендації, щодо проведення інших фестивалів, а також заявленого у тематиці даної роботи фестивалю «Hempfest».

Фестиваль «На каву до Львова» – захід, який проводиться щорічно у Львові на проспекті Свободи, куди запрошують цінителів ароматного напою, котрий вже давно став невід'ємним символом найромантичнішого міста України. Саме до Львова приїздять туристи для того, щоб насолодитися справжньою кавою, а мешканці міста позиціонують себе як справжні кофемани.

Свято кави, котре здобуло велику популярність в місті Лева, так і за його межами, перетворилось у символ осіннього Львова. У ці дні усі місцеві кав'ярні пропонують у цей період великий вибір найоригінальніших кавових смаколиків, і таким чином намагаються за звання найкращої з них. Переможець визначається за допомогою всіх бажаючих, які відвідують цей фестиваль. Саме львівські кав'ярні для цього свята підготують тонни ароматної кави зі всього світу [7].

Історично вважається, що каву до Львова вперше привіз шляхтич Юрій-Франц Кульчицький. За легенду взято історію, коли Юрій-Франц Кульчицький у 1683 році приклав немало власних зусиль заради здобуття звільнення австрійської столиці від турків. За винагороду виявив бажання взяти з собою лише кілька мішків кавових зерен. Завдяки перебуванню в полоні у турків шляхтич зміг перейняти достатньо досвіду в керуванні та освоїти культуру, мову і звичаї [18].

Традиційний спосіб заварювання кави по-турецьки не був до вподоби австрійцям і через це не набув широкої популярності. Проте, завдяки випадку, коли офіціант з необережності додав більше цукру, кава виявилась більш м'якою і Кульчицький в подальших своїх експериментах почав додавати до кави молоко і мед. Цей напій набув назву – віденський мокко, який традиційно подавався з кіпфелем – десертом у вигляді півмісіця.

Пізніше кава була привезена і до Львова, але перша кав'ярня була заснована лише у 1829 році. «Віденьська» кав'ярня знаходилась на проспекті Свободи. З тих пір кава стала невід'ємною частиною львівської атмосфери і певною «фішкою» регіону, завдяки чому Львів називають неофіційною кавовою столицею. Каву у Львові звикли сприймати як своєрідний ритуал. Якщо для нас ранкова кава – це звичайний початок дня, то для мешканців того міста – це певна щоденна традиція.

Кавова лихоманка стала відправною точкою для нових експериментів та ідей для відкриття різноманітних смаків. Тому на сьогодні нам відомо безліч рецептів приготування кави.

За своєрідний вклад в культуру міста Львів Кульчицький був удостоєний пам'ятника на площі Данила Галицького, де його зобразили одягненим в козацький одяг з мішками кавових зерен (Рис.1).

Рис. 1. Пам'ятник Кульчицькому (Львів, пл. Данила Галицького)

Повертаючись до самого фестивалю, слід зазначити, що з осені 2007 року це дійство традиційно відбувалося на площі Ринок. Основним кульмінаційним моментом даного заходу вважається кавовий тур кавових Короля та Королеви, котрі подорожують від кав'ярні до кав'ярні, котрі дегустують напої та смаколики і в подальшому оголошують найкращу кав'ярню Львова [27].

У контексті цього свята можна також спостерігати інші атракції – ярмарка кави, кавового посуду, обладнання, презентаціями історій та традицій напою, музикою у стилі ретро та джазовим концертом. Як гості міста, так і львів'яни мають можливість знайти каву і відповідну атмосферу по душі.

В кавовий тур включена відома львівська кав'ярня «Віденська кава». В 1998 році була відкрита чудова кавова зала. Зараз вже налічує декілька залів, кав'ярень, ресторану, має більярдну залу, а також дві зовнішні веранди, верхню та нижню, де можна як випити каву, так і купити її. В затишному дворику відвідувачів гостинно зустрічає бравий солдат Швейк. Ця атмосфера повністю відповідає своїй назві, оскільки все оточення витримано в класичному, неповторному стилі старого Відня.

Рис. 2. Віденська кав'ярня (проспект Свободи, 12, м. Львів)

Серед гостей завжди багато іноземців, котрих приваблює «Кава зі Львова». В меню заходу входить багато інших чудових варіацій приготування кави. Відвідувачі та туристи мають можливість не тільки купити львівську каву будь-яким способом, в тому числі, через інтернет-магазини, також на гостинних ярмарках та виставках на кавову тематику. Усі бажаючі мають неповторну можливість разом з філіжанкою запашної кави відчути дух старого Львова, його історію, вікові традиції, які оживають з кожним ковтком.

Кожного року в організацію та проведення даного фестивалю вносились певні зміни чи доповнення. Наприклад, у 2009 році переможці кавового туру були обрані кав'ярні «Світ кави» та «Золотий дукат», які згодом, в рамках благодійної акції, зібрали кошти та надали благодійну допомогу дітям з інтернату [18].

Особливістю проведення фестивалю 2010 року стало переміщення його на північну сторону площі Ринок. Окрім кави, було представлено безліч нових десертів, якими можна було насолоджуватись під час нововведеної музичної програми. Слід зазначити, що на фестивалів серед членів журі був присутнім бариста світового рівня – Луїджі Луппі.

Відмінністю від попередніх фестивалів, захід 2016 року відрізнявся тим, що організатори провели його ще й на площі Музейній, де вперше відбулось свято еклерів (Рис. 3).

Рис. 3. Свято еклерів у Львові на Музейній Площі

Цього ж року відбулась серія чемпіонатів Kulchytsky Coffee Cup, де проводились веселі кавові квести, які тривали три дні. На заході були присутні професіонали кавової справи, які продемонстрували експерименти в приготуванні. Гості мали змогу скоштувати каву за авторським рецептом майстрів своєї справи.

У 2019 році в проведенні цього свята з'являються деякі зміни, а якщо конкретніше, то зміна локації. Відтепер кавовий фестиваль проходить у Трамвайному депо на вулиці Сахарова та Вітовського (Рис. 4). Своєрідно екзотикою фестивалю 2019 стала частинка «Бананової Ферми» зі справжніми кавовими деревами, які міг придбати кожен охочий.

Рис. 4. Афіша фестивалю 2019 року

Так ми можемо спостерігати, що за останні роки завдяки популяризації даного заходу було залучено масу інвестицій до Львова, що є невід'ємним позитивним фактором як для містян, так і для України в цілому, адже завдяки кавовому ажіотажу наша країна прославилась і за кордом своїми культурними надбаннями.

Даний захід також можна розглядати як гарну можливість для молодих підприємців з усієї країни, які мають на меті професійно займатися кавовою справою та відкривають свої кав'ярні, щоб вдосконалити своє мистецтво.

А ще, як виявилось, кава має цілком практичне значення під час ожеледиці і місті, яке називають кавовою столицею. Взимку 2020-2021 у Львові протестували новий метод боротьби з ожеледицею, зокрема, у парку 700-річчя Львова стежки та доріжки було присипано кавою. Після такого застосування кави, доріжки стали значно безпечнішими, парк наповнився новим ароматом, а весною кавова гуща буде добрим підживленням для ґрунту. Це була лише перша спроба, проте, львів'янам вона сподобалась і вони надалі підтримують таку ініціативу [16].

З року в рік, можна спостерігати за еволюцією такого культурного, та безумовно, колоритного заходу, як фестиваль «Кава зі Львову». Порівнюючи з початком заснування даного свята, можна зазначити, наскільки стрімко відбувається трансформація зі звичайної культурної події у масовий фестиваль європейського рівня, з продуманою програмою, локацією, логістикою та іншими супутніми зручностями, щоб бути привабливими для більшої аудиторії, зокрема, для іноземних туристів, яким давно відомо про «кавову столицю» України.

2.2. Практичні рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest» як культурної події регіону

В даному підрозділі нашої роботи розглянуто особливості організації та проведення першого в Україні агро-, еко-, етно- фестивалю конопляpства під назвою «Hempfest», а також надано практичні рекомендації щодо вдосконалення проведення даного заходу організаторам.

«Hempfest» – це фестиваль, який відбувся 17 серпня 2019 року в селі Сади, Сумської області (Додаток К). Захід був безкоштовний. Свято організоване Інститутом Сільського Господарства Північного Сходу НААН

України, Департаментом Агроспромислового розвитку Сумської ОДА, Відділом промоції та туризму Сумської ОДА. Така тематика фестивалю була зумовлена багатьма чинниками [19]:

- Конопля – багатофункціональна культура, про особливості використання якої мало кому відомо. Зазвичай цю рослину вважають такою, що негативно впливає на нервову систему і може спричинити розлад особистості. Проте, відомо, що коноплі мають ряд інших корисних властивостей, про які наші предки знали з давніх-давен.
- З медичної точки зору також було підтверджено, що дана культура також має і лікарські властивості. В основному наші предки використовували її як знеболююче. Доведено, що хворим онкологією та проблемами сердечно-судинної системи рекомендовано вживати конопляну олію.
- Відмінно застосовується в косметології для приготування кремів, гелів, а також шампунів і засобів для волосся.
- Конопля багата на вітаміни та амінокислоти, завдяки чому ще має гіпоалергенні властивості, які дозволяють застосовувати її людям з різним типом шкіри.
- Використовується як сировина для виготовлення целюлози і паперу. Костриця стає матеріалом для будівництва та як підстилка для тварин.

Через широкий та стабільний попит на конопляну культуру, вона стає привабливою для багатьох підприємств та комерційних структур, діяльність яких спрямована на вирощування та переробку даного продукту.

Підприємці, які володіють сільським господарством, відмічають, що вирощування коноплі приваблює ще й з екологічної точки зору. Вона використовується як натуральна сировина високої міцності та гігієнічності. У світі понад 30 країн, які займаються вирощуванням коноплі та переробляють її на 100%. В місті Глухові в Інститут луб’яних культур вперше було створено без наркотичні високо волокнисті промислові сорти конопель [23].

Наша Сумська область є лідером у вирощуванні конопель не лише в Україні, а й у всьому світі. На території зараз знаходяться 4 з 7 коноплезаводів, які займаються створенням нових сортів даної культури [9].

В рамках фестивалю коноплярства було обговорено тенденції розвитку, правові аспекти, досвід переробки її як харчового продукту. На сьогодні планується відродити українські традиції як нову форму господарювання. Розглянувши конопляну культуру як цінний ресурс, який може бути корисним не в одній сфері, на заході мають за мету продемонструвати, яким чином вона може бути використана, займатися залученням сумчан та інших гостей на заході до розвитку такої галузі. Це стане своєрідною популяризацією даної культури в широкі маси [19].

На початку фестивалю відбувся семінар з залученням гостей з-за кордону та науковців, зацікавлених в поширенні такого виду промисловості. Вони обговорювали популяризацію такої галузі як коноплярство не тільки на Сумщині, а й в Україні в цілому.

З 13:00 були відкриті розважальні майданчики на базі інституту в селі Сад. У парковій зоні розташовувалася локація етно-парку, яка була розроблена дизайнерами-архітекторами у відповідному еко-стилі.

На цьому майданчику були розміщені столи різних представників своєї справи, які пропонували гостям на заході спробувати свої ласощі, напої, які були приготовані на основі коноплі. Також вони розповідали про корисні властивості цієї культури та як краще вживати такий продукт. Пропонувалося скоштувати це дітям, тому що у складі конопляного борошна на 50% вмісту білка абсолютно немає глютену. Деякі з них діляться подробицями свого раціону та розповідають про цінність продуктів з вмістом коноплі.

Також на фестивалі були присутні ті, хто добре знається на приготуванні лікарських засобів. У відкритому доступі в асортименті були представлені пігулки та сиропи, які за словами тих, хто займався їх виготовленням, може впливати на підтримання стану здоров’я. Пропонують спробувати екстракт

коноплі, який за відгуками відвідувачів заходу, схожий на свіжу трав'янисту основу, яка має характерний смак.

Особливою популярністю користувався конопляний протеїн, за яким вишикувалася довга черга. Як повідомляє експерт з приготування, він містить самий легкозасвоюваний білок.

На заході також були присутні стражу правопорядку, так як фестиваль не обійшовся без спиртних напоїв на основі коноплі.

Обов'язково на святі також були приготовані різні страви з вмістом коноплі. Деякі з них були навіть екзотичні, такі як мідії в конопляному насінні.

Також на заході проходив концерт, хедлайнером якого була українська співачка та музикантка Катя Чилі.

Фестиваль Hempfest 2019 став нововведенням для Сумської області, подібне свято відбулося вперше, тому існують такі недоліки як:

- маленька площа місця проведення;
- відсутність зручності у вигляді громадських вбиралень;
- відсутність магазинів зумовила великі черги;
- незручне транспортне сполучення.

Для того, щоб вирішити дані проблеми, ми пропонуємо перенести цей захід саме до Сум, так як в місті можна забезпечити усі зручності, а саме [10]:

- вигідно розташована локація;
- наявність поблизу магазинів;
- зручне пересування на транспорті.

На наш погляд, найзручнішим місцем локації може бути міський парк імені І. М. Кожедуба (Рис. 6), оскільки має ряд переваг:

- розташування у центрі міста;
- наявність зручних майданчиків для розміщення презентованого продукту;
- сцена для проведення музичної програми на фестивалі;
- наявність поруч декількох торгових центрів;

- мальовничий краєвид та широка паркова зона.

Рис. 6. Міський парк імені І. М. Кожедуба, м. Суми

Нами також розроблено приблизну програму фестивалю, та надано її організаторам для ознайомлення. Отже, програма може бути такою:

1) Початок заходу о 10:00 – Ведучі оголошують відкриття свята та інформують гостей про план його проведення. В цей час буде доступна перша локація, де відвідувачі матимуть змогу пригоститись їжею, яку готували на основі коноплі та побувати на майстер-класі.

2) 10:30 – 12:30 – Презентація одягу та взуття з конопель, виготовленого в еко-стилі.

Рис. 7. Еко-одяг з конопель

3) 13:00 – 14:30 – Конкурс виробів ручної роботи з коноплі, з обранням переможця та отриманням призу. Брати участь можуть усі бажаючі, незважаючи на вікові обмеження.

Рис. 8. Вироби ручної роботи з конопель

4) з 15:00 початок роботи атракціонів (Рис. 9), прикрашених виробами з конопель або іншим декором.

Рис. 9. Атракціони на фестивалі

5) з 17:00 – до закриття фестивалю – Початок музичної програми. Заплановано запросити народні творчі колективи з різних регіонів, а також сучасних співаків пісенних конкурсів українського шоу-бізнесу в якості хедлайнерів.

6) 22:00 – Урочиста церемонія закриття фестивалю.

Також нами було розроблено пропозиції щодо промоції, популяризації, реклами даного заходу, їх також було передано організаторам фестивалю. Серед таких пропозицій є наступні:

- Зустріч з представниками органів місцевого самоврядування з метою надання дозволу на промоцію про запланований захід у засобах масової інформації, на місцевому телебаченні та радіо, а також на розміщення зовнішньої реклами.
- Створення окремих груп у соціальних мережах, які будуть анонсувати подію та розкривати зміст програми.
- Розповсюдження буклетів, флаєрів.
- Залучення представників туристичного бізнесу, а саме туроператорів, з конкретними пропозиціями, щодо запрошення на фестиваль потенційних туристів.
- Створення та трансляція тематичного відео-ролика на всіх медіа-площадках.
- Анонсування події у навчальних закладах.

На нашу думку, якщо організатори фестивалю «Hempfest» дослухаються до наданих нами пропозицій, то наступний подібний event-захід буде проходити на більш високому рівні організації, залучить нових учасників із різних областей України, сформує масштабну базу партнерів та спонсорів, які забезпечать високий рівень призового фонду, що в свою чергу сприятиме заохоченню різних верств населення до участі у даному заході. Також завдяки пропозиціям з промоції та популяризації заходу є можливість запросити велику кількість відвідувачів, а саме туристів з різних регіонів України.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Підсумовуюче усе вищезазначене у нашій науковій роботі, та виходячи із завдань дослідження, можна зробити наступні висновки.

1. Розгляд та аналіз event-заходи, які проводяться у сучасному світі, а також їх характеристика показали, що у сучасному світі подібні заходи, забезпечують нові можливості по збереженню людських цінностей, а також збереженню і популяризації історичної пам'яті. Одним із шляхів вирішення перерахованих вище завдань є, організація event-заходів, коли організатори, забезпечують взаємодію людей в одному місці, в один час і пов'язаних спільною метою. А такий вид event-заходів, як фестиваль є актуальною формою соціокультурної діяльності людини.

2. Розгляд фестивалю, як культурної події регіону дозволив з'ясувати, що фестивалі виконують розважальну, соціальну, профорієнтаційну, іміджеву та освітню функції. Концепція фестивалів будується на об'єднанні та створення спільної структури, організації діяльності творчої групи, розподілення обов`язків між членами команди, створення переліку організаційних завдань та поставлення цілей фестивалю.

3. Проаналізувавши фестиваль «На каву до Львова» (м. Львів) ми визначили, що ця подія за роки своєї історії не просто вплинула на кавовий ринок у Львові зокрема, а й в Україні загалом. Вже 11 років фестиваль збирає близько 150-ти тисяч людей, яких об'єднує кава. Це одна з небагатьох подій в Україні, яка збирає таку цільову аудиторію в одному місці протягом чотирьох днів. Фестиваль «На каву до Львова» став головною кавовою подією України.

4. Розроблені нами практичні рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest», як культурної події регіону, на нашу думку, зможуть залучить нових учасників із різних регіонів не тільки України, а й світу, сформує масштабну базу партнерів та спонсорів, які забезпечать високий рівень призового фонду, що в свою чергу сприятиме заохоченню різних верств населення до участі у даному заході.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Грицку-Андрієш Ю. П, Бучко Ж. І. Фестивальний туризм у системі рекреаційно-туристської діяльності. Науковий вісник Чернівецького університету, 2010. Вип. 520. С. 56-60.
2. Демократія через культуру. Роль мистецьких фестивалів у саморозвитку громад. Моніторинг практичних питань. URL: http://demcult.org/rol-misteckikh-festivaliv-u-samoroz/
3. Зеленська Л. М. Івент-маркетинг: Навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2018. 148 с
4. Зеленська Л. Івент-менеджмент: словник-довідник організатора заходів. Київ : НАКККІМ, 2015. 84 с.
5. Зубенко Д. В. Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право. 2011. № 4 (12). С. 110–114.
6. Інформаційний портал Базілік. Креативні фестивалі світу. URL: https://bazilik.media/kreatyvni-festyvali-svitu-kolonka-vitaliia-kapustiana/
7. Інформаційний портал Вернісаж. Lviv Mall. Кавовий Львів. URL: http://vernissage-lviv.com/uk/posluhy/ekskursiji/81-kavovyi-lviv
8. Інформаційний портал про суспільні та культурні події в Україні. Фестивалі, конкурси, шоу. URL: https://mydim.ua/companies/show/
9. Інформаційний портал Цукр. Привабити туриста: фестивалі Сумщини, які варто відвідати. URL: https://cukr.city/profit/2019/festuvali-sumshchiny/
10. Інформаційний портал Prime-event. Вибір локації для заходу. На що звернути увагу? URL: https://prime-event.com.ua/ua/blog/vubor-lokacii-na-meropriyatie/
11. Інформаційний портал Tripmydream – travel-медіа. Фестивальні події. URL: https://tripmydream.ua/media/sobytiya
12. Кириллова А. М. Сутність та принципи івент-маркетингу. Економічні проблеми сталого розвитку : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції імені професора Балацького О. Ф. Суми : СумДУ, 2015. С. 247-249.

13. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність: навчальний посібник. Суми : Університетська книга, 2017. 122 с.
14. Кулініч О. В., Меляков А. В., Зінченко О. С., Рязанова С. Є., Кондакова І. Г Порадник організаторам культурних та освітніх заходів. Харків : ФЛП Гурарій Г. І., 2016. 80 с.
15. Культура і креативність. 10 правил організації потужного культурного фестивалю. URL: https://www.culturepartnership.eu/ua/article/vyshyvanka-fest
16. Львів посипають кавовою гущею. Для чого? BBC-news. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/news-55893237
17. Наумік К. Г., Вовк К. М. Нейроекономічний підхід щодо розвитку івент-туристичної діяльності. НТЗ Комунальне господарство міст. № 12. 2017. С. 33-38.
18. От-От.Ua. На каву до Львова. Описання фестивалю. URL: http://ot-ot.lviv.ua/uk/event/?ca_eventid=16033
19. Офіційний сайт Сумської обласної державної адміністрації. На Сумщині відбувся головний фестиваль коноплярства «Hempfest». URL: http://www.sm.gov.ua/ru/oda/116-viddil-turyzmu/19334-na-sumshchyni-vidbuvsya-holovnyy-festyval-konoplyarstva-hempfest.html
20. Подорожуй. Навчайся. Заробляй. Блог Ореста Зуба. 30 фестивалів в Україні, про котрі не знають 98% людей. URL: https://openmind.com.ua/2014/03/05/30-festivals/
21. Портал Great Event School. Что такое ивент индустрия в Украине? URL: https://ges.team/ru/2018/12/chto-takoe-event-industriya/
22. Радіонова О. М. Івент-технології: конспект лекцій. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. 68 с.
23. Спецкор. Новини. Кекси, мило та одяг з конопель: як пройшов «Hemp Fest» на Сумщині. URL: http://spec-kor.com.ua/news/events/2181-keksy-mylo-ta-odiah-z-konopel-iak-proishov-hemp-fest-na-sumshchyni.html
24. Стецько Н. Концептуальні засади розвитку етнофестивального туризму в Україні. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного

університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Географія». 2016. № 2. С. 138– 146.

25. Ткачук О. Event – важлива складова сучасного PR. Маркетинг в Україні. 2010. - № 1. - С. 34-39.
26. Туристична фірма Пілігрим. Найяскравіші і найграндіозніші фестивалі світу. URL: https://www.piligrim.lviv.ua/blog/najyaskravish-i-najgrandioznishi-festivali-svitu
27. Фестиваль «На каву до Львова». Офіційний сайт. URL: https://lviv-tourist.info/festyvali-u-lvovi/
28. Щербина-Яковлева О. Ю., Світайло Н. Д., Клочко М. О., Щербина А. М. Менеджмент соціокультурної діяльності як напрям наукового та технологічного знання. Частина 1. Дидактика, логіка, методологія. Депонований рукопис. – Суми, Репозитарій СумДУ, 2018. 207 с.
29. Щурик М. В., Бринзей Б. С. Фестивальний рух як один із перспективних напрямів розвитку event-туризму в регіоні. Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка. Причорноморські економічні студії. Випуск 39, 2019. С. 57-60.
30. Euro-Festival Project: Arts Festivals and European Public Culture. URL: http://www.euro-festival.org/

ДОДАТКИ

Додаток А

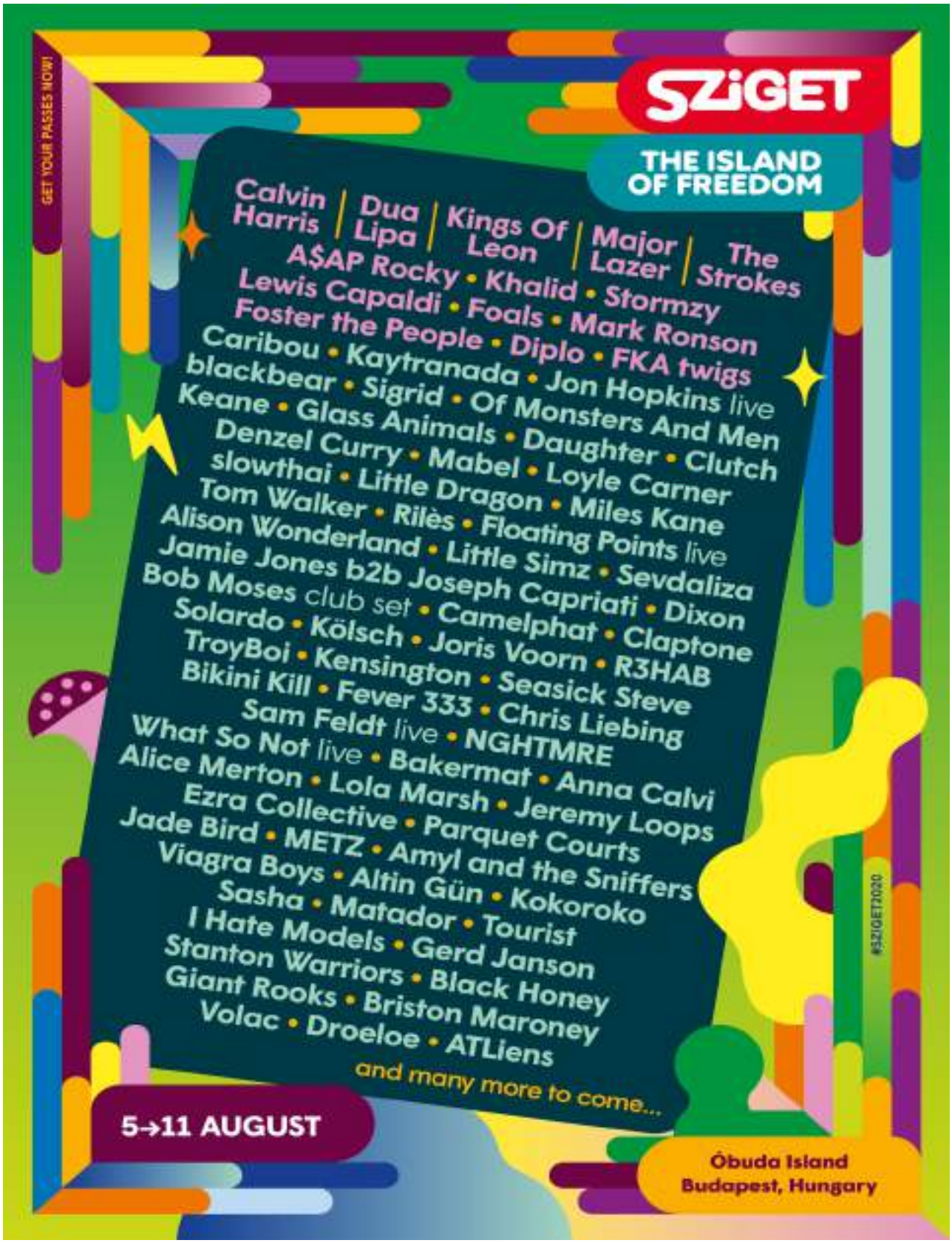
Світлини та постери фестивалю «Coachella»

Додаток Б

Карта-схема фестивалю «Summerfest»

Додаток В

Афіша фестивалю «Sziget» 2020



Додаток Г

Червона доріжка 68-го Міжнародного Канського кінофестивалю

Додаток Д

«Золотий лев», головна нагорода переможців Венеціанського Міжнародного кінофестивалю

Додаток Е

Логотип Міжнародного Берлінського кінофестивалю «Берлінале»

Додаток Ж

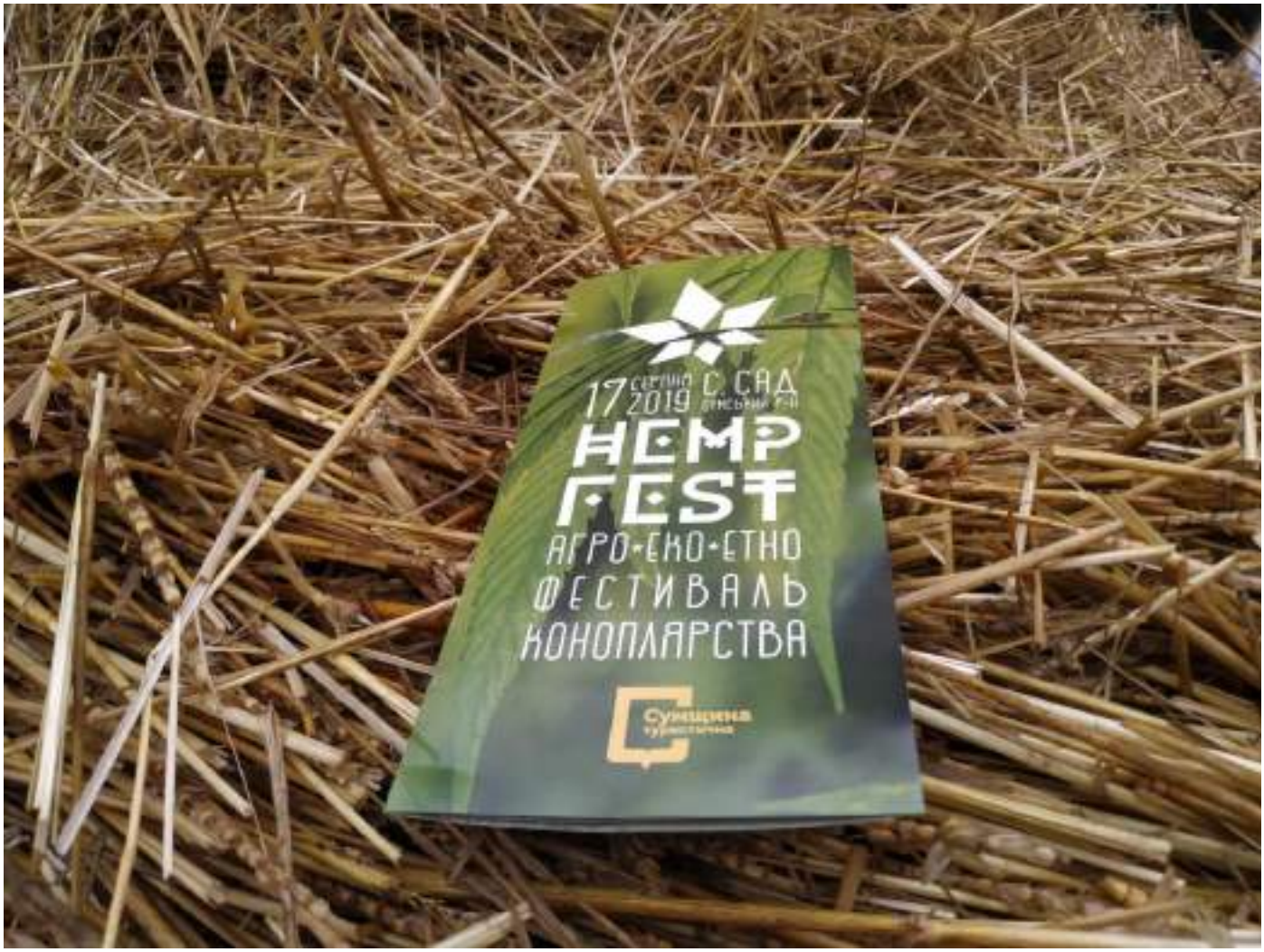
Афіша 11-го Одеського Міжнародного кінофестивалю

Додаток І

Диплом лауреата Міжнародного фестивалю образотворчого мистецтва «VERA World Fine Art Festival»

Додаток К

Буклет з програмою агро-, еко-, етно-фестивалю «Hempfest»



Анотація

Актуальність роботи. Фестивалі як форма культурного обміну відіграють важливу інтегруючу роль в процесі формування єдиного культурного простору будь якої держави. Вони дозволяють кожному регіону розповісти про свої культурні досягнення, сприяють взаємообміну та взаємозбагаченню культур, відкривають глядачам нові можливості для знайомства з іншими культурами. До того ж фестивалі є важливим елементом пропаганди і дозволяють оцінити рівень культурного розвитку країни в цілому, а також заявити про себе, поліпшити імідж регіону та міста, де проходить фестиваль. Внутрішньодержавні та міжнародні обміни в галузі культури й мистецтва відіграють важливу роль, а фестивалі як їх невід'ємна форма, зберігають свою актуальність і нерідко наповнюються новим змістом, будучи не тільки елементом культурного співробітництва, а й засобом поліпшення іміджу міста чи регіону, а також інструментом культурного впливу.

Мета дослідження полягає в проведенні стислого аналізу фестивалю «Hempfest», якій проводиться у Сумському регіоні, та розробці практичних рекомендацій, щодо вдосконалення та популяризації даного заходу.

Відповідно до мети, об'єкту та предмету дослідження було визначено наступні **завдання**:

1. Охарактеризувати event-заходи, які проводяться у сучасному світі;
2. Розглянути фестиваль, як культурну подію регіону;
3. Надати коротку характеристику та стислий аналіз фестивалю «На каву до Львова» у місті Львів.
4. Розробити практичні рекомендації щодо вдосконалення фестивалю «Hempfest», як культурної події регіону.

У даній роботі були використані такі **методи дослідження:** методи емпіричних досліджень – відбір та опис фактів, їх узагальнення, систематизація та визначення зв'язків між ними; методи теоретичних досліджень, які направлені на визначення закономірностей явищ та процесів, їх сутності; методи статистичних досліджень, за допомогою яких робиться обробка та аналіз отриманих результатів дослідження. Основними теоретичними та методологічними джерелами при написанні даної роботи були вітчизняні та закордонні видання, а також ресурси Інтернет.

Загальна характеристика роботи. Наукова робота складається зі вступу; двох розділів – теоретичного та практичного, кожний з яких складається з 2-х підрозділів; загальних висновків; списку використаної літератури з 30 найменувань та 9 додатків. Загальний обсяг роботи становить 43 сторінки, з них 30 сторінок основного тексту. Робота містить 9 рисунків.

ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС СТУДЕНТСЬКИХ НАУКОВИХ РОБІТ

з галузі знань «Культурологія»

ШИФР «Азія100»

САКРАЛЬНА ПЛАСТИКА КИТАЮ ТА ЯПОНІЇ В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ (З ЧАСІВ НЕОЛІТУ ДО ПОЧАТКУ XVII СТОРІЧЧЯ)

2021

АНОТАЦІЯ

У студентській конкурсній роботі «Сакральна пластика Китаю та Японії в культурно-історичному вимірі (з часів неоліту до початку XVII сторіччя)» досліджено сакральну пластику як уособлення всіх культурно-історичних процесів, що вплинули на світоглядну специфіку країн Азії. Вивчення культур країн Азії є необхідним чинником для подальшого розуміння та взаємодії Сходу та Заходу задля духовного розвитку суспільств та гармонійного, безпечного співіснування на нашій планеті.

Метою дослідження є простеження розвитку сакральної пластики Китаю та Японії в культурно-історичному вимірі та виявлення її специфіки. Задачі дослідження виконані в повному обсязі: досліджено первобутність та сакралізованість ритуальної бронзи в культурі Китаю; проаналізовано трансформацію сакральної пластики в наступні періоди; окреслено розвиток погребальної пластики Японії; відзначено вплив буддистських шкіл та появу сьоґунату на розвиток японської ритуальної пластики.

Методикою дослідження стали: історичне моделювання – для окреслення чітких хронологічних меж у процесі дослідження; методологічний інструментарій герменевтики – у проведені огляду та аналізі ритуальної скульптури Японії та Китаю в її культурно-історичному оточенні; аналітико-синтетичний метод використано для з’ясування особливостей ритуальної пластики у культурі Японії і Китаю.

Наукова робота складається зі змісту, вступу, двох розділів основної частини, поділених на параграфи, висновків, списку використаних джерел та ілюстративного додатку.

Ключові слова: сакральна пластика, скульптура, культура Китаю, культура Японії, культурно-історичний вимір, імперія Тан, епоха Хейан.

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. САКРАЛІЗОВАНІСТЬ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЛАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ У КУЛЬТУРІ КИТАЮ……...5

1.1. Первобутність та ритуальна бронза……....5

1.2. Поширення буддизму в період Середньовіччя…….10

РОЗДІЛ 2. КАНОНІЧНІСТЬ ТА РОЗВИТОК ЯПОНСЬКОЇ ПЛАСТИКИ…….15

2.1. Епоха курганів та погребальної скульптури……15

2.2. Формування буддистських шкіл та сьоґунат……...21

ВИСНОВКИ…….....25

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…….....27

ДОДАТОК …….....29

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Мистецтво країн Азії виступає надихаючим джерелом для європейської культури починаючи з XIV століття. Культури азійського регіону є унікальним прикладом взаємодії, адаптації, опрацювання та збереження історичної пам'яті. Багаторівневість та поліморфність є плідним результатом міжкультурних контактів і яскравим відображенням специфіки та сутності культур даного регіону. Дослідження та вивчення культур країн Азії є необхідним чинником для подальшого розуміння та взаємодії Сходу та Заходу задля духовного розвитку суспільств та гармонійного, безпечного співіснування на нашій планеті.

У даній роботі увага зосереджена на сакральній пластиці Китаю та Японії, оскільки саме ритуальна, релігійна скульптура є відображенням та ілюстрацією всіх культурно-історичних процесів, що вплинули на світоглядну специфіку країн Азії. Хронологічний період, обраний нами, починається неолітом та завершується початком XVII ст., що співпадає з кінцем династії Мін та епохи Муромачі. У подальшому (з розвитком імперії Цін та епохи Едо) сакральна пластика перестає бути уособленням культурно-історичних процесів Китаю та Японії.

Ступінь наукової розробленості проблеми. У межах даного дослідження ми використовували напрацювання визначних спеціалістів у галузі мистецтвознавства, історії, культури. Яскравим прикладом роботи в перехресному полі із надбаннями культур Китаю та Японії є труди Н. А. Виноградової. Глибоким аналізом вирізняється робота В. А. Рубеля «Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність» (1997). Японську ритуальну пластику та сакральну скульптуру Китаю розглядають: Ю. Л. Кужель («XII векав японской скульптуры», 2018), С. В. Бушелл («Китайське мистецтво в II томах», 1905), Е. Ф. Фебулоза («Епохи китайського та японського мистецтва в II томах», 1921), С. Ли («Китай: 5000 років. Інновація та трансформація мистецтва», 1998), М. Ішізава («Спадщина японського мистецтва», 1982) та інші.

Мета дослідження – простежити розвиток сакральної пластики Китаю та Японії в культурно-історичному вимірі та виявити її специфіку.

Виходячи із поставленої мети, перед нами виникли такі **задачі:**

- дослідити первобутність та сакралізованість ритуальної бронзи в культурі Китаю;
- проаналізувати трансформацію сакральної пластики в періоди поширення буддизму та часів Середньовіччя;
- розглянути епоху курганів та окреслити розвиток погребальної пластики Японії;
- відзначити вплив буддистських шкіл та появу сьоґунату на розвиток та канонічність японської ритуальної пластики.

Об’єкт дослідження – сакральна пластика Японії та Китаю.

Предмет дослідження – сакральна пластика Японії та Китаю в культурно-історичному вимірі з часів неоліту до початку XVII ст.

Методологія та методи дослідження: історичне моделювання – для окреслення чітких хронологічних меж у процесі дослідження, вивчення і аналізу джерел сакральної пластики Японії та Китаю; методологічний інструментарій герменевтики – у проведені огляду та аналізі ритуальної скульптури Японії та Китаю в її культурно-історичному оточенні; аналітико-синтетичний метод використано для з’ясування особливостей ритуальної пластики у культурі Японії і Китаю та її відрізнення від інших культурних артефактів.

Структура дослідження: Робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаної літератури (22 найменування) та Додатку із ілюстративним матеріалом. Усі ілюстративні матеріали, розміщені в даній конкурсній роботі, не порушують українського та міжнародного законодавства у сфері авторського права та інтелектуальної власності.

РОЗДІЛ 1. САКРАЛІЗОВАНІСТЬ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПЛАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ В КУЛЬТУРІ КИТАЮ

1.1. Первобутність та ритуальна бронза

Китайська сакральна пластика є неймовірним симбіозом народних вірувань, традицій з імпортованими ученнями та взірцевою майстерністю. Одні з перших керамічних знахідок цього регіону налічують близько 20 тис. років, а перші сліди існування людини – близько 2 млн. років. Масові пластичні знахідки цього регіону датуються V–III тис. до н. е., це переважно кераміка (повсякденна, ритуальна), знаряддя для охоти та збиральництва (кість та камінь), по регіону знаходження якої і отримує свою назву – кераміка Яншао (仰韶), або культура Яншао (仰韶, *яншао венхуа*) [8, с. 40].

Сакральна пластика є вкрай розповсюдженим елементом культури Китаю з пізнього палеоліту до кінця династії Мін: керамічні сосуди, бронзова погребальна пластика, нефритові та кістяні вироби, оздоблення масштабних ритуальних комплексів, буддійські візуальні форми та образи народних вірувань. З дослідницької точки зору, ця пластика в її різноманітті – невичерпне джерело для вивчення, бо існує велика кількість питань, що залишаються без відповіді та хвилюють дослідників. Тим не менш, у цьому розділі ми розглянемо її стилістичні, жанрові та пластичні особливості.

У період неоліту та енеоліту на території Китаю існували досить розвинені племена, які займалися переважно землеробством (просо, рис), полюванням, рибальством та розведенням тварин (свині, корови) [1, с. 9]. Основою світогляду було шанування природи, її явищ та солярний культ, крім того, в період енеоліту відбувається поява перших піктографічних символів та гадання на кістках. Кажучи про культуру Яншао, необхідно зазначити, що в даному випадку культурний простір формується з декількох племінних груп, які проживали в цьому регіоні близько середини річки Хуанхе (黄河, *хуан хе*) одночасно, або в період неоліту загалом. Іноді цей період поділяється на декілька субперіодів, у залежності від стилістики керамічних виробів: *баньпо*

(半坡) та *мяодігоу* (馬傢窯). Кераміка в цей період виготовлена із глини, без використання гончарного кола та способом гарячого випалу, частіше за все – двокольорова із розписом, іноді – з декоруванням. Яскраві приклади: баньпонський глиняний виріб із схематичним зображенням рибалки (антропоморфного образу) та риби, погребальні сосуди із мяодігоським розписом та кришкою у формі людської голови.

Не менш важливим, паралельним та наступним етапом розвитку є культура Мацзяяо (馬傢窯) з IV по III тис. до н.е., що існувала ближче до верхньої частини річки Хуанхе і відрізняється високим рівнем виконання та детальним геометричним декором. В енеоліті виділяється культура Луншань (龍山文化) III – поч. II тис. до н. е., вироби якої витримані в одній пізнаваній стилістиці. У цей період пластику відрізняє: сіра та чорна кераміка з мінімальним декором, використання гончарного кола, поява котлів триногів *лі* (鬲) [1, с. 11]. Триноги такого типу, але під назвою *гуй* (鬶), були присутні у культурі Давенькоу (鬶, *давенькоу венхуа*) V – III тис. до н. е., вони мали практичне і ритуальне значення, в символічній формі, вірогідно, є символом родючості, плодовитості та жіночого початку. Пластику Китаю в період неоліту та енеоліту відрізняє: висока майстерність, знахідливість, демонстрація світогляду та взаємодія з ним.

Окремо слід зазначити, що ми не даємо вичерпний перелік неолітичних культур цього регіону, тому що їх налічується значна кількість, і роботи з їх періодизації є питанням відкритим та актуальним. Нас же, в першу чергу, цікавлять ті, в яких можна окреслити виникнення та розвиток пластичного мистецтва Китаю.

Саме з династії Шан (商朝, *шан чао,* XVI – XI ст. до н. е.), а інколи Шан-Інь (商殷), та об’єднання китайських міст під керівництвом Чен Тана (成湯) бере відлік перша держава на території Китаю, що знаменує початок бронзового віку. Вміння оброблювати бронзу, опанування нефриту, розвиток дерев’яної архітектури та возведення палаців, перші письмові артефакти *цзягувень* (甲骨文)

та ворожильні кістки *буци* (卜辞), підземні поховання, народні родові та природні вірування (анімізм, тотемізм, культ предків) – характерні особливості цього періоду [8, с. 52].

Досліджуючи сакральну пластику династії Шан, основним прикладом виділимо ритуальні вироби з бронзи, що на протязі всієї історії Китаю є демонстрацією розвитку пластики і рівня майстерності виконання [20, с. 16]. Майже вся бронзова пластика (посуд, дзвони, зброя) була виключно ритуальною і використовувалась як супроводжуючий елемент у похованні, часто як еквівалент реального типу повсякденної пластики. Підрозділяється на чималу кількість форм і видів (детальніше можна ознайомитись в каталозі орієнтальних студій фрірської галереї мистецтв «Описовий та ілюстративний каталог китайської бронзи» (1946) Дж. Е. Лоджа, «Фрірська бронза Китаю» (1967) під редакцією Дж. А. Поупа). Не менш важливим є текст (написи, що поряд із цзяґувень і буци є етнографічними свідоцтвами періоду), візерунок, *таотє* (饕餮, *таотай*) та тваринні мотиви. Тваринний мотив у сакральній пластиці – постійний, але при цьому поліморфний символ. Принципи оформлення ритуальної шанської бронзи, знаки, символіка виступають як предмет дослідження у багатьох науковців: Б. Карлгрін, Л. Бачхофер, М. Лоехр, К. Хентце, Дж. Пейпер, Е. Чілдс-Джонсон, К. С. Чангта інші. Іньсюй (殷墟) – пам'ятка періоду Шан, яка дає можливість ознайомитись з сакральною пластикою, особливостями поховання, архітектурою міста та життям людей.

Правління династії Чжоу (周朝, *чжоу чао*) почалось після захоплення влади родом Цзи (姬), традиційно виділяється цей період історії Китаю з XII ст. по 221 р. до н.е. Включає в себе такі історичні етапи як Західна Чжоу (西周, *хіз чжоу*) і Східна Чжоу (东周, *дон чжоу*), що, в свою чергу, поділяється на так званий період Весни і осені – Чуньцю (春秋时代, *чуньцю шідай*) та період Воюючих царств – Чжаньго (战国时代, *чжаньго шідай*) [22, с. 187]. Період правління династії Чжоу в історії Китаю є одним із найважливіших для подальшого формування світоглядних орієнтирів, національної самосвідомості,

країни та культури. Часи нестабільності, війн, розділу та невпевненості керівництва стимулювали виникнення неймовірної кількості філософських, етичних та релігійних вчень (конфуціанство, даосизм, моїзм та інші) [7, с. 15]. Основним віруваннями стає культ предків та культ Неба (в тому числі виникає поняття Небесного мандату (天命, *тяньмін*) та Син неба (天子, *тенсі*), що є вкрай важливим для розуміння та інтерпретації феномену імператорської влади в Китаї) [1, с. 14].

Зображальна традиція періоду Чжоу є носієм та транслятором культурного коду династії Шан, це спонукає багатьох дослідників відносити ці історичні етапи до однієї культурної ланки. Кажучи про сакральну пластику цього періоду, в першу чергу, хотілось би відзначити бронзові вироби (*чжун* (鐘), *бьянчжун* (編鐘), *лей (*罍), *дуй (*敦). Бронзова пластика не обмежувалась ритуальною стороною, але й була способом для підтвердження, підтримання особливого статусу (дзеркала, прикраси, ножі, мечі, стріли, фігури коней та тварин). Форми та типи бронзових виробів, сформовані за часів династій Шан та Чжоу, є взірцевими та базовими, що цитуються, модернізуються та інтерпретуються в китайській культурі, виходячи з особливостей часу.

Із закріпленням влади імператора Цінь Шихуанді (秦始皇帝) настає період династії Цінь (秦朝, *цінь чао*) 221–206 р. до н. е., а також об’єднання царств у першу китайську імперію. Верховний керівник зветься імператором – хуанді (皇帝), відбувається відновлення Небесного мандату (бо вседозволеність та недостойна поведінка правлячої ланки в чжоуський період призвела до його втрати) [1, с. 18]. Панівною релігією стає легізм, або Фацзя (法家) – школа законників, а конфуціанство знаходиться під забороною та піддається негативним проявам на адміністративному рівні. Цей період є вкрай важливим для подальшого формування саме держави, імперії Китай (навіть сучасна назва є адаптованою назвою династії Цінь) та укріплення її позицій на міжнародному рівні. Централізація держави, упорядковане керівництво відображаються на розмаху архітектурних проектів та культурі, в тому числі: об’єднанню Великого

китайського муру (長城, *чжан чжен*) та Великого каналу (大運河, *да юньхе*), розвитку літератури (історичні хроніки), виникненню унікального погребального комплексу імператора, Теракотової армії (兵馬俑, *бінма юн*). Цей комплекс є похованням курганного типу для імператора Цінь Шихуанді, а фігури воїнів, знаряддя, тварини є його супроводом у потойбічний світ, що каже про вірування в загробне життя, пов'язані з людським жертвоприношенням [16, с. 116]. Усі фігури виконані в повному розмірі (іноді з використанням справжніх кісток) та з увагою до деталей. Їх можна віднести до монументальної пластики, скульптур храмового комплексу чи кургану (陵墓雕塑, *лінму дяосу*). Сакральна пластика цього періоду переважно виготовлялась із бронзи, нефриту, глини і характеризується значною майстерністю та високою технікою виконання.

Династія Хань (漢朝, *хань чао*) 206 р. до н. е. – 220 р. н. е. – одна із найдовших за існуванням династія в історії Китаю, традиційно поділяється на Західну Хань (西漢, *ці хань*) та Східну Хань (東漢, *дон хань*). Після відносно недовгого, але продуктивного для становлення держави правління династії Цінь, з розгрому Лю Баном(劉邦, *лю бан*) ціньскої армії, починається період династії Хань – період стабільності [16, с. 76]. У цей час відбувається, на відміну від династії Цінь, розвиток конфуціанства, проведення реформ, становлення державних інститутів, розквіт науки (винахід паперу, компасу, сейсмографу) та мистецтва, привнесення буддизму, Шовковий шлях (絲綢之路, *січжоу чжі лу*) та контакти з іншими народами (гунами та кочовими племенами).

У цей період отримує нові стилістичні особливості (динаміка, витонченість, детальність) та тематичні вирази (повсякденна, відповідна до реальності) погребальна пластика (дошка для настільної гри *ліубо* (六博) та гравці; загін із фігурами тварин і жінки з дитиною, або загін із баранами; сторожова вежа як демонстрація архітектурних особливостей періоду; собака як домашня тварина), поширеними стають вироби з нефриту, кераміки, бронзи,

дерева, лаку. Необхідно зазначити, що привнесення буддизму на територію Китаю відобразилось у нових пластичних формах та зображальних сюжетах, а контакти з кочовими племенами внесли зооморфні мотиви в декорування та орнамент різноманітної бронзової, керамічної (кераміка в цілому стає більш розповсюдженим напрямом) та кам'яної пластики.

1.2. Поширення буддизму в період Середньовіччя

Після часу відносної стабільності та розвитку імперії Китай поринув у часи битв, протистоянь та поділу території. Цей період інколи називають епохою Шести династій (六朝, *ліу чао,* 220 – 581 р.р.), у тому числі епоха Трьох держав (三國, *саньґо*), Південних і Північних династій (南北朝, *нань бей чао*) [13, с. 13]. Для нашого дослідження специфіка історіографічного трактування в цьому питанні не є ключовою, так як нас цікавить загальний культурний лейтмотив у конкретний період. Саме тому пластичну традицію цього періоду ми будемо розглядати у контексті епохи Шести династій.

Оскільки в цей період відбувались зміни не тільки в політичному, соціальному житті, але й релігійному (розповсюдження буддизму, даосизму), це позначилось і на культурному плані. В цей час з'являються перші трактати по теорії мистецтв: Роздуми про живопис (論畫, *лунь хуа*), Записи про те, як живописати гору Юньтайшань (畫雲台山記, *хуа юньтайшань цзі*), Огляд відомих творів живопису часів династій Вей та Цзінь (魏晉勝流畫贊, *вей цзінь шенлюе хуа цзань*) за авторством художника, поета та теоретика мистецтва – Гу Кайчжи (顧愷之); виникає особливий вид пейзажного живопису *шань-шуй* (山水); поезія отримує міцний стимул для формування, найпопулярнішим авторами цього часу були Цзо Сі (左思), Лю Кунь (劉琨), Го Пу (郭璞) та Тао Юаньмін (陶淵明); каліграфія структурується як форма вираження та осмислення світу: стиль *Цаошу* (草書 – трав'яне письмо, розквіт стилю *Сіншу* (行書 – ходове письмо), майстер Ван Сяньчжи (王献之) і майстер Ван Січжі

(王羲之). Починається активне будівництво монастирів і храмів, а буддистська іконографія знаходить своє відображення у пластиці великих форм. Саме в цей період (з IV ст.) вони почали розповсюджуватись по всій країні та в подальшому вплинули на розвиток сакральної пластики регіону.

Бодгісаттва Ґуаньїнь (觀音), що є відображенням Авалокітешвари (Avalokiteśvara) в китайській культурі, та, ймовірно, Міле-пуса (弥勒菩薩), іноді зустрічається як Міле Фо (弥勒佛), що відповідає образу Будди майбутнього. Цікавими прикладами для ознайомлення з пластичними образами цього періоду є і Тріада Шакьямуні (释迦牟尼, *шіцзямоуні*) із каменю, і Еміто Фо (阿彌陀), що є відображенням Амітабги (Amitābha), з мармуру. Мармурова скульптура зазвичай є одним із аргументів прихильників теорії грецького впливу [12, с. 31] на зображальну традицію Китаю. Окремий розвиток отримала монументальна пластика, поширеними стають зображення тварин – химер, що виступають як охоронні символи, провідниками між світом духів та живих, у погребальних ансамблях та курганних комплексах.

Наприкінці VI ст. Китай вперше за декілька століть стає цільним державним утворенням, під керівництвом Ян Цзяня (楊堅), – імперією Суй (隋朝, *суй чао*), що проіснувала недовго (581–618), але стала базисом та фундаментом для розвитку країни в подальшому [1, с. 27]. У цей період були проведені адміністративні реформи, відбулися розвиток сільськогосподарських процесів та удосконалення інженерних споруд минулого, будівництво палаців. Поруч з цим, відбувається розвиток науки (медичні трактати Чаа Юаньфаня (巢元方), найвідоміший – Про причини і симптоми всіх хвороб (諸病源候論), поновлення системи конфуціанської освіти та системи екзаменів для чиновників, буддизм стає державною релігією.

Сакральні сюжети залишаються традиційними, поширеним є зображення Ґуаньїнь, що все більше адаптується як жіночий образ. Цікаво, що велика кількість зразків пластики цього періоду дуже часто зустрічається у розібраному (зруйнованому) вигляді. Одним із популярних буддійських

зображень є Еміто Фо, так як вчення буддійської школи Цзинту (净土宗, *цзинту цзун*) активно розповсюджується, а це є його ключовий образ. Глина, мармур, бронза, камінь, дерево – основні матеріли для ритуальної пластики. Охоронні образи тварин стабільно використовуються в погребальних комплексах, іноді виступають як частина світської пластики. Цей етап в історії Китаю є вкрай важливим, бо має ключове значення для розвитку сакральної пластики та культури регіону.

З початком захоплення влади Лі Юанем (李淵) бере свій відлік одна із дивовижних епох Китаю – імперія Тан (唐朝, *тан чао*), що проіснувала майже 300 років (618–907). Саме в цей період в історії країни характерні такі процеси, що справедливо ілюструють його як період розквіту Китайського Середньовіччя. Політичні реформи є продовженням закладених основ адміністрування в часи імперії Суй. Розквіт культури і мистецтва відобразився в архітектурі (пагода Даяньта (大雁塔) та Сяояньта (小雁塔), мавзолей Цяньлін (乾陵), храм Фаюань (法源寺, *фаюань си*), храм Шаньхуа (善化寺, *шаньхуа сі*) та інші), літературі (близько 50 тис. поетичних творів), науці (винайдення техніки гравюри та ксилографічного станку), живописі (розвиток напрямку шан-шуй) та кераміці.

Унікальним симбіозом стає культура кочових племен та традиційної культури Китаю (так, зображення коня в живописі та скульптурі стає вкрай розповсюдженим) [18, с. 115]. Поширеним вченням стає даосизм та його містичні прояви, що, в деякому сенсі, може пояснити активний розвиток буддистських сект різноманітного напрямку (Фасян (法相宗, *фасян цзун*), Хуян (華嚴), Тяньтай (天台宗, *тяньтай цзун*) та інші). З'являється велика кількість скальних буддистських монастирів і вдосконалення будов минулих років: печерні гроти Лунмень (龍門石窟, *лунмень шіку*), фрески печери Могао (莫高窟), сакральна пластика яких переважно виражена в камінні. Характерними прикладами епохи у відображенні сакральної пластики можна вважати: величезну статую Будди в Лешані, що зображує Міле Фо, або Лешань Дафо

(乐山大佛) і образи буддійського пантеону, що стали поширені в минулі періоди. Окремо необхідно зазначити, що саме в цей період стає поширеною кольорова пластика, основними відтінками якої є зелений (інколи синій або ізумрудний), білий та поєднання відтінків червоного, жовтого, охри – Саньцай (三彩). Вона відноситься до традиційної танської пластики Китаю та поділяється на декілька тематичних видів: жінки, чоловіки, тварини (худоба) та образи міфічних охоронців [20, с. 210]. Ці міфічні охоронці розташовуються в кутах гробниці – спеціальної зали, по два охоронці Чженьмуянг (鎮墓) та духи землі у вигляді міфічних тварин-химер Чженьмушоу (鎮墓獸).

Імперія Сун (宋朝, *сун чао*, 960-1279 р.р.), яка послідувала за буремним періодом П'яти династії та Десяти царств (五代十國, *удай ши го*, 907-960), є прикладом успішного економічного розвитку та росту при вкрай нестабільній ситуації в регіоні. У межах традиційної хронології поділяється на Південну (北宋, *бей сун*) та Північну (南宋, *нань сун*) Сун. Це період розквіту імперії, торгового підйому, введення паперових грошей в обіг, винаходження та застосування пороху, демографічного росту та інтелектуального відродження [11, с. 133]. Основні культурні маркери періоду ми можемо знайти в роботах по енциклопедичному профілю. В живописі налічується велика кількість авторів та продовження підтримки першої академії мистецтв, заснованої ще в часи династії Тан, – Ханьлінь (翰林院, *ханлінь юань*), поезія розквітає новими формами та іменами (Лу Ю (陆游), Бао Чжао (文同), Вен Тун (文同), Лі Цинчжао (李清照) та інші), в архітектурі відбувається активне будівництво та оновлення скарбів минулого. Просувається нове осмислення конфуціанського вчення в межах неоконфуціанства (宋明理學, *сун мін лісюе*) та розповсюджується вчення впливової течії буддизму – Чань (禪), що відображається у живопису. Тобто, в цей період відбувається опрацювання, модифікація та удосконалення спадщини династії Тан [1, с. 35].

Відбувається справжній розквіт дерев'яної скульптури, актуальними залишаються образи тварин і релігійна пластика різних течій буддизму. Поширені образи в скульптурі періоду Сун: бодгісаттва Ґуаньїнь, бодгісаттва Веньшу-пуса (文殊) – розповсюджене зображення буддистського пантеону в культурі Китаю, Аргати (arhat) в образі монахів Лохань (阿罗汉), що традиційно відносять до династії Ляо (遼朝, *ляо чао*) в техніці саньцай, та Еміто Фо.

Неспокійна атмосфера на кордонах та всередині імперії Сун сприяли поступовому захопленню території і влади ханом Хубілаєм (Qubilai), або Хубіле (忽必烈), та заснуванню імперії Юань (元朝, *юань чао*), що проіснувала близько століття (1280–1368). Зміни, що відбувались в політичному житті Китаю, вплинули на розвиток культури та мистецтва (живопис, каліграфія та поезія отримали новий поштовх і розвиток) [21, с. 115]. Цікавим для нас в цьому періоді є поєднання кочової монгольської культури і ханьської (ще з часів династії Хань більшість населення цього регіону ідентифікують себе як *ханьцзу* (漢族) – ханський народ) культури. Не дивлячись на добру координацію та подальшу взаємодію, потрібно розуміти, що величезна частина храмів, дерев'яної архітектури та скульптури, бронзової пластики, літератури та спадщини минулих віків була знищена при захваті влади в Китаї.

Сакральна пластика цього періоду виділяється своєю специфікою, більш витончена, деталізована, матеріал – переважно дерево (поліхромія), метал (бронза), каміння (не тільки в монастирській пластиці) та кераміка (іноді в техніці саньцай). Крім того, стають більш розповсюдженими переносні молельні – храми із фігурами святих та божеств, до яких можливо звернути у будь-якому місці (як символ віри, який може відігравати роль в розповсюдженні вчення, напевне, має зв'язок з японським дзусі (厨子) – переносними святинями).

Скрутне економічне становище імперії Юань в середині XIV ст. призвело до численних протестів і бунтів. Після повалення монгольської влади починає свої панування імперія Мін (大明帝國, *да мін го*), що продовжить своє існування

майже на 3 століття (1368–1644). Після років знаходження під владою монгольських керманичів китайська влада зробила акцент не на зовнішній взаємодії, а на оборонному, захисному формуванні державної політики. У деякому сенсі, цей період в історії Китаю ми можемо вважати періодом відновлення національної самосвідомості [7, с. 79]. У цей період відбувається розквіт національної культури, літератури, живопису (близько 12 тисяч авторів), мистецтва фарфору та декорування. Окремо слід відзначити архітектурний прорив, бо саме в цей період виникли споруди та будови, що є важливими частинами ідентифікації китайської культури та її спадку: відбудова Пекіну (北京, *бейцзін*), Заборонене Місто (紫禁城, *цзицзіньчен*), погребальні комплекси, які є традиційними для китайської культури– Шінсаньлін (明十三陵, *мін шісан лінг*) та Сяолінь (明孝陵, *мін сяолін*).

РОЗДІЛ 2. КАНОНІЧНІСТЬ ТА РОЗВИТОК ЯПОНСЬКОЇ ПЛАСТИКИ

2.1. Епоха курганів та погребальної скульптури

Скульптура в історії японської культури займає значне місце. Деякі дослідники вважають, що саме скульптура (поряд із дрібною керамікою) була основним видом пластичного мистецтва на цій території з часів пізньої епохи Дзьомон (縄文時代, *дзьомон дзідай*, приблизно VIII – I тис. до н.е.) до епохи Муромачі (1336–1573). Перші сліди культури цього регіону датуються не менш ніж в 60 тис. років, тобто раннім палеолітом[5, с. 6].

Важливо, що пластичному мистецтву як значущому елементу повсякденного і ритуального життя (при тому, що вони є невід'ємними один від одного в культурі Японії) завжди приділялось достатньо уваги митцями, замовниками, державою [15]. Це виражалося в обов'язковому розташуванні і використанні скульптурних елементів в оздобленні храмової архітектури та в інтер'єрі, в будинках і спорудах, що мали значення для міста, для народу та особистого порядку.

Історія розвитку пластичних мистецтв цього регіону налічує приблизно 5–10 тис. років, а саме – з епохи неоліту [2, с. 12]. Першими прикладами скульптури на території сучасної Японії є так звана «шнурована кераміка» (напрямок, для якого властиве переважне декорування керамічних виробів за допомогою солом'яних шнурів, гілок), що мала побутове та ритуальне призначення і характерну зображальну традицію. Хотілось би звернути увагу на такі приклади сакральної пластики цього періоду, як невеликі скульптури Доґу (土偶), котрі змістовно перегукуються з традиційним (більш давнім, часів верхнього палеоліту) зображенням кам'яних Венер, розташованих по всьому світові, – поширеному образу родючості та врожайності, сили роду, захисного оберегу та матріархального устрою суспільства. Крім того, широкого розповсюдження набуло виготовлення керамічних «ваз» (ритуальних та побутових урн, сосудів, світильників), які характеризують особливості японської пластики епохи Дзьомон. (стиль *Каен-докі* (火焔土器) – палаюча кераміка). Кераміка цього значного періоду культури Японії має декілька етапів розвитку, які відображають зміни у світогляді (декорування стає більш предметним та символічним) та соціально-побутових сферах (технічне удосконалення та спрощення процесів виготовлення) [19, с. 11]. Вона насичена уявленнями про устрій оточуючого світу, народними віруваннями та спогляданням сили, краси природи, осмислювання та переживання її явищ. Необхідно виділити, що пластика цього періоду була вкрай різноманітна за призначенням, стилістикою та змістом, виходячи із територіального розташування (різниця між північно-східними та південно-західними регіонами) та етнічного забарвлення.

Якщо в період Дзьомон на цій території розрізнено проживали декілька народів, які займалися збиральництвом, полюванням та рибальством, а їх вірування були симбіозом анімістичних, племінних та тотемних світоспоглядань, то в кінці I тис. до н. е. з'явились нові переселенці – вадзін (倭人), або народ Ямато (大和民族, *ямато міндзоку*). І саме цей чинник вплинув на швидкий розвиток і формування культури Японії. Вадзін принесли

із собою нові технології (обробка різноманітних металів), худобу (коні, корови) та злаки (поливний рис), що ознаменувало перехід культури до бронзового періоду і початку епохи Яйої (弥生時代, *яйої дзідай*) в III ст. до н. е. [10, с. 36]. Почали активно використовувати метал (мечі, дзеркала, дзвони, оздоблення стріл, гачки, палі, деталі кораблів), а кераміка отримала більш практичне призначення, що помітно у змінах форми (помірність та відсутність експресії, зменшення розміру, чіткість декорування) та інший спосіб виготовлення (на відміну від кераміки Дзьомон – використання гончарного кола та високотемпературне випалювання) [14, с. 10].

Одним із яскравих прикладів сакральної пластики цього періоду є бронзові ритуальні вироби (які, враховуючи новий соціальний устрій та родові/племені організації з виділенням керуючого, головного воїна та шамана, стали обов'язковими атрибутами). Дзвони, мечі та дзеркала мали не тільки практичне та статусне призначення, а й були носіями, провідниками сакрального. Дотаку (銅鐸) – бронзові дзвони, розміром приблизно від 20 до 130 см, з різноманітним оздобленням та фантазійними візерунками.

Подальші зміни в соціальному, культурному, політичному житті та привнесення нових світоглядних елементів поклали початок залізній ері в історії Японії – періоду Кофун (古墳時代, *кофун дзідай*). Саме з IV ст. починається активне розселення прибульців із Китаю та Кореї, що в подальшому вплинуло на розповсюдження буддизму в регіоні, формування першої японської первинної держави (із розрізнених по всій території племен) Ямато (大和) [10, с. 46]. Найрозповсюдженим комплексом вірувань стає Синто, або Шінто (神道), що є поєднанням давнішніх народних світоглядних основ та тотемізму, шаманізму, анімізму, а центральною фігурою – богиня сонця Аматерасу (天照大御神, *аматерасу омікамі*), виходячи із цього, діючий правитель Ямато інтерпретувався як її нащадок. Масштабне використання заліза, покращення рівня господарства та удосконалення фермерства,

формування державного устрою посприяли розвитку рівня життя та збільшення кількості населення держави Ямато.

Кофун перекладається як старий курган, бо саме в цей час формується традиція поховання в курганах (різноманітних за розміром та значущості поховання, найбільші – імператорські – досягали розмірів 400 м). У сакральній пластиці цього періоду доцільно виділити такий елемент культури Японії як Ханіва (埴輪) – глиняна поховальна скульптура (глиняні кільця, покладені одне на одне, сформовані у необхідну форму та випаленні при низькій температурі [2, с. 29]). Ханіва виступає як супроводжуючий елемент при похованні знатної, впливової особи (розташовувалась ззовні, по периметру курганів у спеціальних місцях із урахуванням сторін світу). Саме ритуальна пластика якнайкраще демонструє стилістичні особливості скульптури Японії початку та середини I тис. (плавні лінії, уважність до деталей, витонченість образів та облич, цільність форм, відтворення побуту), що в подальшому буде впливати на наступний розвиток її зображальної традиції.

Існування держави царства Ямато охоплює не тільки епоху Кофун, але й наступну – Асука (飛鳥時代, *асука дзідай,* VI – початок VIII ст.). Період в історії та культурі Японії, який можна вважати одним із ключових у формуванні світогляду, зображальної традиції, архітектурної (буддистські і синтоїстські храми, монастирські комплекси) та скульптурної стилістики (храмова пластика), літератури (перші письмові хроніки: Теннокі (天皇記) та Коккі (国記) та живопису [3, с. 14]. Вплив материкових культур Китаю та Кореї, розповсюдження буддизму та його іконографії, закріплення імператорської влади (при постійній боротьбі родів і кланів), адаптація конфуціанства – основні чинники в подальшому розвитку японської держави [10, с. 59]. Саме в кінці цього періоду Японія отримала свою нову назву – Ніхон (日本, *ніппон*) замість Ямато, що і є відображенням сучасної європейської назви. Виходячи з цього, особливості сакральної пластики періоду Асука несуть прямий відбиток,

у подальшому – адаптацію і еволюцію форм зображальної традиції Китаю та Кореї.

Окремо слід відзначити, що активізація будівництва буддистських храмів сформувала потребу в традиційному зображенні класичних образів пантеону, таких як: Тріада Сяка-Ньорай (釈迦如来) – Будда Шак'ямуні, Якусі-Ньорай (薬師如来) – Будда Цілитель, мілітаризовані образи, Чотири небесні королі – Сі тенно (四天王) та їх варіації. Самим відомим скульптором періоду Асука є Курацукурі но Торі (鞍作止利), його авторству належать роботи в монастирі Хорюдзі (法隆寺) та Асукадера (飛鳥寺), більшість японської пластики цього періоду виконана в близькій стилістиці. Не менш важливим сакральним образом, окрім традиційного зображення Будди, є Міроку-босацу (弥勒菩薩) – Будда Майбутній, прийдешній. Наприклад, Хокан міроку (宝冠弥勒) із монастиря Корюдзі (広隆寺) в Кіото, іконографія якого демонструє переважно корейську зображальну традицію.

Одним із найрозповсюджених образів є зображення богині милосердя, інтерпретація китайської бодгісаттви Ґуаньїнь, яка, в свою чергу, є адаптованим жіночим образом бодгісаттви індійського буддійського пантеону – Авалокітешвара, Каннон (観[世]音). Адаптація цього образу і наділення більш традиційним для японської культури змістом зробила його надзвичайно актуальним на протязі багатьох століть (реалізовувався в легендах, народній творчості, нових скульптурних формах, присвячених йому святилищах і храмах). У періоді Асука традиційно присутні декілька розповсюджених форм (притаманних корейській пластичній традиції, зроблені корейськими майстрами). Наприклад, Кудара-Каннон (百済観音) із глечиком в лівій руці і Гудзе-Каннон (救世観世音菩薩) із перлиною, коштовністю в обох руках, з монастиря Хорюдзі.

Основними матеріалами та техніками для пластичної реалізації сакрального в цей період є: бронзове лиття, глиняні основи лакових скульптур

та глиняні скульптури із дерев'яною основою, дерев'яна пластика (ключова в японській зображальній традиції), каміння та лакові техніки виготовлення скульптури. Окремо слід зазначити, що лакова техніка набула розповсюдження в подальшому та мала два основні напрямки – техніки: на дерев'яній основі, котра після висихання слоїв тканини залишалась всередині, *мокусін-кансіцу* (木心乾漆造), і на глиняній основі, котра після висихання виймалась, залишивши скульптуру полою зсередини, даккацу-кансіцу (脱活乾漆造) [3, с. 22].

Наступний період у культурі Японії – Нара (奈良時代, *нара дзідай,* 710–794 р.р.) – відрізняється процесом адаптації та переробки привнесених ззовні нових світоглядних, культурних традицій, починаючи з переносу столиці до міста Нара, хоча є розповсюдженою форма відліку цього періоду з початку державних реформ [14, с. 15]. Період Нара можна вважати, в деякому сенсі, сталим періодом, у якому всі попередні надбання підлягають осмисленню та закріпленню. Політичний устрій (переворот та реформи Тайка (大化の改新, *тайка но кайсін*), проведені в період Асука) побудований за китайською моделлю, розповсюдження і закріплення буддизму на державному рівні, створення найвідоміших історичних хронік Кодзікі (古事記 – Записи про справи давнини), Фудокі (風土記– Записи звичаїв та земель) і Ніхон сьокі (日本書紀 – Аннали Японії), поетичних збірок Кайфусо (懐風藻 – Роздуми про вітер) і Ман'йосю (万葉集 – Збірка десяти тисяч листів) та перших прототипів алфавіту [10, с. 69]. Саме реформи, розвиток держави, переживання іншої культури, її осмислення та інтерпретація характеризують цей період в історії та культурі Японії.

Вже починаючи з середини періоду Нара, буддизм стає основною релігією на рівні держави, за правління імператора Сьому (聖武天皇 *сьомму тенно*) починає розширюватись кількість буддистських шкіл [5, с. 76]. Саме тому в цей період настає справжній розквіт сакральної пластики, що сприяє пошуку нових матеріалів, форм та пластичних засобів виразу. Крім того,

в скульптурній пластиці цього періоду з’являється новий тип зображення, привнесений із китайської традиції, а саме – портретний. Наприклад, скульптура відомого китайського монаха Гандзіна (鑒真), що виконана в техніці мокусін-кансіцу.

Слід зазначити, що в цей період [9, с. 69] поширюється важливий елемент буддистського пантеону, який в подальшому стане вкрай розповсюдженим – Аміда-Ньорай (阿弥陀如来), що відповідає індійському образу Будди Амітабги та його тріади. Хотілось би навести і такий взірець сакральної пластики Японії періоду Нара, один з перших прикладів монументальної сакральної пластики Дайбуцу (大仏) – так званий Величезний Будда. Бронзова скульптура, розміром майже 15 метрів, розташована в унікальному монастирському комплексі Тодайдзі (東大寺) в префектурі Нара (奈良県), зображає Дайніті-Ньорай (大日如来) – адаптація образу Будди Вайрочана (Vairocana). Скульптурна пластика стає більш виразною, об’ємною, монументальною, цільною, сповненою експресії та інколи гротескною.

2.2. Формування буддистських шкіл та сьоґунат.

Традиційно, з переносом столиці із Нари (奈良市, *нара сі*) в місто Хейан (平安京, *хей'анкьо*) береться назва (平安時代, *хей'ан дзідай*) і ведеться відлік нової епохи в історії Японії (794 – 1185), що співпадає з правлінням у формі регентства кланів Фудзівара (藤原氏, *фудзівара сі*) та Тайра (平氏, *тайра сі*). Політичні надбання минулих років були майже повністю нівельовані, а на першому плані постає нова форма суспільних взаємовідносин. Поява *буші* (武士), конфлікти між впливовими родами і кланами, закріплення декількох буддистських сект (Тендай (天台宗), Сінґон (真言宗), Нітірен (日蓮宗), розробка повноцінних азбук (хіраґана (ひらがな） і катакана (片仮名)), розвиток наукової думки, літератури (роботи Мурасакі Сікібу (紫式部)та Кі-но Цураюкі (紀貫之)), живопису (стиль *ямато-е (*大和絵)) і культури в цілому – характеризує період Хейан в історично-культурному аспекті. Саме в цей період синтоїзм стає

пріоритетним світоглядом для правлячої ланки – регентства (в першу чергу, для реалізації планів по тотальному контролю за владою), бо підтримує образ імператора як нащадка синтоїстської богині Аматерасу.

Розповсюдженими залишаються образи бодгісаттви Каннон, Сяка-Ньорай та Якусі-Ньорай. Вперше під впливом буддизму з'являються зображення синтоїстських «народних богів» [19, с. 145], різноманітних божеств із пантеонів буддистських сект, містичність та езотеричність образів та введення тварин у пластичні образи (чіткий вплив індійської традиції та завезених монахами корейських зразків). Вкрай популярними,стають образи Кокудзо-босацу (虚空蔵菩薩), що є відображенням бодгісаттви Акашагарбхи (Ākāśagarbha) та Фуген-босацу (普賢菩薩) – бодгісаттви Самантабхадри (Samantabhadra) [2, с. 190].

Традиційна буддистська пластика стає значно декоративною, орнаментальною, з оздобленням великою кількістю деталей. Камінь та бронза використовуються для виготовлення скульптур, але основним матеріалом стає камфорне та кипарисове дерево, а розповсюдженими техніками: *імібоку-дзукурі*(木造) виготовлення скульптури із цільного пласту та *йосегі-дзукурі* (寄木造) із порожнистих фрагментів [14, с. 23]. Найвідомішим майстром цього часу вважається Дзьотьо (定朝), який мав свою майстерню, обслуговуючу будівництва храмів та їх оздоблення. Сакральна пластика цього періоду демонструє стриманість (навіть в динаміці), майстерність у виконанні і оздобленні, канонічність та в цілому відповідає принципу моно-но аваре (物の哀れ– сумна чарівність речей).

Послаблення імператорського керівництва, укріплення кланів та їх боротьба за владу, соціально-економічні чинники посприяли створенню нової ланки державного управління і відкрили новий етап в історії Японії. Наприкінці епохи Хейан відбувається розгром роду Тайра і прихід до влади роду Мінамото (源氏). У результаті багаторічних конфліктів та боїв основну владу отримує військовий головнокомандувач – сьоґун, або шьоґун (将軍), і його клан, функції імператора мінімізуються, столиця переноситься в місто Камакура (鎌倉市

, *камакура сі*), через що епоха і отримала відповідну назву (鎌倉時代, *камакура дзідай*, 1185–1333 р.р.).

Таким чином, формується новий тип державності – *бакуфу* (幕府), при якому на чолі держави формально знаходиться імператор, а фактично керує сьоґун, і ця форма проіснує майже сім віків. Зрозуміло, що такі соціально-політичні зміни знайшли відгук і в культурному житі. Архітектура, література, мистецтво, релігія переживають ці зміни відповідним чином: розвиток ксилографічного книгодрукування, поява *ґункі* (軍記) – нового жанру військових повістей (Хейке моноґатарі (平家物語) – Хроніка дому Тайра; Тайхейкі (太平記) – Хроніка Великого світу), укріплення та оборонні будівлі в буддистських храмах, збільшення кількості фортифікаційних споруд та замків, відновлення панування синтоїстського світогляду, затвердження буддійських релігійних шкіл (Нітірен, Ріндзай(臨済宗), Сото (曹洞宗) та Дзьодо (浄土宗) [7, с. 140 – 175].

Пластика цього періоду виглядає значно експресивнішою, реалістичною, масштабнішою та має свою неповторну стилістику, яка дозволяє ідентифікувати країну та період її походження достатньо чітко. Камакурська сакральна пластика пронизана темами, що були присутні на протязі всіх віків її розвитку, але саме в цей період теми захисту, війни, войовничі мотиви, мілітаризовані інтерпретації та сила, міцність, героїзм становляться найбільш розповсюдженими.

В епоху Камакура сформувалась, як спадкоємець майстерні та учнів Дзьотьо, школа Кей (慶派, *кейха*). Відбувається повернення до лакової скульптури, що в період Хейан майже не використовувалась, як повернення до зображальної традиції періоду Нара (активно реалізовувалось школою Кей та її майстрами). Саме в цей період скульптури знов (з епохи Нара) «відкрили очі» – в японській мові відображає гнів [4, с. 7], майстри почали використовувати смальту та різноманітні мінерали (гірський кришталь) для придання реалістичності. Одними з найрозповсюджених пластичних образів цього

періоду залишаються: синтоїстський пантеон та традиційні буддистські зображення. Портретний жанр у скульптурній пластиці також отримав значний розвиток як в сакральному, так і в повсякденному (мирському) напрямі.

У період Муромачі (室町時代, *муромачі дзідай*), який послідував за невеликим відривом (1336–1573), Японія знаходилась в непростому становищі, виснажена постійними війнами, клановими та родовими сутичками. Час панування *бакуфу* Асікаґа (足利幕府), децентралізації, укріплення влади *даймьо* (大名), роздробленості імператорського двору, постійної напруги в регіоні – все це в результаті призвело до великої кількості локальних військових конфліктів, в історіографії – епохи Сенґоку (戦国時代, *сенґоку дзідай*) та до об'єднання Японії [6, с. 290]. У цей період відбувається відчутний вплив китайської культури та вчення Дзен стає найрозповсюдженим, а мистецтво Японії як ніколи насичено зображальними традиціями Китаю [17, с. 376]. З'являються нові форми вираження та осмислення навколишнього світу: монохромний живопис – *сумі-е* (墨絵), чайна церемонія – *тядо* (茶道), чайні павільйони – *тясіцу* (茶室), специфічна кераміка – *теммоку* (天目) та сад каменів – *каресансуй* (枯山水). Окрім цього, відбувається розквіт театрального мистецтва – розважальний *кьоген* (狂言) і традиційний *ногаку* (能楽).

Зміна світогляду і панування дзенського вчення наклали відбиток на сферу пластичних мистецтв, архітектуру та культуру загалом. Сакральна пластика виготовлялась в меншій кількості, бо не була необхідною і заперечувалась в межах вчення [14, с. 33]. Візуальні образи та надбання минулих періодів опрацьовувались, але вони відмічені загальним зниженням майстерності та рівнем роботи, при тому, що існувала величезна кількість шкіл. Пластичні сюжети залишаються традиційними: буддистський пантеон різних шкіл і портретні зображення монахів. Мистецтво епохи Муромачі відображає основний філософський і естетичний принцип цього періоду – *вабі-сабі* (侘寂), що виражає прекрасне в своїй сутності та натуральності. На перший план виходить природа, гармонійне поєднання з нею та її споглядання.

ВИСНОВКИ

Простеживши розвиток сакральної пластики Китаю та Японії в культурно-історичному розрізі с часів неоліту до початку XVII ст., ми дійшли до таких висновків:

- Китайська пластична традиція стала самим великим «донором» для свого регіону. Сакральна пластика виступає у вигляді мовчазного свідка та навіть є доказом розкладання державних керманичів та суспільства. Наприклад, бронзова пластика періоду пізньої Чжоу стає більш витонченою, декоративною та майстернішою, але її значення – буденним та умовним, що може казати про кризу світогляду на державному та особистому рівні. Крім того, саме завдяки ритуальним виробам та предметам погребальних комплексів ми можемо скласти, хоча і загальне, уявлення про світогляд, побут, архітектуру цього регіону.
- Культура Китаю унікальним чином опрацьовує та інтерпретує нові світоглядні концепції, що активно поширюються на всі сфери життя. Ритуальна пластика проявляється не в погребальній бронзі та приладді, а перемикається на вираз у буддистській скульптурі. Ключовою ілюстрацією процесу переходу і результату опрацювання, трансформації є бодгісаттва Ґуаньїнь, що не просто є відблиском бодгісаттви Авалокітешвари, а й модифікується із традиційного чоловічого образу махаянського буддизму в жіночій (приблизно в VII ст.).
- В японський сакральній пластиці цих періодів є унікальна еклектика, яка є породженням переробки та освоєння тенденцій, отриманих ззовні (Китай, Корея, Індія). На нашу думку, характерним є не просто адаптування традицій іншої культури та релігії, але й повернення до своїх традицій та переосмислення їх у межах відповідного періоду (переосмислення спадщини епохи Нара, відновлення монастирів та цитування зображальної традиції та пластики в епоху Камакура).

- Буддистських школи є одним із ключових чинників створення та розвитку сакральної пластики Японії. В залежності від напрямку вчення, яке було притаманно окремій секті, формується тематика, іконографія, пластична традиція. Наприклад, секта Сінґон була спадкоємицею індійської школи, що разючим образом вплинуло на скульптурне оздоблення монастирів і близькість тематики та іконографії до індійської. А секта Тендай є нащадком китайської школи, що відображається на пластичних нормах і зображеннях. Вважаємо, що унікальним є те, як народна релігія синто переплелась із буддійським вченням, створивши таким чином симбіоз і в пластичному мистецтві. Крім того, сакральна пластика в період сьоґунату (особливо Камакура) є продовжувачем та поверненням до зображальної традиції минулих епох (Хейан, Нара), що зумовлюється агресивним зовнішнім середовищем та нестабільністю в середині держави.
- Сакральна пластика є відображенням усіх змін та процесів, що відбувались в культурі Китаю та Японії. Періоди первобутності (культура Яншао, епоха Дзьомон) та Середньовіччя (імперія Тан, епоха Хейан) є невичерпним джерелом для дослідника. У цих періодах виявляється багато спільного, схожого та спорідненого. Але при цьому абсолютна ізольованість деяких історичних етапів дає унікальну можливість споглядати, як кожна з країн переживає культурний вплив носіїв іншої культури.

Окремо слід відзначити державні програми по захисту, оцифруванню і збереженню культурної спадщини Китаю (国家文物局 – Національне управління з культурної спадщини, 国家一级文物 – Національні культурні реліквії) та Японії (文化庁 – Агентство у справах культури, 国宝 – Національні скарби Японії). Практика відкритого онлайн-доступу до культурних надбань є також доречною для розвитку міжкультурного діалогу, зокрема – для поширення інформації про культурну спадщину України.

Проблема залишається актуальною і потребує подальших досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Виноградова Н. А. Искусство Китая.М.: Изобразительное искусство, 1988. 250 с.

2. Виноградова Н. А. Скульптура Японии. III–XIV вв. М.: Изобразительное искусство, 1981. 238 с.

3. Виноградова Н. А. Искусство Японии. М.: Изобразительное искусство, 1985. 192 с.

4. Главеева Д. Г. Трационная Японская культура: Специфика мировосприятия. М.: Восточная литература, 2003. 264 с.

5. Горегляд В. Н. Классическая культура Японии: Очерки духовной жизни. СПб: Петербургское Востоковедение, 2006. 352 с.

6. История Японии: С древнейших времен до 1868 г.: в 2 т. / отв. ред. А. Е. Жуков. М.: Институт востоковедения РАН, 1998. Т 1. 659 с.

7. Китагава Дж. М. Религия в истории Японии. СПб.: Наука, 2005. 588 с.

8. Кравцова М.Е. История культуры Китая. СПб.: Издательство "Лань", 1999. 416 с.

9. Кужель Ю. XII веков японской скульптуры. М.:Прогресс-Традиция, 2018. 466 с.

10. Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. К.: "Аквілон-Прес", 1997. 256 с.

11. Bushell S. W. Chinese Art in II volumes. London: Wyman and Sons, 1906. V. 2. 149 p.

12. Febollosa E.F. Epochs of Chinese and Japanese Art: in 2 vol. Vol I. London, New York: William Heinemann. 1921. 418 p.

13. Giles H. A. An itroduction to the history of chinese pictorial art. Shanghai, 1905. 179 p.

14. Ishizawa M., Suganuma T., Tanaka, I., Yamada Ch., Yamane Y., Yonezawa Y, Yoshikawa I.The Heritage of Japanese Art. Tokyo, New York, S. Francisco: Kodansha international ltd., 1982. 208 p.

15. Japanese Temples and their Tresures in IV volumes / Department of the Interior. Tokyo: The Shimbi Shoin, 1910.

16. Lee S. China: 5000 years. Innovation and transformation in the arts. New York: H. N. Abrams, 1998. 501 p.

17. Lee S. E. A History of Far Eastern Art. New Jersey, New York: Prentice-Hall, H. N.Abrams, 1982. 548 p.

18. Leidy D. P., Strahan D. Wisdom embodied: Chiinese Buddhist and Daoist Sculpture in The Metropolitan Museum of Art. New Haven, London, New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2010. 248 p.

19. Noma S. The arts of Japan: Ancient and Medieval. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International Ltd., 1982. 314 p.

20. Paleologue M. L'Art Chinois. Paris: Maison Quantin, 1887. 320 p.

21. Rawson J. The British Museum Book of Chinese Art. London: Thames & Hudson, 1992. 395 p.

22. Whitfield R, Tao W. Exporing China's Past: New Discoveries ans Studies in Archaeology and Art. Safron, 1999. 286 p.

Додаток

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ

Розділ 1.

Культури неоліту

Посуд (чаша) з малюнком риби. Приблизно Vтис. до н. е. Кераміка, поліхромія. d: 39,5 см. Баньпо, Китай.

Династія Шан

Сосуд (ю) у формі тигриці. Приблизно XII-XIст. до н. е. Бронза. 35,2 см.

Музей Чернускі, Париж.

Династія Чжоу

Сосуд (лей) із кришкою. Приблизно XI-VIIIст. до н. е. Бронза. 49,7 см.
Музей Чернускі, Париж.

Династія Цінь

Колінопреклонений лучник. III ст. до н. е. Теракота, сліди пігментів. 121,9 см. Музей мавзолею першого імператору Цінь Шихуанді, Китай.

Династія Хань

Сторожова вежа. Приблизно I-III ст. Глина, поліхромія, глазурування. 104,1 см. Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Епоха Шести династій

Ґуаньїнь. V ст. Піщаник, пігмент. 146,1 см.
Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Еміто Фо. Приблизно 570 р. Мармур, пігмент. 110 см.
Музей мистецтв, Клівленд.

Династія Сунь

Ґуаньїнь. Приблизно VI-VII ст. Вапняк, пігмент. 100,8 см.

Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Династія Тан

Чженьмушоу. VIII ст. Саньцай. 92,3 см. та 88,9 см.

Музей мистецтв, Клівленд.

Династія Сун

Ґуаньїнь. Приблизно XI-XIIIст. Дерево, поліхромія, глазурування. 94 см. Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Династія Юань

Ґуаньїнь. Приблизно XIII-XIV ст. Порцеляна, глазур. 50,8 см.
Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Династія Мін

Шіцзямоуні. Приблизно XIV ст. Бронза, поліхромія, позолота. 44,2 см.

Музей мистецтв, Клівленд.

Розділ 2.

Період Дзьомон

Догу. Приблизно XI – IV ст. до н.е. Кераміка. 16,5 см.
Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк.

Період Яйої

Дотаку (бронзовий дзвін). Приблизно I – II ст. Бронза. 110,5 см.
Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк

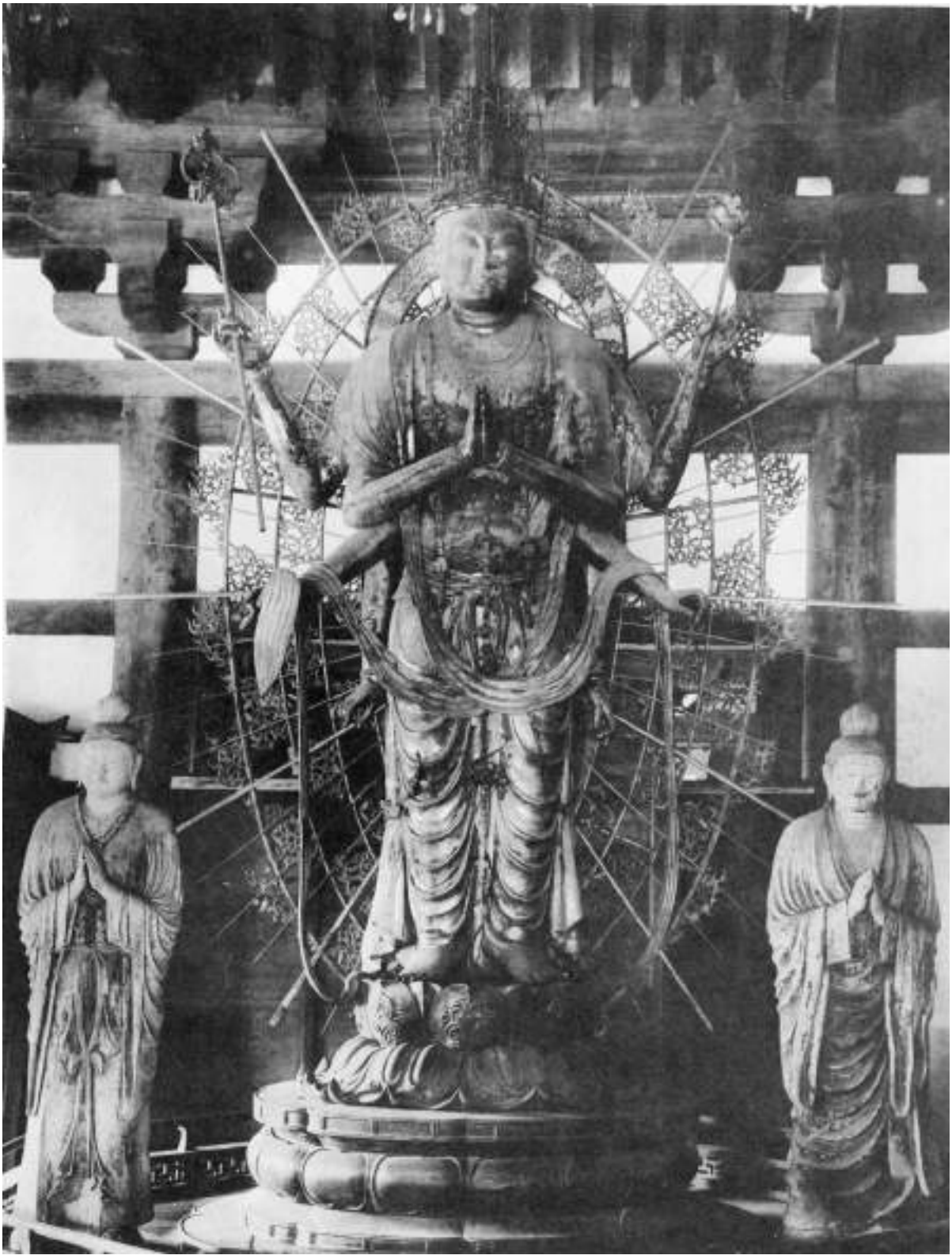
Період Кофун

Ханіва у вигляді воїна. Приблизно III – VIIст. Глина, вадзумі.
106 см. Британський музей, Лондон.

Період Асука

Гудзе-Каннон. VII ст. Дерево, бронза. 180 см. Храм Юмедоно, Монастир Хорюдзі, Ікаруґа, Японія.

Період Нара



Фукукендзяку-Каннон (із ласо). VIII ст. Дерево, лак. 3сп,1 см.
Храм Хокедо, Монастир Тодайдзі. Нара, Японія.

Період Хейан

Сяка-Ньорай. IX-X ст. Дерево. 57,2 см. Музей мистецтв, Клівленд.

Період Камакура

Бісямонтен (один з Чотирьох Небесних Царів – Північ). XIII ст.

Дерево, поліхромія. 76,8 см. Музей мистецтв, Клівленд.

Майстер Кайкей. Соґьо-Хачіман. XIIIст. Дерево, поліхромія. 81,7 см.
Монастир Тодайзі. Нара, Японія.

Період Муромачі

Портрет майстра Дзен. XVст. Дерево, лак, інкрустація. 94,9 см.
Музей мистецтв Метрополітен, Нью-Йорк.

Шифр **«Всесвіт прекрасний»**

РОЛЬ КАРОЛІНГСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ В КУЛЬТУРНОМУ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНОМУ ПРОСТОРІ РАННЬОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ І ВПЛИВ КАРОЛІНГСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ НА СТАНОВЛЕННЯ ДЕРЖАВИ ФРАНКІВ 5

1.1. Джерела та література зпроблеми Каролінгського відродження.....5

1.2. Карл Великий як правитель, особистість та фундатор Каролінгського відродження.....8

РОЗДІЛ ІІ ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА ОСВІТНІ ІННОВАЦІЇ КАРОЛІНГСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ..... 14

2.1. Культурні та організаційні аспекти франкською державою.....14

2.2. Палатинська Академія як джерело культурних інновацій.....18

2.3. Нові парадигми освіти при Каролінгах 21

РОЗДІЛ ІІІ КАРОЛІНГСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ В У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РАННОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ 26

ВИСНОВКИ.....31

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....32

ВСТУП

Сучасний політико-економічний і культурний простір Західної Європи строкатий та різноманітний є результатом складних і тривалих історичних процесів. Осягнення специфіки цього регіону можливе лише за умов ретельного вивчення попередніх етапів його культурного розвитку.

Каролінгська доба займає особливе місце в історії та культурі ранньосередньовічної Європи. Саме протягом VIII-IX сторіччя відбуваються важливі для подальшого розвитку соціально-політичні, культурні і релігійні трансформації. Це період, коли почали закладатися засади культурної, релігійної та цивілізаційної єдності Західної Європи. Час, коли почали сформуватися кордони романо-германського світу, котрий, з цього моменту, відокремитися від Візантії і слов'янства, як політично, так і ідеологічно. Час, коли почали проявлятися перші абриси майбутніх середньовічних королівств Франції, Німеччини та Італії. Час, коли християнство, практично, стало панівною релігією на більшій частині континенту.

Саме тому, дослідження процесів, котрі в подальшому, отримали серед науковців назву «Каролінгське відродження» є дуже *актуальним.* Каролінгське відродження вперше наочно продемонструвало як пов'язані між собою інновації в сфері культури та державного урядування, звеличило роль інтелектуалів у політичній та релігійній діяльності, а також заклало міцний фундамент історичної культури середньовічної латинської Європи.

Робота ґрунтується на вивченні історичних джерел та літератури. Їх характеристиці та аналізу буде присвячений 1 підолзділ І розділу даної роботи.

Але, перш за все бажаю пояснити свою увагу до цієї теми. Річ у тому, що у підлітковому віці я із захватом прочитала усю серію романів Мориса Дрюона «Прокляті королі». Відтоді я і зацікавалася темою французького Середньовіччя – Прекрасні дами, рицарі, турніри, обітниці, що віщі за жагу життя. В романах все було дуже красиво і романтично. Раптом мене зацікавило – що цьому передувало, а як же то було насправді? Я почала

читати більш серйозні наукові дослідження. Моє захоплення тривало. І коли на культурології нам запропонували обрати тему для творчої роботи, я обрала своєю темою Каролінгське відродження.

Метою даної роботи є дослідження особливостей Каролінгського відродження в культурі та історії раннього Середньовіччя.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати наступні *завдання:*

- проаналізувати джерельну базу дослідження та встановити стан вивчення проблеми в сучасній літературі;
- розглянути особливості формування франкської держави та перетворення її на імперію завдяки діяльності Карла Великого;
- висвітлити інновації у політичному та духовному житті котрі становлять сутність Каролінгського відродження;
- окреслити значення Каролінгського відродження в контексті культури раннього середньовіччя.

Об'єктом дослідження є процеси Каролінгського відродження.

Предметом дослідження виступають інновації в сфері культури та урядування започатковані діяльністю Карла Великого та інших діячів Каролінгського відродження.

Основними методами дослідження є: історико-генетичний метод, котрий дозволив проаналізувати виникнення і трансформацію основних культурних універсалій раннєго Середньовіччя; біографічний метод який було застосовано для дослідження життєдіяльності Карла Великого та інших видатних діячів Каролінгського відродження. Також використовувалися методи опису, порівняння та класифікації, котрі дозволили вивчити джерела та літературу.

Структура роботи. Робота складається з вступу, трьох розділів, висновку та списку використаних джерел та літератури. Її загальний обсяг становить 34 сторінки.

РОЗДІЛ І
ВПЛИВ КАРОЛІНГСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ НА СТАНОВЛЕННЯ ДЕРЖАВИ ФРАНКІВ

1.1. Джерела та література зпроблеми Каролінгського відродження

Коли я звернулася за допомогою у вивченні обраної теми до наукового керівника, Вона запропонувала мені сприатися не тільки на наукові дослідження, але, перш за все, звернутися безпосередньо до історичних джерел відповідної епохи. На щастя, навіть перші роки існування нових варварський королівств, які виникли на руїнах величної Римської імперій, певним чином зафіксовані у, хоч і нечисленних, але збережених, і навіть перекладених з давньої варварської латини, джерелах. Отже, джерелознавча база роботи складається з двох типів джерел: наративних та юридичних.

До першого типу відносяться наративні твори які змальовують політичну історію франкської держави. Це, перш за все, твір Ейнхарда під назвою «Життя Карла Великого», в якому висвітлюється особистість Карла Великого та події які відбувалися у державі франків в VIII-IX сторіччях [11]. Цей твір складається із 33 глав. Перші 17 – присвячені внутрішній і зовнішній політиці Карла, а наступні 15 глав стосуються особистості правителя та змальовують його приватне та сімейне життя. В останній – міститься заповіт імператора. В основу твору покладено особисті спогади автора, аннали і документи того часу. Зразками для композиції і стилю послужила «Життя дванадцаті цезарів» Светонія. Робота Ейнгарда написана ясною та лаконічною мовою.

Іншим важливим джерелом і історії франків VIII – IX сторіч є «Аннали королівства франків», котрі охоплюють історію держави з 741 по 829 роки [3]. Раніше цей документ в історичній науці мав назву «Великі Лоршскі аннали» за передбачуваним місцем створення Лоршським монастирем, або «Аннали Ейнхарда», від імені їх ймовірного автора, але обидві гіпотези були спростовані. Збереглося лише ця назва – «Аннали королівства франків»

створювалися кількома хроністами і кілька разів редагувалися. Вони були створені при дворі королів Франкського держави, з метою їх звеличення політичних успіхів.

До нашого часу також збереглися «Ведастанські аннали», котрі охоплюють події, що відбулися у франкській державі з 874 по 900 роки і переважно пов'язані і розбратом між нащадками Карла Великого та руйнівними набігами норманів [5].

Також був використан фрагмент з роботи «Діяння Карла Великого» Ноткера Заїки [9]. «Діяння» побудовані у вигляді епізодів з життя Карла Великого Автор користувався письмовими свідченнями сучасників Карла Великого, усними розповідями й переказами, тому імператор постає в цьому творі не тільки як великий государ, але і як освідчена особистість.

Для висвітлення особливостей духовної атмосфери каролінгського відродження були використані фрагменти творів вченого, поета, богослова Алкуїна Йоркского, зокрема «Сперечання високошляхетного юнака Піпіна з Альбіном схоластиком» [1], «Бесіда про істинну філософію» [2], а також частина твору Рабана Мавра «Про виховання кліриков» [10], в якій він описує користь наук і навчання для вдосконалення християнської душі.

Юридичні джерела представлені різними типами капітуляріїв Карла Великого, котрі видавалися імператором із різних нагод і представляють собою нормативні приписи, котрі мали регулювати різні сфери економічної, релігійної і культурної активності в державі. Серед них: «Капітулярій про маєтки» (800) [8], «Капітулярій про заняття науками» (780-800),[7] «Капітулярій про військові справи» (811), «Бульйонський капітулярій» (811) [4]. Ці джерела висвітлюють різні аспекти історії та культури Франкської держави з VIII по IX сторіччя.

Зрозуміти сутність та інноваційний характер перетворень франкського суспільства започаткованих Карлом Великим можливо лише в контексті історичних подій котрі призвели до виникнення франкськох держави, зростання її могутності і достатнь швидкого розпаду за нащадків імператора.

Саме тому необхідно звернутися до грунтовних робіт з історії Франції часів раннього середньовіччя. Історичні і демографічні процеси, що привели до створення франкської держави розглядаються С. Лебеком у книзі «Історія Франції. Походження франків V – IX ст.» (1993) [18], а політичні процеси розпаду імперії Карла Великого і виникнення нових держав представлені в дослідженні Л. Тейса «Історія Франції. Спадщина Каролінгів IX – X ст.» (1993) [24].

Анрі Пірен у роботі «Імперія Карла Великого та Арабський халіфат. Кінець античного світу» (2011) вивчає вплив на історію Західної Європи вторгнення варварських племен та арабів і демонструє роль династії Каролінгів в політичних процесах раннього середньовіччя [20].

Історичний контекст створення і формування франкської держави від руйнації Римської імперії до X сторіччя розкривається у дослідженнях Г. Кєнігсбергера (2001) [15], Дж.-М. Уоллес-Хедрілла (2002) [26].

Звісно, говорячи про ранньосередньовічну історію Франції і Європи взагалі, неможливо оминути увагою постать Карла Великого. Автори усіх вищезгаданих творів віддають шану його ролі в історії. Разом із тим, існують авторитетні дослідження Д. Хегєрманна (2003) [28] та А. Левандовського (1995) [19], в котрих історія франкської держави розглядається крізь призму особистості Карла Великого, його бажань, намагань та зусиль створити величну християнську імперію.

Проблему Каролінгського відродження як яскравого, але швидкоплинного моменту історії раннього середньовіччя, слабко пов'язаного із соціально-політичними процесами того часу, в тій чи іншій мірі, розглядають усі автори.

Термін «Каролінгське відродження» з'явився в історіографії в другій половині XIX сторіччя. Його запропонував французький історик та літератор Жан Жак Ампер. Видатний знавець історії літератури в роботі «Літературна історія Франції до XII сторіччя» використав цей термін щоб піддати критиці уяву про Середньовіччя, як відсталу в культурному плані добу. Починаючи з

20-х років XX сторіччя проблема Каролінгського відродження стала дискусійною серед істориків та мистецтвознавців.

Основні дискусії точаться навколо поширеності та глибини культурних і організаційних зрушень, викликаних реформами Карла Великого.

Але як культурний феномен у різних його аспектах Каролінгське відродження аналізується в роботах Жака Ле Гоффа (1992, 2003) [17, 16], О.О. Фортунатова (1990) [27], А.І. Сідорова (2005) [22], Б. Я. Рамма (1940) [21], М.Л. Гаспарова (1970) [12]. А уявлення про загальний культурний контекст європейського середньовіччя ми одержали із праць А.Я. Гуревича (1990) [13], Сорочан (2017) [23], В.І. Уколової (1989)[25].

Отже, серед дослідників і доси немає консенсусу, що до змісту процесів, котрі за вже прийнятою термінологією ми будемо називати Каролінгським відродженням.

1.2. Карл Великий як правитель, особистість та фундатор Каролінгського відродження

Передумовою культурного підйому Європи в кінці VIII сторіччя стало політичне возз'єднання Європи франкскими королями Каролінгськой династії. Падіння Меровингов і піднесення Каролінгів почалося з Карла Мартела (714-741), діда Карла Великого, який здобув перемогу в битві при Пуатьє 732 року, і Піпіна Короткого (741-768, король з 754), батька Карла Великого, котрий забезпечив союз з папським престолом.

Карл Великий був старшим сином франкського майордома, а згодом і короля Піпіна Короткого (741-768, король з 751) та Бертради Ланської. Про дату його народження достовірних відомостей не збереглося. Місце його народження також не було відомо вже його сучасникам. Ейнхард так про розповідає: «вважаючи, що про народження, а також дитинство і юність [Карла] писати сенсу немає (оскільки в анналах нічого ніде не сказано, та й в

живих не залишилося нікого, хто б міг сказати, що має знання про [ті події], я вирішив, опустивши невідоме…» [11, с.62-63].

З волі батька, короля Піпіна Короткого 28 липня 754 р Карл, разом з молодшим братом Карломаном, був помазаний на царство папою Римським Стефаном II. Після смерті батька у 768 році Карл вступив на престол, розділивши спадщину з братом. Карломан був зведений на трон у Суасоні, а Карл був коронований у Нуайоні [3]. Відносини між братами були напруженим. Після раптової смерті Карломана у грудні 771 року Карл успадкував землі брата.

Ведучи активну завойовницьку діяльність він приєднав до Франкської держави землі Італії, Баварії, Саксонії, збільшивши територію своєї держави та об'єднавши майже всю християнську Європу.

У 70-х роки VIII сторіччя Карл відновив війну з лангобардами, яку вели ще його попередники: «Карл же, почавши війну, завершив її не раніше, ніж прийняв капітуляцію короля Дезідерія… підпорядкував всю Італію своїй влади і поставив королем на чолі підкореної Італії свого сина Піпіна [781]» [11, с.65]. Багато земель були надані в розпорядження франкської церкви та приєднані до великих єпархій Франкії. А Карл отримав титул «повелителя франків та лангобардів».

Незабаром Карл I починає війну з арабами, які на той час завоювали вестготское королівство на Піренейському півострові. У 778 році військо Карла I переходить Піренеї і намагається взяти Сарагосу. На зворотному шляху, в Ронсевальській ущелині, на франкський ар'єргард нападають баски. У битві франки зазнали поразки. Ця битва описується в знаменитому французькому епосі «Пісня про Роланда». який був записаний в XI сторіччі.

В кінці VIII – на самому початку IX сторіччя франки роблять ще кілька експедицій за Піренеї, в зв'язку з тим, що арабська конкіста не припиняється. На цій території Карл I створює Іспанську марку, яка служить прикордонним форпостом для захисту Франкської імперії від арабських вторгнень.

Більшу частину своїх завоювань Карл проводить на сході, в Центральній Європі. Особливо довго і наполегливо він воює з саксами (772-804). З кінця 70-х років VIII сторіччя в Саксонії відбуваються повстання проти франків, котрі Карл Великий жорстоко придушував. Коли це не вдається силою, Карл йде іншим шляхом: він щедро підкуповує саксонську знать. У 785 році один з головних вождів повсталих, саксонський герцог Відукінд, змінює повстанцям і переходить на бік Карла I [28, с.129]. Останнє невдале повстання саксів відбулося на початку IX сторіччя. Ейнхард пише про ці події наступне: «Після закінчення тієї війни знову почалася саксонська війна [772-804], яка здавалася вже завершеною. Жодна з початих народом франків воєн не була настільки довгою, жахливою і вимагала настільки великих зусиль… Вважали, що війна, яка велася стільки років, закінчилася при висунутій королем і прийнятій [саксами] умові: сакси, відкинувши шанування демонів і залишивши батьківські обряди, приймають таїнства християнської віри і релігії і, об'єднавшись з франками, складають з ними єдиний народ» [11, с.67-69] .

Папство при Карлі Великому знаходилося від нього у васальній залежності. У 800 році, під час перебування в Римі, 25 грудня на Різдво в соборі св. Петра, під час урочистого молебна папа Лев III поклав на Карла імператорську корону [3]. Присутні вигукнули: «Та живе і перемагає Карл Август, вінчаний богом римський імператор». Західна Римська імперія була символічно відновлена. Карл Великий отримав свій новий титул в традиціях Візантії і в ході церемонії «був покликаний на царство і зустрінутий гучними привітаннями та схваленнями». [20, с. 208-209].

Фактично, центр реальної влади імператора, перебував не в Римі, де він прийняв імператорську корону, а на півночі Європи. Нова імперія зростала навколо Австразії, котра стала її центром.

Між 791 і 803 роками Карл Великий вів війну з Аварським каганатом. Найважливішою подією війни стало захоплення в 795/6 роках Рингу – резиденції кагана. Франки захопили здобич яка, вразила уяву сучасників: «За

війною зі слов'янами пішла найбільша, за винятком саксонської, війна з усіх, що вів Карл, а саме [війна], розпочата проти аварів або гунів [791-803]. Цю війну Карл вів і жорстокіше, ніж інші, і з найдовшими приготуваннями… У пам'яті людської не залишилося жодної... вівйни, в якій франки настільки збагатилися б і примножили свої багатства. Бо до того часу франки вважалися майже бідними, тепер же вони відшукали в палаці гунів стільки золота і срібла, взяли в битвах так багато цінної військової здобичі, що по праву можна вважати, що франки справедливо вибрали у гунів те, що гуни перш несправедливо вибрали у інших народів» [11, с. 81]. Частина території каганату, між річкою Енс та Віденським Лісом, відійшла франкам, і з часом там була створена Східна марка.

При Карлі I остаточно було завойовано Баварське королівство на Верхньому Дунаї, яке раніше платило франкам данину, і то нерегулярно. Карл Великий приєднав до імперії Каринтію і хорватські землі на північному сході Балканського півострова.

Створивши в Західній Європі величезну державу, по території перевершує Римську імперію, Карл I дипломатичними шляхами розширив свій вплив на Сході. А. Пірен повідомляє факт, що багдадський халіф Гарун ар-Рашид для того, щоб заручитися підтримкою Карла Великого в своїй боротьбі з Омейядами, передав йому в дар ділянку землі, де, згідно з переказами, був похований Ісус, а також віддав під його правління, хоча це і було висловлено в дуже загальних і розпливчастих виразах, святі місця в Палестині [11, с.87].

Відтоді, протягом свого урядування, Карл Великий займався облаштуванням всього церковного життя у своїй імперії. Він приймав рішення про призначення на важливі церковні посади, підбираючи кандидатів серед придворних, навіть з мирян, якщо вони були досить компетентні в питаннях релігії. Незважаючи на те, що Карл обертав до християнства народи за допомогою меча, він разом з тим доклав великих зусиль до духовного виправлення суспільства і Церкви.

Реформи королівської влади, спрямовані на розвиток системи освіти, також дали результати. Для IX сторіччя можна констатувати досить високий рівень грамотності, в середовищі аристократії, пов'язаної з королівським двором або іншими центрами каролінгської культури. Клірики і ченці володіли латиною значно краще за своїх попередників. Автори початку IX сторіччя широко користувалися лексикою, яку запозичили із творів античних письменників. Він привозив із своїх походів не тільки звичайну військову здобич, але і цінні манускрипти.

Простий у відносинах з людьми, він не терпів пишноти і церемоній в побуті. Його повсякденний одяг здавалася більш ніж скромним, майже не відрізняючись від костюма простолюдина. Як і всі франки, він носив лляну сорочку і такі ж штани, нижче колін заправлені в полотняні обмотки і ремені сандалій. Зверху одягав коротку туніку і плащ, який в зимові місяці підбивався хутром. Єдиними прикрасами, які він визнавав, були мідні браслети на руках і ногах та срібні рукоятка і піхви меча, що висів у стегна. Тільки у свята або приймаючи заморських послів, Карл одягав більш дорогий одяг за візантійським зразком і покривав голову діадемою [11, с.103-105].

Настільки ж простий був і спосіб життя імператора. Велику частину часу він проводив у походах – на коні або в наметі. Будинки, в палаці, він суворо дотримувався постів, хоча і любив добре поїсти; зате мало пив і не терпів п'яниць. Але коли приходив час святкових бенкетів, незмінно бажав кількістю вин і страв, а також всім застільних церемоніалом вразити уяву іноземних гостей і довести, що знає в цьому толк не гірше володарів Сходу.

Останні роки життя імператора були відносно спокійними. Виснажливі війни закінчилися. У країні зберігалася політична стабільність, імперія франків користувалася високим міжнародним авторитетом. Майже весь час, Карл Великай проводив в Ахені. Він полював, приймав іноземні посольства, головував на зборах знаті, займався роботою з виправлення богослужбових книг.

Імператор приділяв багато уваги питанням наслідування трону. Протягом життя у нього було 5 дружин і принаймні 4 «офіційні» наложниці. У 806 році був складений один з найбільш значних правових документів епохи – «Про поділ королівств» (Divisio regnorum). Відповідно до германських звичаїв Франкська імперія була розділена між Карлом Юним, Піпіном і Людовіком – трьома законними синами Карла Великого від Хільдегард [28, с.284-291]. Але намірам імператора не суджено було реалізуватися, тому що він пережив двох із своїй офіційних нащадків.

В січні. 814 року після купання імператор відчув лихоманку, яка швидко переросла у важку пневмонію. І ось, вранці 28 січня 814 року імператор помер. В «Житті Карла» Ейнгард повідомляє, що Карла Великого поховали в базиліці в Ахені. Місце поховання було позначено позолоченою аркою із зображенням імператора і пам'ятним написом. Але у 882 році щоб уникнути розграбування могили норманами монумент демонтували, відомості про місце знаходження гробниці були втрачені.

Імперія франків була складена з безлічі різних народів, тільки християнство і могутня воля Карла Великого тримали ці народи в єднанні. Саме тому діяльність Карла Великого залишила в історії глибокий слід.

Після смерті Карла Великого імперія проіснувала недовго. Після смерті Людовика Благочестивого між трьома братами починається міжусобиця. У 843 році у Вердені відбувається розділ імперії на три частини. Верденським договором 843 року закладає нову геополітичну систему, починається поступове створення політичного світу сучасної Західної Європи [19, с.208].

Карл Великий проявив себе в трьох іпостасях: як суворий воїн та завойовник, як талановитий законодавець та правитель та як покровитель християнської релігії і церкви, а разом із тим наук, мистецтв.

РОЗДІЛ ІІ
ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА ОСВІТНІ ІННОВАЦІЇ КАРОЛІНГСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

2.1. Реорганізація управління франкською державою

Карл проявив не тільки військові здібності, але й видатні якості адміністратора, змінивши ситуацію, при Меровінгах систему управління. У спадок Карл одержав державу, із досить простою системою урядування.. Король вважав державну територію своєю власністю і розпоряджався на свій розсуд. Він виступав як носій вищої влади – законодавчої, адміністративної, судової. Головними провідниками королівської влади на місцях були графи, які зосереджували в своїх руках судові, адміністративні та військові функції. Поруч із ними перебували єпископи [28. с.115].

Головне місце в палаці займали сенешаль (senexscalcus – «старший раб»), що здійснював загальний нагляд, коннетабль (начальник маршалів) і майордом (major domus – «старший в домі»), який керував королівськими маєтками і відав фінансами. З плином часу остання посада стала особливо багатопланової і престижною. В цілому урядовий апарат був гранично простий, але ця простота незабаром виявилася небезпекою для верховної влади. Тому що майордоми поступово витіснили королів із політичної сфери прийняття рішень.

За для підвищення ефективності керування нова, створена Карлом Великим імперія, потребувала реорганізації адміністративного апарату управління. Карл І прагнув створити сильну централізовану державу, керовану розгалуженим апаратом чиновників.

Центр апарату управління перебував при Карлі І в його резиденції в Аахені. Тут жили і служили найбільші чиновники імперії Карла Великого. Природно, ці чиновники не могли управляти всією імперією, не виходячи з королівського палацу. Тому по всій імперії, від Піренеїв до Балкан і від

Балтики до Італії, на місцях сиділи місцеві чиновники, які складали певну феодальну ієрархію, подібну до тієї, що була оформлена в центрі [19, с.138].

Нрмативною базою керування імперією стали імператорські укази, так звані, капітулярии. Свою назву вони отримали том, що, як правило, були розбиті на окремі параграфи або глави (capita). Капитулярии складалися Карлом Великим на всі випадки життя. Це були і приписи адміністраторам, і господарські розпорядження, і укази щодо завойованих областей, і настанови духовенству, і турботи про шкільній справі. Вони дуже неоднакові за формою. У сучасній джерельній літературі прийнято вважати, що Карлом Великим було дано всього 56 «чистих» капітуляріїв, з них 9 відносяться до періоду до 800 року і 47 на час імперії.

На чолі великого адміністративного округу стояв граф, у нього були помічники-вікарії (віце-графи); самим нижчим чиновником був в імперській табелі про ранги називався сотник – начальник дрібного округу, сотні. На місцях граф мав широкі повноваження. Йому було додано судові функції.

Поряд з посиленням діяльності королівських судів Карл змушений був практикувати систему імунітетів. Іммунітететні права, котрі імператор жалував великим феодалам, були досить різноманітні. Вони передбачали звільнення земельного магната від ревізії та контролю, подарування права суду, поліцейських прав ті інші.

Роль графів і «віце-графів» (віконтів) зросла, графи визначали склад судових колегій (їх члени вже не обиралися, а призначалися довічно), збирали військо і стягували судові штрафи. Графи і єпископи були опорою імператора на місцях, але, щоб бути впевненим в їх вірності, він розсилав також «государевих посланців» (missii dominici), які виконували роль «государевого ока» [19, с.140]. Таким чином, при Карлі Великому склався апарат контролю за діями чиновників на місцях. З центру імперії надсилалися ревізори, або королівські посланці. Ревізори перевіряли, як виконуються укази центру, а також повідомляли місцевим чиновникам про зміни, що відбуваються в системі управління імперією.

Офіційною мовою всієї державної системи управління була обрана латинська – мову давніх римлян. Латинська термінологія використовувалася в найменуванні державних установ, посад і т.п. Радники Карла Великого добре знали римську історію і римські традиції, їм був відомий традиційний римський погляд на імператора, як на вищу абсолютну владу на землі.

Карл розумів, що могутність імперії тримається на військовій силі, і тому велику увагу приділяв армії. На початку завойовницьких походів вона зазнала змін. Раніше в основі війська стояли вільні селяни, тепер же простому франку ставало все важче нести військову службу. Король зібрав всі постанови про несення військової служби в капитуляриях (зведеннях законів). У 811 році Карл видає кілька капітуляріїв, які регламентуют участь підлеглих у військових діях [4]. Там вказувалося, що до війська можуть призиватися тільки особисто вільні франки. А. Левандовський пише в своїй книзі про Карла Великого: «Безперервні війни вимагали колосальних і своєчасно підібраних людських ресурсів.... Карл, продовжуючи традиції батька і діда, практикував змішану систему набору. З одного боку, він широко використовував і розширював військову реформу Карла Мартелла, створюючи стійке ядро армії – «служивих людей», бенефіціаріїв. За регулярну службу цим воїнам, як і раніше, давалися бенефіції (земельні ділянки з державних фондів (що, до речі кажучи, вимагало постійного збільшення цих фондів). Разом з тим король не нехтував і старовинною системою призову, що збереглася від часів Меровінгів. Щороку він посилав накази єпископам, графам і великим землевласникам тих чи інших областей, наказуючи з'явитися в призначений час на місце збору, маючи з собою всіх своїх «людей», кінних і піших, озброєних і обмундированих. За запізнення накладався високий штраф, за ухилення – більш сувора кара» [19, с.146].

В економічному плані імперія жила за рахунок феодальних маєтків. Основним джерелом з історії маєтків цього часу є «Капітулярій про маєтки» Карла Великого. У цьому документі Карл надає докладні розпорядження що до управління власним майном [8]. Цей документ демонструє Карла як

ощадливого господаря та людину втаємничену в організаційні аспекти економічного життя.

Велику роль на місцях грали єпископи, які призначалися особисто Карлом І. Карл приділяв велику увагу питанням віри – навернення нових народів до християнства і битви з невірними принесли йому славу ревнителя істинної віри. Він дбав і про зміцнення віри серед самих франків: скликаний з його ініціативи церковний собор 789 року засудив практику вільного розірвання шлюбу, для виправлення богослужбових книг в усі кінці імперії розсилалися затверджені особисто Карлом латинські зразки.

Віра і церква були не тільки засобом досягнення єдності держави, а й ставали також метою і сенсом його існування. Єпископи і імператор повинні були спільно вести народ імперії, свою паству до спасіння.

Імперія Карла Великого за своїм етнічним складом була строкатою і різнорідною. Народи, які жили в імперії Карла І, не мали єдиної економіки, єдиної мови, єдиної культури. Кожне з племен, що входили до складу імперії, говорило на своїй мові і жило за своїм законодавством. Варварські «Правди»: Салическая, Ріпуарська, Баварська, Бургундська, Саксонська і т.д. не втратили свого значення і в часи Карла І. Окремі племена в цей історичний період почали оформлятися в народності.

Незважаючи на вісі зусилля Карла Великого, спрямовані на об'єднання завойованих земель та створення політично централізованої і ідеологічно гомогенної держави, вже за часів його панування існують досить сильні відцентровані тенденції. Бенефіціарії (воїни, які отримали за службу землі, часто із населенням) Карла І все менше починають підкорятися імператору і все більше – великим феодалам-землевласникам. Графи, начальники адміністративних округів, перетворили свої посади і землі, отримані за службу, в свої спадкові володіння. Карл І був проти процесу, але перервати його не зміг. Хегєрман влучно зазначає «Справа в тому, що перші імпульси, які могли б забезпечити новонароджену імперію франків загальновизнаними нормами життя і створити необхідні для цього основи адміністративних і

правових структур у державній та церковній сферах, так і не вийшли за рамки обережного зондування. Називаючи речі своїми іменами, слід констатувати, ці зусилля не увінчалися успіхом» [28, с.256].

Отже, всі зусилля Карла Великого спрямовані на централізацію державного урядування та встановлення міцної імперської влади, не вдалися, про що свідчить швидкий розвал імперії після його смерті.

2.2. Палатинська Академія як джерело культурних інновацій

В історії культури Середніх віків короткочасним, але дуже примітним епізодом стало Каролінгське відродження. Його фундаторами стали вчені-поети різних національностей, зібрані при дворі Карла Великого.

Сам Карл Великий був непересічною особистістю: він поєднував в собі воїна і інтелектуала в тій мірі, в якій його положення і походження це дозволяли. Жага до освіти та розуміння необхідності створення культурних та ідеологічних засад об'єднання підкорених народів спонукали правителя до пошук реальних механізмів створення єдиного комунікативного простору в імперії. Оскільки урядування імперією передбачало створення могутнього керівного та інтелектуального центру, імператор наважився на велику справу – відродження класичного осередку освіти. І більш того, він особисто став одним з перших учнів нової «Палацової школи».

Сучасник Карла Великого, Ейнхард, описує короля, жадібного до знань, прогресу і освіти: «Під час трапези він слухав або четця, або який-небудь виступ. Читали [ж] йому про історію та подвиги стародавніх. Він любив і книги святого Августина, особливо ті, що озаглавлені «Про Град Божий». ... Він був багатослівний і красномовний і міг яснейшим чином висловити все, що хотів. Чи не задовольняючись лише рідною мовою, він намагався вивчити іноземні мови. Латинський він вивчив так, що зазвичай говорив на ньому, немов на рідному, але по-грецьки краще розуміла, ніж говорив. При цьому він був настільки багатослівний, що навіть здавався балакучим. Він старанно

займався вільними мистецтвами і вельми почитав тих, хто їх викладав, надаючи їм великі почесті. Граматиці він навчався у диякона Петра Пізанського, який був тоді вже старий, в інших науках його наставником був Альбін, прозваний Алкуїн, теж диякон, сакс з Британії, чоловік в усьому світі вчені… Намагався він писати і для цього мав звичай тримати на ложе, в головах, дощечки або таблички для письма, щоб, як тільки випадала вільний час, привчити руку виводити букви, але праця його, розпочатий занадто пізно і несвоєчасно, мав малий успіх» [11, с. 109].

Палатинская академія (Schola Palatina – «Палацова школа») була створена імператором Карлом Великим при його дворі в Ахені, за зразком Платонівської академії, яка розумілася їм як ідеал дружнього союзу вчених з культом мудрості. Членами академії були, крім самого імператора, вчені різних інтересів, різного соціального статусу та етнічного походження. Серед них особливо виділялися: Алкуїн (перший науковий керівник школи), Теодульф, Ангільберт, Ейнхард, Адальгард, Петро Пизанський, Павлін Аквілейський, Павло Диякон, Дунгал, Дікуїн і інші [19, с.147].

Спираючись на джерела А.П. Левандовський пише, що між Карлом та його соратниками у справі відродження античної словесності були теплі та дружні стосунки: «Його прихильність до Алкуина зберігалася до самої смерті вченого, супроводжуючись виразом глибокої і постійної приязні, хоча той не раз дозволяв собі критикувати вчинки імператора. Так само любив він і багатьох інших зі свого оточення: Ангільберта, Теодульфа, Ейнгарда» [19, с.123].

При дворі навчався сам імператор і його сім'я. Також представники франкської аристократії відправляли в Палацову академію дітей, щоб вони могли отримати необхідну освіту, стати частиною королівського двору, підготуватися до майбутньої дипломатичної або церковної служби.

На засіданнях «Академії» читалися і обговорювалися вчені твори її членів, церковні твори, а також твори античних письменників. В Академії панували класичні і біблійні традиції, про що свідчать навіть імена, дані її

членам. Так, імператор в Академії називався Давидом, Алкуин – Горацієм, Теодульф – Піндаром, Ангільберт – Гомером, Ейнгард – Веселіїлом. Самі ж заняття носили характер дружніх бесід, під час яких стиралися відмінності між учнями і вчителем – кожен прагнув одно блиснути своїми знаннями і дотепністю. Типовим зразком дидактичної навчальної бесіди був «Діалог між учителем (Алкуїн) і учнем (королівським сином Пипином)», що зберігся від того часу [1].

Головним діячем освітньої і культурної реформ Карла Великого став Алкуїн. Він народився в Нортумбрії в 735 році. Більшу частину свого життя провів в Йоркському монастирі, де по початку був учнем, потім учителем, а з 767 року – головою монастирської школи. Познайомившись з Алкуїном, у 772 році Карл Великий виявився вкрай зацікавленим у тому, щоб залишити його при собі, і довгий час умовляв вченого переїхати в Аахен з Йорка. У 780 році Карл і закликав його до свого двору, де призначив придворним учителем. Алкуїн вчив королівських дітей латині, віршування, астрономії, математики та інших наук.

Але цим не вичерпувалася його роль при дворі. Алкуїн був з королем і під час війн, і під час асамблей, де затверджувалися закони. Карл ніколи не нехтував його порадами. Алкуїн був не тільки наставником Карла. Їх пов'язувала взаємна прихильність, заснована на взаємній повазі. Як писав Ноткер в «Діяннях» про Алкуина: «Карл тримав його при собі постійно докінця свого життя, за винятком часу, коли він вирушав на війну; він хотів, щоб його вважали учнем Альбіна, а Альбіна його вчителем… Його навчання принесло настільки багаті плоди, що нинішні галли, або франки, можуть порівнюватися з древніми римлянами і афінянами» [9, с. 264].

Під його впливом Карл Великий задумав широку програму реформ освіти, і Алкуїн розпочав здійснення цього задуму з розробки основ реформи і написання посібників для школи. Реформи охопили всі дисципліни. Великою заслугою Алкуїна було те, що він чітко сформулював граматичні правила сучасного йому латинської мови і спростив орфографію. Це

робилося не стільки для вдосконалення орфографії і граматики, скільки з метою приведення в порядок літургійних книг. Алкуїн з більшою ретельністю виправляв помилки і неточності, якими, по неуважності переписувачів, рясніли християнські манускрипти [19, с.151].

У діяльності Академії Карла Великого можна виділити три аспекти: просвітницький, ідеологічний та літературний. Просвітницька діяльність реалізувалася у відновленні і поширені мережі початкових шкіл з викладанням на латині. Ідеологічний аспект проявив себе у формуванні нового типу свідомості політичної еліти, побудованої на поєднання християнської догматики і античної освідченості, котра сприяла подоланню «партикулярної» родоплемінної свідомості. Літературний напрям розвивався в контексті відродження традицій латинської словесності, котра вважалася важливим атрибутом «римського», тобто цивілізованого стилю життя.

Академія була розпущена незабаром після смерті Карла у 814 році його наступником Людовиком Благочестивим, не схвалюють її занадто світського духу. При всій скромності її літературних досягнень Каролінзький Академія з її класичними пристрастями поклала початок цілої низки спроб повернення до античної культури, який завершився Великим Відродженням XIV-XVI століть.

2.3. Нові парадигми освіти при Каролінгах

При Карлі Великому військова активність франків досягла піку. Територія Франкської держави збільшилася більш ніж удвічі і фактично об'єднувала всю християнську частину Західної Європи. Карл I був видатним воєначальником, але ще краще він умів знаходити правильних людей для вирішення конкретних завдань. Військовий успіх створив фундамент його влади, але інноваційна політика в сфері релігійного життя, освіти та культури зміцнила і розширила його славу, авторитет і політичний вплив.

Проводячи реформи, Карл Великий зіткнувся із відсутністю достатньої кількості грамотних чиновників, управителів та кліриків. Уолес-Хедрілл

зазначає: «Каролінги, і особливо Карл Великий, були стурбовані підготовкою освічених кліриків для того, щоб проповідувати і жити серед фризів, саксів, слов'ян і аварів, а також контролювати більш усталені частини франкського світу. Інструментами цієї політики були соборні і монастирські школи. Духовна освіта мала потребу в стандартизації; інакше за межами Франції його робота була приречена на провал. Потрібні були вчені, здатні провести ревізію тих самих текстів, від яких залежала місіонерська діяльність: Біблії, літургії, основних тлумачень на Священне писання і книг, які належали до сфери світської освіти, від яких слід було переходити до вивчення перерахованих вище» [26, с.139].

Для посилення в суспільстві позицій християнської церкви були потрібні у великій кількості монахи та священики, корі б володіли латиною і були здатні здійснювати богослужіння, слідуючи канонічним приписам. Достойно читати проповіді, наставляти прихожан в християнській вірі і боротися з язичництвом. Саме це зумовило увагу правителя до проблеми шкільної освіти. У своєму капітулярії «Про опіку над освітою», спочатку адресованому Баугульфу, настоятелю монастиря Фульда, а потім розісланому всім єпископам і абатам Франкського королівства, Карл Великий закликає: «Тому ми наказуємо вам: не тільки не нехтуйте навчанням наук, але смиренно і з вподоби Богу ретельністю ревно їм навчати, щоб ви могли легше і правильніше осягати таємниці священного писання. Так як на сторінках книг священних зустрічаються образи, тропи і т.п., то, без сумніву, тим швидше кожен читає зрозуміє це духовно, чим краще буде він попередньо наставлений в науках. Але обирати для цієї справи слід таких чоловіків, які, маючи бажання і можливість вчитися, мають разом з тим бажання і з іншим ділитися знаннями» [7, с.225].

Алкуїн розробив програму навчання, що включала вивчення латині, «вільних мистецтв» (Artes liberales) і потім богослов'я. У «Разговорі про істинну філософію» Алкуїн так описує сходинки навчання: «Тих ступенів, про які ви запитуєте, сім… ось вони: граматика, риторика, діалектика,

арифметика, геометрія, музика і астрологія. Над ними попрацювали всі філософи, ними вони просвітили, перевершили славою царів і вихваляються на вічні часи; цими ж науками святі наставники і захисники нашої католицької віри брали гору над усіма єресіархами під час публічних диспутів з ними» [2, с.229].

Artes liberales або сім вільних мистецтв представляють собою античну, а згодом і середньовічну класифікацію наук и освіти. Вони, у короткому викладі, охоплювали весь склад знань, за винятком філософії і поділялися на тривіум (граматика, риторика, діалектика) и квадрівіум (арифметика, геометрія, астрономія, музика). Теоретично тривіум був початковою освітою, яка надавала практичні знання и можливість займати громадські посади. Квадрівіум призначався для тих, хто мав намір стати вченим. Найбільш докладний виклад 7 вільних мистецтв знаходиться в трактаті африканського неоплатоніка V сторіччя Марциана «Про шлюб філології та Меркурія», у якому в алегоричній формі надавався виклад освітнього мінімуму. Цей трактат став одним з популярних підручників Середньовіччя. У своєму творі «Про виховання клірикв» Рабан Мавр докладно аргументує важливість кожної з цих дисциплін для для формуванні християнського світогляду та проповідницького мистецтва [10].

Традиційно виховну функцію виконували монастирі. У VIII сторіччі, по мірі поглиблення християнізації франкського суспільства, чернеча педагогіка стала користуватися великою популярністю серед мирян. У капітулярії «Загальне умовляння» (789) король зобов'язував єпископів і абатів відкривати школи при монастирях і кафедральних соборах, де могли б навчатися не тільки клірики, але і миряни [6, с.226]. Повсюдно відкриваються школи, де викладаються ази вільних мистецтв і вивчаються праці римських авторів – поетів, істориків, риторів, філософів, математиків, архітекторів і т.д. Реформи Каролінгів в сфері освіти спочатку мали скоріше кількісний, ніж якісний характер [21].

У VIII сторіччі виявилося суттєва розбіжність в усній і писемній мові, оскільки протягом меровінгского часу автори свідомо відмовлялися від традицій античної літератури, яка поступово ставала надбанням культурного меншини, щоб мати можливість звернутися до більш широкої аудиторії. Отже, значна частина кліриків втрачала здатність розуміти правильну латинь.

Разом із тим, потреба у популяризації християнського віровчення веде не тільки до очищення класичної латини, але і до інтеграції її у повсякденні потреби культу. Складалися глосарії латинської лексики, в яких значення слів встановлювалися на класичній і «народної» латині. Для германського населення Франкської імперії створювалися двомовні словники, а також підручники граматики [13, с. 62].

Каролінгське відродження також характеризується формуванням і укрупненням бібліотек при кафедральних соборах та монастирях, появою приватних книжкових зібрань, а також зародженням масштабної системи копіювання, обміну та продажу рукописів.

У книгозбірнях були представлені біблійні та богослужбові книги, твори отців Церкви, житія святих, збірники королівських капітуляріїв, варварські правди, праці з граматики, риторики, арифметики, астрономії, музиці, історії, географії, трактати по архітектурі, медицині і військовій справі, поетичні збірки, бестіарії і багато іншого.

Одним з головних способів поповнення книжкових зібрань було отримання в дар. Вручення книги, як правило, Біблії, королю монахами тієї чи іншої обителі, стало в IX сторіччі, частим сюжетом каролінгської книжкової мініатюри. Правителі, в свою чергу, нерідко шанували абатствам дорогі і розкішно оздоблені кодекси, виділяли монастирям матеріальну допомогу для підтримки рукописних фондів в належному стані [22].

Рукописи виготовлялися на замовлення в монастирських або єпископських скрипторіях. Істотних змін зазнала і культура письма. Саме в абатстві Корбі був вироблений новий тип письма, який отримав назву каролінгський мінускул. Його графіка проста в написанні і зручна при

читанні. Італійські гуманісти, розшукуючи в XV в. рукописи античних авторів, знаходили їх твори, переписані цим шрифтом.

І хоча, пожвавлення культурного життя було спочатку пов'язано з церковною реформою, метою якої були уніфікація богослужіння, виправлення церковних книг, підготовка кваліфікованих кадрів для роботи з паствою і, в кінцевому рахунку, поширення християнського віросповідання на всьому просторі імперії і за її межами серед язичників варваров. Величезна увага при цьому приділялася вивченню латинської мови і навичкам володіння ним, необхідним для успішної проповіді і боротьби з єресями. А.А. Фортунатов пояснює потребу в появі шкіл латинської писемності в раннє Середньовіччя необхідністю створення «писаних законів і письмового діловодства» в варварських державах [27, с.74].

З 20-х років IX сторіччя двір перестає бути осередком освіти і культури у Франкській імперії. Інтелектуальними і духовними центрами стають монастирі: Сен-Дені, Корбі, Сен-Мартен в Турі, Ферьер, Санкт-Галлен та інші. Популярність отримали єпископські школи в Орлеані, Меці, Реймсі, Лані, Льєжі і Утрехті.

Однак інтерес до знання в широкому сенсі слова досить швидко переріс свої початкові суто утилітарні межі. Уже в першій половині IX століття для багатьох каролингских ерудитів широка освіченість і, пов'язана з нею творча активність, стають самостійною цінністю.

РОЗДЛ III
КАРОЛІНГСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ В
У КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ РАННОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Жорстокий хаос германських завоювань і падіння Західної Римської імперії спричинили загальну варваризацію культури на європейському просторі. Торгівля ледь жевріла, європейські міста різко зменшилися, а колишні величні громадські будівлі поступово руйнувалися без ремонту. Спогади про розвиненою міського життя все більш меркли на Заході. Це не означає, однак, що абсолютно припинилася спадкоємний зв'язок зі спадщиною античного світу, але культура стала розвиватися в зовсім нових суспільних умовах.

Панівним класом в Європі раннього середньовіччя виявилися військові люди, що жили в сільських умовах, далекі від міського життя, від тієї культурної витонченості, якою відрізнялися навіть останні покоління вищих верств Римської імперії. Напівписьменним або зовсім неписьменним вождям, королям, сеньйорам Раннього середньовіччя культурна спадщина Риму була в основному незрозумілою та непотрібною.

Адміністративний апарат ранньофеодальної держави був розвинений слабо, тому більшість судових і фіскальних функцій король передавав разом з феодом великим феодалам. Головною турботою короля було створення і підтримка в бойовій готовності професійного війська.

Певні залишки римської культури, правда, збереглися в області права. У деяких варварських державах, як, наприклад, у вестготів, закони складалися під значним впливом римських правових відносин. Право було одним з тих каналів, по якому проходив культурний зв'язок середньовічного світу з античним.

Варварські завоювання IV-VI сторіч хлинули і перетворили це повільне загнивання Римської імперії на повний крах. У вогні зникали рукописи, бібліотеки, центри вченості і пам'ятники мистецтва, створені віками. Освічені

рабовласники гинули або бігли до Візантії, де на протязі наступних століть ще зберігалися античні культурні традиції.

Починаючи із VI століття і історичних анналах ми можемо побачити ланцюг нескінченних воєн, «диких» королів-варварів, зрад і ллється кров, лунають бойові кличі і на тлі розповсюдження християнства, агонізують язичницькі традиції. Скрізь майже повне забуття античної науки та філософії. Традиція освіти перервалася і в умовах боротьби за виживання стала недозволеною розкішшю. Освічених та письменних людей в Західній Європі можна порахувати на пальцях [23, с.25].

Але, одна з головних причин культурного здичавіння полягала все ж не в розбоях або неуцтві варварів, навіть намагалася дещо запозичити у переможеною цивілізації. Завоювання довершили розпад економічних і політичних зв'язків, котрі почався ще при останніх римських імператорах.

Притаманна ранньому середньовіччю натуралізація господарства і домінування аграрного виробництва звели культурні потреби соціуму до мінімуму. Багато міст на заході Європи загинули, спорожніли, а ті, що вціліли в кращому випадку залишалися військово-адміністративними центрами або резиденціями єпископів. Як наслідок, в Європі встановлюється безроздільне панування села, а висока культура майже завжди і всюди була пов'язана з містом. В цих нових умовах швидко зникають залишки античної спадщини.

Іншою причиною занепаду культури, Жак Ле Гофф вважає необхідність пристосувати її до умов нової епохи, зробити культурну спадщину античності доступним «новим римлянам», вихідцям із середовища варварів. Видатні представники нової християнської еліти, усвідомлюючи недолік своєї освіти, проте відмовлялися навіть від того запасу витонченої культури, якою володіли або могли б опанувати заради того, щоб стати зрозумілими своєї неписьменною пастви.

В умовах загального хаосу і постійних військових конфліктів, який переживала Європа в V-VIII сторіччях християнська Церква виявилася

найбільш централізованої організацією раннього середньовіччя. Церква стала грати величезну роль, створюючи ідеологічну базу для легітимації влади та формувався нового середньовічного суспільства. Будучи спадкоємицею античної Римської імперії, вона придбала колосальний вплив на культуру варварської Європи.

У ранньому середньовіччі Церква виявилася майже єдиним суспільним інститутом який зберіг рештки античної вченості. У світі, де мало хто вмів читати, освіта зосередилося саме в руках Церкви Більш того, грамотність, по суті справи, стала майже виключно надбанням духовенства. Д.Хегєрман влучно зазначає: «З ростом освітнього рівня духовенства та створенням шкіл графи і буде ухвалене іншими суддями отримували відповідно кваліфікований, навчений двом мовам персонал, який виявився в стані переводити на латинь тексти, що розповсюджувалися в усному вигляді на на рідній мові» [28, с.263]. Наявні при королівських дворах юристи, знавці законів вважалися теж людьми Церкви, якщо навіть не мали духовного звання. Грамотність тоді давала право на приналежність до звання клірика.

Саме тому, певною мірою, єпископські кафедри і монастирі були продовжувачами культурних традицій Римської імперії. Вийшовши з надр античного суспільства, християнство неминуче несло на собі рештки її культури. Гельмут Кєнігсбергер вважає: «Неодмінною умовою була наявність певних знань про цю цивілізацію, хоча багато в ній розумілося неправильно, і збереження наступності культурної традиції – часом ледь помітною, але все-таки не переривалася остаточно. Неможливо переоцінити значення, яке ця поінформованість про класичну цивілізації мала для формування європейської свідомості. Вона спонукала людей наслідувати древнім і змагатися з ними, а процес суперництва неминуче відкривав шлях до нових досягнень» [15, с.217].

Церковна практика потребувала використання латинської мови. На Заході богослужіння спочатку велося на латині. Вона була «живою» мовою культури не тільки церкви, але і школи, суду, державного управління,

дипломатії, художньої літератури. Тому шкільне вивчення латині грунтувалося на постійному переписуванні та копіюванні творів античних авторів, що, в свою чергу, дало можливість зберегти їх спадщину. Списування рукописів античних письменників заохочувалося і навіть вважалося богоугодною справою. Воно становило постійне заняття монастирів. Саме християнським ченцям довелося у раннє середньовіччя мати справу з тим, що залишилося від зниклої античної цивілізації [25, с. 7-8].

Зрозуміло, що не слід перебільшувати зв'язок християнської церкви з античною культурою. Церква неминуче урізала і спотворювала запозичені нею елементи античної спадщини. Разом з тим, необхідно враховувати, що спадщина ця встигла вже збідніти і виродитися в ході кризи античного суспільства.

Отже, в VI-VII ст. рівень освіти, культури був порівняно низький. Л.М. Гаспаров пише «Дійсно, ми бачили, в якому глибокому культурному занепаді перебувала Європа – особливо центральна Європа – в VII-VIII ст. Найяскравіше говорить про це той факт, що за півтора сторіччя Італія і Галлія, дві найбагатші і розвинені області Європи, не породили жодного письменника – ні прозаїка, ні поета… Цим центром стала франкская держава Каролінгів, перш за все – двір Карла Великого. Далі необхідно було, щоб ця вчена, книжкова культура вступила у взаємодію з народною германської та романської культурою, збагатила їх і збагатилася ними. Ця зустріч і взаємопроникнення двох культур сталися в монастирях і монастирських школах, розсіялися по володіннях наступників Карла Великого» [12, с.224].

Культура раннього середньовіччя дійсно поступалася рівню античної культурі епохи її розквіту. Однак, треба пам'ятати, що занепад культури цей період був історично неминучий. Антична цивілізація вичерпала себе і була нездатна до подальшого розвитку. Синтез римського і варварського компонентів трансформував не тільки соціальні відносини, а й культуру.

Дійсно, ранньосередньовічне суспільство перебувало на набагато нижчому щаблі освіченості і мистецтва. Але воно мало і свої переваги. По-

перше, в орбіту культурного розвитку були втягнуті нові народи. По-друге, середньовічне суспільство володіло більш передовим соціально-економічним фундаментом.

Карл Великий залучав з усією Європи освічених духовних осіб до свого двору в Ахені, де виникла Палацова академія. Вона була не стільки школою, скільки невеликим гуртком людей, котрі шанували древнью латинську премудрість і займалися освітою. Карл і його оточення з книжників називали це рух «repararе», від латинського терміну із значенням – «відновлення, оновлення, поповнення». Втім, культ античності обмежувався чисто зовнішніми формами, а твори членів «Академії», не відрізнялися оригінальністю.

Культура каролінгського двору, на думку Жака Ле Гоффа, нічим не відрізнялася від культури варварських королів, таких як остготський король Теодоріх Великий, що правив в першій чверті VI сторіччя у північній і середній Італії. Ця культура, по словами історика, «зазвичай не йшла далі майже дитячих забав, котрі спокушають варварські уми. Сперечання, загадки, вчені головоломки – все це нагадує ігри та вправи, пропоновані сучасними журналами для розваги. Королівська академія була чимось на зразок світської розваги…» [16, с.10]. У будь-якому випадку Каролінгске Відродження було обмеженим і ця його обмеженість була зумовлена тим, що воно відповідало неглибоким поки потребам вузької соціальної групи.

І все ж переписані у скрипторіях тексти античних авторів пізніше послужили поширенню античної літератури. А оригінальні твори каролінгських письменників: Павла Диякона, Ейнгарда, Валафріда Страбона, Нітгарда, Ноткера Заїки, Астронома та інших сформували новий корпус знань. Каролінгське відродження стало першим проявом тих тривалих глибинних процесів, котрі будуть набирати сили протягом X-XIV сторіч, у згодом, призведуть до дійсного відновленні гуманізму і антропоцентризму античної культури, але вже в іншому культурному контексті і на якісно новому етапі європейської історії.

ВИСНОВКИ

За своєю суттю, Каролінгське відродження – це період культурного піднесення в Західній Європі наприкінці VIII – в середині IX сторіч під час правління франкських королів та імператорів з династії Каролінгів.

Передумовою культурного возз'єднання Європи було політичне возз'єднання Європи франкськими королями. Зміцнення і розширення франкської держави в VIII сторіччі було відповіддю західноєвропейської романо-германської цивілізації на подвійний натиск – арабів з півдня та слов'ян і аварів зі сходу.

Централізація влади, яку здійснив Карл Великий, а також його особиста любов до вченості зіграли центральну роль в ініціюванні процесів каролінгського відродження. Його духовним центром став своєрідний гурток освічених шанувальників римської давнини при дворі Карла Великого, так звана «Палацова Академія», котрою керував Алкуїн.

Під час Каролінгського відродження потужний імпульс отримав розвиток середньовічної латини, був впроваджений особливий шрифт – каролінгський мінускул, що у подальшому сприяло розвитку шкільної справи, бібліотек та скрипторіїв. Цілеспрямована політика на підвищення освітнього рівня франкської знаті та духовенства відзначилася на розвитку літератури, філософії, богослов'я, а також мистецтва. Також, значно зріс інтерес до світських знань. Поступове створення системи освіти і прилучення до грамотності і наук світських людей поклало початок нових тенденцій у культурі середньовічної Європи.

Культурна унікальність Каролінгського відродження обумовлена особливим синтезом трьох складових: елементів античної культури, християнської теології та германських «варварських» традицій. Породжене актуальними потребами конкретного суспільства на конкретному етапі його розвитку, Каролінгське відродження стало першою у Західній Європі серйозною спробою освоїти попередню культурну традицію як античну, так і християнську та адаптувати, її для власних потреб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ:

Джерела:

1. Алкуин Словопрение высокороднейшего юноши Пипина с Альбином схоластиком» История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск: «Удмуртский университет», 2011. С. 232-233
2. Алкуин. Из «Разговора об истинной философии» История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск: «Удмуртский университет», 2011. С. 227-229
3. Анналы королевства франков 741-829 гг. (741-801 гг. - в редакции псевдо-Эйнхарда) / Пер. А. Волынца // Восточная литература [Електронный ресурс]. URL: http://www.vostlit.info (Дата звернення 27.11.2020)
4. Бульонский капитулярий (811 г.). История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск: «Удмуртский университет», 2011. С.189-190; Капитулярий о военных делах. Там же . С. 188-189
5. Ведастинские анналы/ Пер. А.И. Сидорова // Историки эпохи Каролингов. М.: РОССПЭН, 1999. С. 161-188.
6. Из «Общего увещания» 789 г. История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск: «Удмуртский университет», 2011. С.225-226
7. Капитулярий о занятиях науками (780 – 800) История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск: «Удмуртский университет», 2011. С.224-225

8. Капитулярий о поместьях. История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск:«Удмуртский университет», 2011. С.172-181.
9. Ноткер Заика. Деяния Карла Великого // Памятники средневековой латинской литературы VIII-IX века. М.: Наука, 2006. С. 427-441.
10. Рабан Мавр. О воспитании клириков. История средних веков: учебное пособие для студентов исторических факультетов университетов / под ред. проф. Г.П. Мягкова. Часть 1. Западная Европа в период раннего средневековья. Ижевск:«Удмуртский университет», 2011. С.234-257.
11. Эйнхард. Жизнь Карла Великого. М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. 304 с.

Література:

12. Гаспаров М. Л. Каролингское возрождение (VIII-IX вв.) //Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков. М.: Наука, 1970. С. 223-242.
13. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
14. Историки эпохи Каролингов. Сост. М.А. Тимофеев; Пер. с лат. и примеч. М.С. Петровой и др.; Отв. ред. А.И. Сидоров. М.: РОССПЭН, 1999. 279 с.
15. Кёнигсбергер Г.Г. Средневековая Европа, 400–1500 / предисл. Д.Э. Харитоновича. М.: Весь мир, 2001. 384 с.
16. Ле Гофф Ж. Интеллектуалы в средние века / Пер. с фр. А.М. Руткевича. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2003. 160 с.
17. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1992. 376 с.
18. Лебек С. История Франции. Происхождение франков V – IX вв. М.: Скарабей, 1993. Т. 1. 352 с.
19. Левандовский А.П. Карл Великий. Через Империю к Европе. М.: Соратник, 1995. 272 с.

20.Пирен Анри Империя Карла Великого и Арабский халифат. Конец античного мира. М.: Центрполиграф, 2011. 351 с.

21.Рамм Б.Я. «Каролингское возрождение» и проблемы школьной образованности в раннем средневековье // Учён. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. М.Н. Покровского. 1940. Т. 5, Вып. 1. С. 89–116.

22.Сидоров А.И. К вопросу о культуре чтения в каролингскую эпоху. // Мир истории и история мира в раннесредневековой Европе. Иваново: ИвГУ, 2005. С. 73-86.

23.Сорочан С. Б. История культуры Европы. Средние века: Курс лекций. Х.: Майдан, 2017. 396 с.

24.Тейс Л. История Франции. Наследие Каролингов. IX – X вв. М.: Скарабей, 1993. Т. 2. 272 с.

25.Уколова В. И. Античное наследие и культура раннего средневековья. М.: Наука, 1989. 319 с.

26.Уоллес-Хедрилл Дж.-М. Варварский Запад: Раннее Средневековье. 400–1000. / Пер. с англ. Санина А. П. СПб.: Евразия, 2002. 224 с.

27.Фортунатов А.А. Возникновение средневековой школы // Западноевропейская средневековая школа и педагогическая мысль: Сб. науч. тр. Под ред. К.И. Салимова, В.Г. Безрогова. М.: АПН СССР, 1990. С. 45–74.

28. Хэгерманн Д. Карл Великий. Пер. с нем. В.П. Котелкина. М: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. 432 с.

Культурні практики присутності в концепції Ганса Ульриха Ґумбрехта

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ……...……....3

ВСТУП…….…….…..…….……..5

Розділ І. ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ЗСУВИ КУЛЬТУРИ ЗНАЧЕННЯ…….....8

1.1. Західний канон епістемології та його дискурсивні практики……....….....8

1.2. Перспективи «культурного аналізу» поза герменевтичною сукупністю концептів.…….……...……....11

Розділ ІІ. ПРАКТИКИ ПРИСУТНОСТІ В КУЛЬТУРІ……..…….....18

2.1. Присутність та культура присутності: загальна характеристика…….....18

2.2. Інші варіанти концептуалізації «неметафізичних культур»….....….....24

ВИСНОВКИ……..30

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……..……..…..33

АНОТАЦІЯ

Актуальність роботи зумовлена ситуацією сучасного гуманітарного знання в Україні, в якій практика витлумачення займає центральне місце. Критичною є відсутність категорій (або їх не-інкорпорованість у локальні дискурсивні практики), що мали б змістовно неметафізичне забарвлення та унаочнювали б негерменевтичний вимір культурних практик сучасності. Пропонується розвиток альтернативного дискурсу для сфери культурних досліджень, в якому б т. зв. “герменевтичне коло”, в центрі якого перебуває значення як приписування сенсів явищам суспільства та культури, було усуненим з домінантних позицій умов пізнання та аналізу культурних об’єктів.

Завдяки історичному аналізу циркуляції типів культури – культури присутності та культури значення, – може бути виявлена та висвітлена сучасна логіка присутності в культурних практиках. Стверджуючи, що значення не є самодостатньою категорією для аналізу, демонструється тактика методологічного зсуву з урахуванням негерменевтичного (матеріального, присутнісного) виміру речей та об’єктів культури. У такому разі дискурсивні практики українського гуманітарного знання будуть доповнені більш ефективними та інклюзивними стратегіями дослідження та письма.

Об’єкт дослідження: культурологічний дискурс концепту присутності.

Предмет дослідження: культурні практики присутності в логіці опозиції культурі значення.

Мета дослідження полягає у висвітленні концепту присутності та базових аспектів культурних практик присутності в концепції Ганса Ульриха Ґумбрехта. Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань:**

- проаналізувати західний канон епістемології в культурі значення та його дискурсивні практики;
- висвітлити епістемологічну рамку в концептуальній розробці Ганса Ульриха Ґумбрехта та перспективи “культурного аналізу” поза герменевтичною сукупністю концептів;

- окреслити головні аспекти концепту “присутності” та охарактеризувати культуру присутності в цілому;
- проаналізувати варіанти концептуалізації “неметафізичних культур” та практик присутності на прикладах розробок М. Маклюена та Д. Аррігі.

Методи дослідження: теоретико-методологічна основа дослідження полягає в феноменологічному аналізі, тематизації та порівнянні. Основним підходом є категоризація негерменевтичних умов та концептуалізація позазначеннєвого рівню сприйняття. Використовуючи типологізацію та застосування моделей ідеальних типів, заздалегідь відкритих до подальшого розвитку та нової контекстуалізації, ми спираємося на доступні історико-культурні контексти, що обумовлюються шляхом аналізу самовизначення тодішніх агентів культурних ситуацій.

Структура роботи: праця складається з анотації, вступу, двох розділів та списку використаних джерел (14 позицій). Основний зміст наукової роботи – 30 сторінок.

ВСТУП

Впродовж ХХ ст. царина гуманітаристики пережила низку поворотів, що були наслідком спроб радикально змінити базові засади власного пізнання – принаймні, такою була їх мета. Можна говорити про своєрідну "систему поворотів", що стала оприявненням тяглості до методологічного зсуву. Останній є конче затребуваним у кризовому стані гуманітаристики, коли множаться внутрішні течії, але втрачаються критерії оцінки знання та теоретичних і/або практичних досліджень в гуманітарній сфері.

Починаючи з "кризи репрезентації" XVIII століття (за М. Фуко), а отже і всього метафізичного світогляду, продовжуючи "філософією підозри", та рядом континентальних, аналітичних дискурсів, і закінчуючи сьогоденною розрізненою критикою – мотив повалення суб'єктно-об'єктної парадигми і традиції єдиності метафізичного принципу є досить відчутним, і досі непримиренним в загальній перспективі гуманітаристики.

На початку XXI століття однією з антикартезіанських мап постав доробок Г. У. Ґумбрехта. Його праця "Продукування присутності", що її взято за основу даної роботи, була вперше видана 2004-ого року, і є спробою концептуалізації "негерменевтичного" (тобто того, що існує поза традиційно витлумачуваними структурами досвіду).

Цю працю можна сприйняти як певний замах на формулювання альтернативного словника, що був би гідним аномального дискурсу (за Р. Рорті). На тлі виснаження "теорією", цей своєрідний "теоретичний жест", за словами самого автора, "міг би оживити наші стосунки з різноманітними культурними об'єктами і навіть, либонь, допомогти нам відновити зв'язок з певними явищами теперішньої культури, які зараз здаються недоступними для гуманітарії" [с. 1, 11].

Вихідна точка, яка зумовила створення цього альтернативного дискурсу, є невдоволення центральною – на той час і досі – витлумачивальною практикою гуманітарних наук, коли виробництво знання у цій сфері зазнає тиску традиційних підстав пізнання. Відмежувавшись від "академічного батька" – Г.

Р. Яуса, адепта герменевтики та рецептивної естетики, – Г. У. Ґумбрехт виступає проти звички витлумачувати тексти, що спирається лише на акти атрибуції сенсів. Погоджуючись з тим, що тлумачення так чи інакше залишатиметься "неминучою інтелектуальною практикою", літературознавець робить спробу випрацювати неінтерпретативні категорії, нестача яких була ним глибоко засвідчена на шляху до концепції присутності.

"Матеріальні фактори комунікації, – встановлювали ми, – це всі ті явища та умови, які зумовлюють продукування значення, але самі значенням не є" [с. 8, 11]. "Розвиток негерменевтичного дискурсу" – так Г. У. Ґумбрехт позначає той рух, що реалізовувався ним та його колегами у 80-х роках ХХ ст.

Зерна щемкого відчуття "втрати речовинного світу", і звісно способу як себе до нього відносити, можна знайти чи не звідусіль. Однією з таких кричущих атак став есей 1964 року "Проти інтерпретації" американської арткритикині Сьюзен Зонтаґ, в якому вона зі своєї критичної позиції говорить: "Наша культура виснована на надмірі, на перевиробництві; результат – стала втрата різкості в нашому чуттєвому досвіді. …Що нам сьогодні важливо, так це відродити наші чуття" [13].

У постмодерністській філософії став вже звичний конструктивізм, який, починаючись як спротив традиційним структурам дискурсу, зумів лише виснувати головування останнього – як первинного і кінцевого, майже фаталістичного, пункту аналізу. Його критика есенціалізму і була критикою метафізики як джерела єдино ієрархізуючої структури; у цьому ж ракурсі критикується і "субстанціоналізм" як наївна позитивістська підстава для говоріння про "реальність", "Буття". Опинившись у позиції шукання негерменетивчного виміру для подальшого аналізу, ми перебуваємо у невтішній ситуації, коли не маємо притомних категорій, термінологічного поля, які, з одного боку, дозволили б просунутися у подоланні тлумачувальної культури, і з іншого не підставили б себе засуджувальній конструктивістській критиці. "Використовувати такі концепти, втім, досить довго було симптомом непорядно поганого інтелектуального смаку в гуманітарії; дійсно, віра у

можливість реферування до світу не інакше як засобом значення стала синонімом крайнього ступеню філософської наївності – і, аж до недавнього часу, лише деякі мали достатньо сміливості навмисно накликати на себе потенційно спустошливий та принизливий критицизм" [с. 53, 11].

Відомий вихідний пункт для філософії XX ст. – процес деконструкції – попри свою націленість на завершення "епохи знаку", на практиці лише продовжив підтримувати *status quo* у гуманітарних науках, займаючи місце нормального дискурсу.

Метою Г. У. Ґумбрехта в його розробці концепції присутності стала спроба оприявнити чи хоча б помислити "шар у культурних об'єктах і в нашому відношенні до них, що не є значеннєвим шаром" [с. 54, 11]. У цьому розшуку він спирається на цілий ряд філософів, культурологів, літературознавців та критиків, що так само у своїх працях потребують теоретичної дії схоплення незначеннєвого рівню в сприйняттєвих операціях людини.

Розділ І. ЕПІСТЕМОЛОГІЧНІ ЗСУВИ КУЛЬТУРИ ЗНАЧЕННЯ

1.1. Західний канон епістемології та його дискурсивні практики

У своїй праці “Час картини світу” М. Гайдеґґер змальовує таку ситуацію метафізики, в якій окреслюється схема природи [8], завдяки якій наука приписує собі предмет власного аналізу. Каменем спотикання є грецьке знання наперед: “у тілах – їх тілесність, у рослинах – їх рослинність, у тварин – тваринність, в людини – людськість” [там само].

Експеримент, у свою чергу, є лише підтвердженням вже покладеного закона, його точності. Предметна сфера задає критерії, чим підносить передчасність, передбачення та упередження в дослідженні на противагу невідомому. У законі криється гіпотетичність колись покладених суджень. Ця пресупозиція є наслідком того, що Буття сущого (за М. Гайдеґґером) шукають у представленості, а не в його безпосередності. Представленість тут – перетворення “сущого” на предмет, тобто на висунутий об’єкт у погляді на світ. Відколи світ стає картиною, “суще” стає тим, на що людина націлена, те, що вона хоче надати собі, показати – тобто репрезентувати. Смислове представлення (як поставленість перед) є процесом опредметнення за допомогою структур уяви. Характер уявлення розкривається у представленні перед собою об'єкту (репрезентації), який тим самим набуває якості предметності, стає власне предметом – отже, репрезентація стає головуючою практикою в новоєвропейській культурі.

На думку М. Гайдеґґера, «картина світу Нового часу» і «новоєвропейська картина світу» – одне й те саме. В античності та середньовіччі не могло бути картини світу, бо сприйняттєва організація не відповідала предметності погляду. Цей злам історико-культурної конфігурації не в останню чергу відбувся завдяки технологічному зсуву, а саме ґутенберґвській техніці друкування. Згідно концепції М. Маклюена, перцепція людини була значним чином зінакшена через візуальну відчуженість, яка виражено запанувала у

європейському просторі внаслідок поширення культури друку. Процес домінування одного з чуттів, а саме зору, почався ще з винайденням та поступовим запровадженням фонетичної абетки, яку ще більше інтенсифікували римляни, утворивши свій спрощений тип шрифту. Із настанням "галактики Ґутенберґа" (за М. Маклюеном) – від початку у Ренесансі і масштабом поширення у Новому часі, – людина втратила синестетичність власного чуттєвого поля – слух і тактильність були пригнічені та приспані через монополізацію тіла зоровим імперативом новоєвропейської культури.

На відміну від такої конфігурації, сприйняття греків є радше "приймаючим суще", ніж навпаки [8], а картинності світ набув лише тоді, коли людина почала бачити власне життя з "положення всезагальної точки відліку" [там само]. Такою точкою відлікою постала перспектива – жорстке вихідне положення людини у світі, що перевело динамічність у статику. Візуальне абстрагування тягне за собою спеціалізацію (перш за все одного з чуттів – зору), а сам світ і його сфери піддаються диференціації. Диференціація у цьому сенсі – є високим щаблем штучності, вислідом техногенності, ознакою культурації перцептивної здатності людини, що виливається у свою власну ієрархічну організацію чуттєвості тіла.

У новому часі світ підкорюється як картина в сенсі конструкту уявлення [там само]. Суб'єктивізм карбує індивідуалізм, сприяє максимальному відокремленню і вирізненню людини зі світу як його цілісності та суцільності.

Іще одним нововведенням Нового часу стало означення людини як зовнішнього спостерігача і водночас можливість споглядати себе у процесі спостереження. З дихотомії "матеріального" і "духовного" виросла суб'єктно-об'єктна парадигма, яка нагородила людину чисто інтелектуальною, безтілою істотністю. Людина почала розглядати себе в ексцентричному положенні відносно світу, набула статусу спостерігача, функція якого є поодинокою для духовної істоти (надана їй її еволюційною/божественною (звісно, монотеїстичною) обраністю). Якщо у середньовічній епістемологічній конфігурації тіло людини було посеред світу, з-поміж його речей, а дух і

матерія були нероз'ємними на рівні будь-якої практики, то в культурі Нового часу виникають дві окремі парадигми: вираження і тлумачення, а "тлумачення світу починає розумітись як активне продукування знання про світ: головно це вбачається як «видобування властивих значень» з об'єктів світу – в цьому аспекті покладений рішучий крок до модерності" [с. 26, 11].

Г. У. Ґумбрехт викладає схему Нового часу, в якій горизонтальна вісь – це "суб'єкт як ексцентричний, позбавлений тіла спостерігач і світ як збірка чисто матеріальних об'єктів, включаючи людське тіло" [с. 27, 11], у той час як вертикальна вісь – це "акт інтерпретації світу, через який суб'єкт проникає крізь поверхню світу, аби видобути знання і правду як його приховані значення" [с. 27-28, 11]. Цю схему вісей, що перетинаються, автор називає "герменевтичним колом", яке надовго визначило характер знання та культури в європейському просторі.

Для середньовічної культури "дивитися крізь щось" було невластиво. М. Маклюен пише наступне: "Їй [цій культурі] уявлялося, що реальність сама дивилася на неї крізь щось, і, займаючись споглядянням, людина не бачить божественного світла, а начебто занурюється в нього" [с. 148, 5].

На відміну від середньовічної культури, "картезіанство" вивищує свідомісність як головний атрибут суб'єкта. Саме найменування пов'язано з тим, що саме Р. Декарт "підпорядкував свідомості не тільки людське тіло, але й всі речі світу як res extensae" [с. 33, 11]. Для Г. У. Ґумбрехта Картезій є радше символом пункту еволюції на рівні столітньої історії ментальностей, коли формувалася витлумачувальна епістемологічна ситуація європейської культури, а не як його головний діяч, про що слід пам'ятати.

Імануїл Кант, у свою чергу, став двоїстою перемінною, у філософському доробку якого думка Просвітництва отримала найвище завершення, і водночас містила в собі тріщину засновку новоєвропейської епістемології. Суб'єктно-об'єктний розрив був настільки вираженим, що завдяки ньому критикувалися будь-які методи отримання знання. Перш за все була підважена міць цієї парадигми як універсальної пресупозиції. Базова структура світу розходилася,

розтікалася під тиском поширення знання, через що універсальність і фундаменталізм все більше втрачали свою ствердність як вихідні точки пізнання. “Криза репрезентації” (за М. Фуко), яка послідувала у XVIII ст., стала ознакою поступового окреслення “епістемологічної альтернативи”, початком відновлення ролі людських чуттів і викриванням крихкості процесу називання речей [с. 37, 11]. У XIX ст. почалася серія нескінченних “спроб, подекуди несамовитих, але ніколи не успішних, зведення досвіду і сприйняття разом” [с. 40, 11], що призвело до того, що літературознавець називає “знаковою дерегуляцією”, звертаючись до експериментів між матеріальністю означуваного і духовним означенням у герменевтичному полі (до прикладу: Ніцше, Фройд, Бергсон). Вже Е. Гуссерль своєю тезою про недоступність об’єктів людській свідомості увиразнив кінець суб’єктно-об’єктної парадигми, герменевтичного поля та європейської метафізики [с. 42, 11]. Однак парадоксальним чином “саме криза метафізики та герменевтичного поля зумовила воцаріння філософської герменевтики у центрі Geisteswissenschaften [“науки про дух”] як новостворену інтеграцію гуманітарних дисциплін” [с. 43, 11].

Г. У. Ґумбрехт вказує на два типи реакції на втрату референції у світі впродовж XX століття: конструктивізм – забуття сприйняття і намагання повернути його та референцію.

1.2. Перспективи “культурного аналізу” поза герменевтичною сукупністю концептів

Г. У. Ґумбрехт звертає увагу на розробку філософської проблеми *присутності* в багатьох інших сучасних постатях гуманітарного поля, що дає йому підстави виснувати власну концепцію, спираючись на вже оприявлені інтуїції у чужих працях.

Одним з таких виразних прикладів постає Жан-Люк Нансі, який у праці “Народження до присутності” концептуалізує присутність як те, в чому

“повертається вимір фізичної близькості та відчутності (tangibility)” [с. 57, 11], а епоху репрезентації Заходу звинувачує у невтомному розширенні власної обмеженості [6]. У своєму есе він пише: “розробка, зацікавлена у тому, аби уникнути інкорпорації вмерлого, багато в чому є філософською працею, це і є праця репрезентації. Врешті-решт, мертве репрезентується, тим самим утримується на відстані” [там само]. Ця дистанційованість є невтішною, такою, що не може схопити “присутність”. Присутність уникає свого схоплення: “Але печаль поза границями та поза репрезентацією. Це сльози і зола. Це: не відновлювати нічого, нічого не репрезентувати. І так само: бути народженим у цю не-репрезентованість умерлого, смерті” [там само].

Не-репрезентованість може грати лише на відчутності – і перш за все тіла, його сприйняттєвої функції, площини відчування і передчуття. Це те, до чого з усією силою намагаються віднести себе наші знаки і виробництва значень, докази і ті мисленнєві фігури, що нам “здаються” [там само]. Сама присутність неуникно усуває присутність, яку функція репрезентації невпинно “хоче означити (її засновок, її витік, її предмет)” [с. 57, 11].

Наріжною рисою присутності тут виступає ситуативність, темпоральна нестійкість і неулагодженність на довготривалі перспективи. Гладка поверхня, за яку неможливо зачепитись. Для Г. У. Ґумбрехта – це умови “екстремальної темпоральності”, в якій відбувається, повертаючись до Нансі, “рух уперед і назад”, “народження, що саме себе стирає і саме себе повертає” [с. 58, 11].

У свою чергу це пов’язується з К. Х. Борером, в концептуалізації естетичного сприйняття якого головну роль відіграє “несподіваність”, “ефемерний характер певних з’явлень та відходів” [там само]. Це – естетична негативність, в якій наявна “обізнаність щодо зникаючої присутності” [там само].

Одним з тих, з ким Г. У. Ґумбрехт пов’язує філософську проблему присутності, стає американський літературний критик Дж. Стейнер, у якого літературознавець знаходить формулювання концепції “справжніх присутностей”. Ця концептуалізація апелює до безпосередніх естетичних

процесів та фізичних впливів. Тут присутність походить із застави на Бога (wager on God) [14], що живить "реальність присутності". Теологічна спрямованість думки американського критика бере до уваги і матеріальні риси, без яких ефект присутності нездійсненний, а відповідно і "застава на Бога" виявляється неможливою без "підтримки" матеріальних площин [11].

Для Дж. Стейнера важливою є інтерпретація, але відмінна від культивації значення як вихолощеної можливості розуміння. "Інтерпретація – це розуміння у дії, безпосередність перекладу" і далі: "це акт проникаючої відповіді, що робить сенс відчутним (makes sense sensible)" [с. 4, 14]. Інтерпретація у нього – перформанс виконавця, що здійснює моментне прочитання того чи іншого культурного об'єкту. "Справжня герменевтика драми полягає у постановці (навіть читання вголос п'єси зазвичай розтинатиме глибше, аніж будь-який театральний огляд). У свою чергу, ніяке музикознавство, ніяка музична критика не можуть розповісти нам так само багато як дія значення (action of meaning), тобто перформанс" [там само]. У Дж. Стейнера інтерпретація набуває дієвості в безпосередньому виконанні, здійсненні – моментному та негайному, невідступному – а отже, недоступному надмірному дистанціюванню. Саме тіло у перформансі породжує тлумачення; тут тіло як моментний агент дії – воно прочитує твір, а значить і випредметнює його, при тому не займаючись опредметненням (що, отже, і не має потреби бути розпредметненим).

Однією з категорій розмови про досвід розуміння постає "одвітність" (answerability) як інтерпретативна відповідь, що апелює перш за все до спроможності відповіді як відгукувального несення відповідальності. Ця відповідальність – *перед* буттям і *до* буття іншого. "Відповідальність, що відповідає" (responding responsibility) [с. 5, 14] є характеристикою здатності до відгукувальності та звітності перед тим, що читається у перформансі (себто, інтерпретується). На думку Дж. Стайнера, тільки у такій сітці відповідального діяльнісного прочитання *інтерпретація* дійсно виказує себе (як процес сам по собі) і відповідно випредметнює твір з німоти його звичайного не-говоріння. "Естетика означає втілення концентрованих, селективних взаємодій між

обмеженнями споглядаваного та безмежними можливостями уявленого. Така оформлена інтенсивність погляду та спекулятивне впорядковування і є критикою, завжди. Це значить, що речі можуть бути (були, могли б) інакшими" [с. 6, 14]. Естетичне розуміння змушене задовольнятись усиленою вибірковістю щодо взаємодії з границями культурних об'єктів і безмежжям власної уяви, що так чи інакше накладається на реальність.

Г. У. Ґумбрехт розуміє Дж. Стейнера наступним чином: "форма мистецького твору "піднапругова" (energized) […], бо її присутність було "екстерналізовано, актуалізовано", – либонь, у русі, що був запущений специфічним ситуаційним контекстом, в якому твір може розкрити свої сили" [с. 59, 11]. Конфлікт утворюється через значимість форми і форми самої по собі, і тому продукує напружувальний стосунок.

Паралельно, сучасна політика "конструктивізму" блокує будь-які субстанціоналістські розшуки у своєму дискурсі, тим самим замикаючи його. Утім, однією з центральних теорій Дж. Батлер, американської філософки та гендерної теоретикині, є концепція перформативності. Стать в цій теоретичній розробці постає як норма, і є частиною регульованої практики; саме вона обумовлює продукування тіл, якими вона ж і керує [с. 1, 10]. Стать є "частиною регулятивної сили – демаркувати, циркулювати, диференціювати – тіла, які вона контролює" [там само]. Це продукувальна влада, або влада продукувати, а матеріалізація статі "відбувається (або їй не вдається відбутись) крізь певні дуже регульовані практики" [там само]. Така матеріалізація береться як єдиноістинна константа для тіл, обмежується тілесність у її проявах, обмежується право з'являтись у публічних просторах. Цю проблему вона розробляє крізь призму гендерної політики, де центральним важелем аналізу стає політична присутність і сила [с. 29, 2].

"Перформативність, у свою чергу, "має бути зрозуміла не як винятковий або умисний "акт", а радше як повторювальна та цитувальна практика, завдяки якій дискурс продукує ефекти, які він іменує" [с. 2, 10]. Матеріальність тіла для Дж. Батлер стає втіленням владного дискурсу пануючої гетеронормативності,

гегемонної сили культури. Це структура, що утвердила свою фундаментальність у матерії, навіть попри те, що матерія зберігає у собі більшу кількість альтернативних розвитків та потенційних переведень себе у рівень структурності. Цей дискурс, з одного боку, захоплює тіло як власне полотнище (монополізує його як засіб вираження власної структури, структурує його, робить своїм *предметом*) і заповнює його власними змістами, з іншого ж – підмінює тіло собою, стверджуючи, що інакшим це полотнище не може бути.

Така структурація матеріальності обмежує останню і не дає можливості інакшого ствердження тіла (альтернативність як аномальність у такому випадку має менший шанс на здійснення і на своє з'явлення). Дж. Батлер пише: "...що конституює фікційність тіла, його контури, його порухи, буде повністю матеріальним, але матеріальність переосмислюватиметься як ефект влади, як найбільш продуктивний ефект влади" [там само]. І далі: "коли "стать" сама по собі розумітиметься як її нормативність, матеріальність тіла не мислитиметься окремо від матеріалізації цієї регулятивної норми. "Стать", отже, не просто те, що мається, або статична дескрипція того, що мається: вона стане однією з норм, завдяки якій хтось стає життєздатним взагалі, тим, що кваліфікує тіло для життя посеред царства культурної інтелігібельності" [там само].

Така матеріалізація імперативу (структурної підстави, що набуває фундаменталістського характеру у дискурсі) на матеріальній площині утворює обмеженість, відсутність спроможності коливань і рухливості. Потенціал калейдоскопічності контексту та ситуативності костеніє, а колись визначена структура перетворюється у репродуковану (тиражовану) істину – ідеал матеріального, що блокує альтернативність матерії (варіативність) як тілесної форми. Утім, перформативність тіла – його виконання – перш за все говорить про те, що тілесність обумовлена матеріальними факторами, без яких жодне тіло не спроможне існувати у політичному просторі (яким би цей простір і його політика не були).

Іще одна важлива постать на цій інтелектуально-академічній мапі позицій – Мартин Зеель, німецький філософ, що займається питаннями естетики явища

або естетики явлення (the aesthetics of appearing). “Естетична свідомість сприймає реальність у старанності власної само-репрезентації, і це значить, що в одночасності та миттєвості вона репрезентує себе чуттєвому розрізненню. З цієї перспективи, естетичне сприйняття розуміється як відкриття зони явлення” [с. 19, 12]. І далі: “естетичне сприйняття – це уважливість до гри яв. […] Врешті-решт, ця взаємодія чуттєво розрізнювальних аспектів – невизначувана взаємодія в її тотальності – присутня для всіх, хто може чути та бачити (так само мацати, нюхати і смакувати)” [там само]. Зеель стверджує, що “естетичне явлення першочергово не є явленням чогось; це ява сама по собі” [там само]. Це те, що “семантично не заряджене”, те, що вільне від знаків та їх системи – воно існує тільки у просторі новочасної появи, яке робить можливим будь-яке подальше ускладнення нашарованого значеннєвого рівню.

На думку Г. У. Ґумбрехта, “Зеель неодноразово асоціює явлення з присутністю – будь що, що “з’являється” є присутнім, тому що робить себе доступним людським чуттям. […] ...він намагається ідентифікувати і зрозуміти ті умови та засоби, через які з’явлення може бути продукованим у соціальному та культурному середовищі, де значеннєва атрибуція – а не чуттєве сприйняття – інституційно первинне в тому, як ми обходимося зі світом” [с. 63, 11].

Г. Г. Гадамер, у свою чергу, також є однією з постатей, чия позиція дає підставу “негерменевтичному”, попри його, здавалося б, герменевтичність як дисциплінарну обмеженість. Г. У. Ґумбрехт наводить витримку з інтерв’ю, де Г. Г. Гадамер висуває ідею несемантичного, того “іншого”, що є відмінним від лише смислової інтенції [с. 64, 11]. Мова йде про щось, що “покладене у виконання”, “правда”, до прикладу, в поемі, з якою ми як читачі раптово стикаємось. Причина такого зіткнення з негерменевтичним виміром для Гадамера є “об’ємом” твору, “напругою між семантичними та несемантичними компонентами разом із напругою між “світом” та “землею”, яку розвиває М. Гайдеґґер в його есеї “Витоки твору мистецтва”. Це компонент “землі”, що зумовлює твір мистецтва, або поему, “стояти у собі”; це “земля”, що дає твору мистецтва існування у просторі [там само].

М. Гайдеґґер – один з тих, на кого Г. У. Ґумбрехт найбільш звертає увагу. Саме цей німецький філософ екзистенціалізму багато в чому зосереджує в собі суперечність спроб повернути втрачену референцію у світі. Водночас, саме він і стає мішенню конструктивістського критицизму.

Для М. Гайдеґґера спроможність "подолання метафізики" зводиться до своєрідного відновлення приймаючої уважливості до сущого. Суще розкривається, а не розтинається людиною з її волі завдяки індукції. Грецька сприйняттєва організація за німецьким філософом означає "бути під поглядом сущого захопленим і поглинутим його відкритістю і тим самим залежати від нього, бути у вирі його протиріч і носити печать його розколу… Тому ця людина мусить, аби утілити свою сутність, зібрати, врятувати, прийняти на себе розкриття, зберегти його, яким воно відкрилось, і поглянути в очі всьому його зяючому хаосу" [с. 55, 11].

Ця готовність до проникнення "сущого" є делікатною відчутністю, яка у синестезі і певній мірі де-диференційованості чуттєвої організації людини може стати відгуком, що лише надалі піддаватиметься смисловій атрибуції, але ніколи не перед і не наперед.

Розділ ІІ. ПРАКТИКИ ПРИСУТНОСТІ В КУЛЬТУРІ

2.1. Присутність та культура присутності: загальна характеристика

Базова настанова “присутності” полягає у прив’язці до просторовості, на противагу часу, який є центровою тяглістю культури значення. “Присутність” – це те, що має безпосередній вплив на тіло, є акцентуацією на дотику, і відповідно на тактильності. Категорію “присутності” Г. У. Ґумбрехт розкриває завдяки розробці екзистенційних питань М. Гайдеґґера.

Онтологія М. Гайдеґґера звертається до “буття-у-світі” як такого існування, що заздалегідь знаходиться у контакті з речами світу. Цей контакт є субстанційним та просторовим стосунком. Буття також займає місце істини і не є чимось концептуальним (на противагу платонівським “ідеям”). Буття водночас рухається у напрямку розкриття і втаємничення, перебуваючи у звершенні істини [с. 67, 11]. Це – вимір саме речей (не значення), що пізнається як physis [с. 68, 11].

Важливо те, що Буття апелює до речей в незалежності від тлумачення або від структурації якихось конкретних історико-культурних категорій. Буття є тим, що вільне від семантико-культурних навантажень диференціації, це речі, що досі ще не стали частиною культури (або світу). Втім “аби бути пережитим, Буття має стати частиною культури” [с. 70, 11]. Переживання здійснюється лише коли Буття фактично припиняє бути Буттям – воно має перейти рубіж між виміром, вільним від конкретних культурних фігур і понятійних мереж та виміром структурованості культурними ситуаціями. Його невід’ємна риса – перманентний рух *від і до* цього рубіжу, підступання та віддалення, розкриття і втаємничення. У свою чергу, “буття-у-світі” або Dasein – є людським існуванням, що перебуває у просторово-функціональному контакті зі світом [с. 71, 11]. Світ, якого торкається Dasein – вже світ “під рукою”, світ витлумачення та маніпуляції.

Те, що уможливлює розкриття Буття у Dasein – “спокій (Glassenheit), здібність дозволити речам просто бути” [там само], або іншими словам – віддавати речам належне, тобто простір для імпульсу Буття. Спокій – це стан поза диференційованістю активності та пасивності, відмова від трансцендуючого виображення або проєкції [с. 71, 11].

Тільки завдяки присутності деяких речей, можливість явлення інших (в їх матеріальності) доступна. Світ, отже, постає інтеграційним полем, в якому речі мають простір для сходження, збирання і зібрання, а Буття (однією з метафоричних ліній якого постає “земля”) – це відчутні речі, що розглядаються в незалежності від ситуацій конкретних культур. Паралельно, світ – це поле конфігурацій речей, що фреймуються цими ситуаціями. Важливо, що “земля” перебуває перш за все у відкритій перспективі для самоствердження – це і є “присутність”. Якщо згадати протиставлення присутності значенню і розподілу домінування культур значення та присутності (Новий час і Середньовіччя відповідно за Г. У. Ґумбрехтом) – Ренесанс у ролі породження перспективізму європейської культури можна розглядати як *замкнену перспективу*, чи перспективу, що усуває власну відкритість (не продукує присутність).

Врешті-решт, дуже схематично можна визначити три головні аспекти Буття або присутності: субстанція, простір, рух. У категорію “присутності” автор цієї концепції імплементує характеристики, розвинені М. Гайдеґґером для “Буття” і у його співвідношенні з буттям-у-світі. “Присутність” для Г. У. Ґумбрехта є концептом, що характеризує *певний тип культури як здійснення людини у просторовому вимірі (з домінантою тілесно-тактильних-чуттєвих орієнтацій) на противагу культурі значення (з домінантою часових структур та дискурсивних практик)*. Поставлення цього концепту у фокус культурних досліджень є одним з кроків до постметафізичної епістемології сучасних гуманітарних наук.

Полем оприявнення особливостей присутності у порівнянні з конфігурацією значення постає Середньовіччя та Новий час, в яких переважають культура присутності і культура значення відповідно (це також

“ідеальні типи” за веберівською традицією). Вони відіграють роль ілюстрацій, що мають на меті прояснити радикальну відмінність історико-культурних ситуацій та того, яким чином людина в цих ситуаціях “обходиться з Буттям”. Дескриптивний матеріал при цьому береться з “дискурсів колективного самовизначення” [с. 79, 11]. Мета такого підходу та типологій полягає у спробі розширити дискурсивні можливості теперішнього категоріального апарату культурного аналізу.

Першою типологією є бінарне розрізнення культури присутності та культури значення. Нижче будуть окреслені лише деякі окремі пункти та вагомі точки розходження у характеристиці цих двох концептуальних засад для подальшої аналітичної роботи.

1. Центральним важелем та способом самовизначення для культури присутності є тіло, в той час як для культури значення – свідомість або дух (res cogitans) [с. 80, 11].

2. Агенти культури значення уявляють себе в ексцентричному положенні у стосунку до світу, що складається лише з матеріальних об’єктів, а панівне самовизначення – це “суб’єктивність” і “суб’єкт”. На противагу цьому положенню, у культурі присутності тіло є частиною космосу [там само]. Стан частинності світу або участкованості в ньому (речі якого окрім матеріальності поверхонь уміщують у собі внутрішній сенс – обумовлений самою матеріальністю, а не операцією тлумачення [там само]) є попередньою включеністю, а не ексцентричним відношенням, в якому доводиться насилу “включати” себе у світ.

3. У культурі присутності ритм навколишнього середовища є пануючим, і відхилитись від нього означає відчужитись від того космосу, який має бути твоїм житлом і наскрізною вкоріненістю. На противагу цьому, у значеннєвій культурі *трансформація* і *зміна* займають первинність в орієнтації на реальність. Це *“мотивація”* щодо діяльності, яка по факту є звичкою уявляти *утопії* і прагнути будувати *плани* на майбутнє (планування при цьому спирається лише на видобуте суб’єктом знання).

Культура присутності на противагу вищевикладеній епістемологічній ситуації керується *рецептурністю* у стосунку до світу. Автор концепції застосовує тут також поняття “магії”.

Магічні практики хоч й інстурменталізують світ, утім надають останньому первинність як джерелу будь-якої сили і можливостей. Агент магічних практик – лише посередник (а не володар), що пропускає крізь себе світ і завдяки комплексним обрядам може перейняти щось зі світу. Якщо ж виконавець вирішує “перевищити” свою участкованість у космосі і вивищитись над ним – тобто перейти у стан агресивного володіння і використання світу, – так чи інакше ця ***аритмізація себе*** у космологічних ритмах зумовить негативний результат на “дух” такого виконавця (“дух” тут слід розуміти як матеріалізацію космічних заряджаностей у тілі, яке стає кінечним пунктом відбуття покари за непослух). Покару Сократа афінською спільнотою у цьому сенсі можна розглядати як несприйнятливість до переважання ролі особистості над світом. Сократ як виконавець ролі повитухи врешті-решт переважив світову гармоніку космосу спільноти (“свої повноваження”), висунувши себе і свого “*даймона*” (самосвідомість та особистісний імператив) як головуючий принцип.

4. В культурі присутності сфера, що утворюється довкола тіл – простір, є засновком для стосунку людей між собою і водночас людей з речами світу [там само]. В культурі значення – це час, який зумовлює пов’язаність між свідомістю та темпоральністю як головуючої акцентуації в існуванні. Час є центральною категорію проживання також тому, що темпоральні умови є необхідними для здійснення утопій та планів, які є наслідком потреби трансформувати світ. Простір з місця вкоріненості перетворюється в утопічний локус, *що має бути втіленим колись*. У момент актуального втілення цей простір по факту не матеріалізується, а лише віддаляється і надалі – як перспектива, яка ніколи не закінчується, режим безкінечності. Дійсно “втілити” цей утопічний локус неможливо, бо його мета полягає не у фактичному втіленні, а лише у мотиваційній засаді, що активізує діяльність як відкладену мету. Звідси слідує концепт “цілепокладання” – ціль у своїй суті є закладом на

майбутнє, а не на присутнє теперішнє. Це парі, яке на відміну від “застави на Бога” (за Дж. Стейнером) має постійно програватись у сенсі гри і програшу. Перемога як така тут неможлива.

Конкурентність, яка актуалізувалась у модерні за розвитку капіталістичної економіки, є ситуацією, де перемога є завжди тимчасовою і утримати її надовго неможливо. Прагнення до перемоги – так само як і прагнення до присутності у сучасній культурі, – є лише умовою переживання все нових і нових програшів. Кінець кінцем, перемога обертається на програш і втрачає свій зиск. Перемога існує радше в концептуалізованому вимірі повсякденності як ще одна метафізична структура культури значення, а не відчутна подія. Подія в такій культурі є лише *знаком іншої* – наступної – події.

5. Беручи до уваги історичну контекстуалізацію, Г. У. Ґумбрехт пов’язує культуру присутності з середньовічним ритуалом євхаристії, в якій тіло Христа мало не знаковість, а повноцінну втіленість у хлібі та вині, на відміну від пізніших культурних трансформацій релігійної сфери, яку спричинив протестантизм та новоєвропейський зсув (перетворивши церковну євхаристію на комомеративну практику, яка апелює перш за все до значеннєвого рівню). Середньовічна євхаристія – це інтенсифікація вже “присутнього божественного тіла як центрального елементу ситуації минулого” [с. 85, 11].

В той час як культура значення – це ритуал парламентських дебатів, який, хоч досі і прив’язаний до фізичного відбування, все ж за центральну практику має максимізовану дискурсивність та змагальність індивідуальних мотивацій [там само]. В цьому типі культури часто багато чого не може розумітись кількісно, відповідно і квантифікації чуттів відбутись не може.

Другою концептуальною схемою є типологія видів засвоєння світу, що спирається на градацію культури присутності і культури значення. Всього нараховується чотири позиції: поїдання, проникнення, містицизм і тлумачення з комунікацією. У кожного з них присутній певний реверсійний механізм, який породжує страх обернути на себе ефект того чи іншого засвоєння світу. Разом з

цим можна виокремити певні стратегії подолання цієї боязкості, чия специфіка відповідає на особливість впливу засвоювальної конфігурації в культурі.

1. *Поїдання* – це найкоротший шлях до злиття та оволодіння світом. Таке привласнення речовинного світу відбувається в його відчутній присутності [с. 86-87, 11]. Тут страх – це тривога бути з'їденим, відповідно однією з культурних стратегій його подолання стає табуювання поїдання людської плоті.

2. *Проникнення* має зв'язок з просякненням речей і тіл, в якому відбувається безпосередній тілесний контакт. У цьому типі конституюється сексуальність, агресія, руйнування та вбивство. Проникнення має рису тимчасовості, недовготривалості та неможливості свідомого утримання, утім тяглості до увічнення. Рівночасно це зумовлює утворення простору для дистанціювання, в якому увиразнюється бажання та рефлексія. Страхом постає боязкість просякнення власного тіла найбільш насильницьким шляхом, а рішенням – спіритуалізація сексуального акту (що призводить до форм взаємного самовираження та комунікації) або ієрархізація можливостей його втілення [с. 87-88, 11].

3. *Містицизм,* інтенсивні стани якого обумовлюються високоритуалізованими тілесними практиками та відчутністю фізичного впливу. Тут так само виникає бажання довготривалого осягання речами світу та подолання тимчасовості як неуникної умови таких станів. Реверсійний страх – жах від можливості самим стати предметом оволодіння та одержимості для когось. Містицистський тип включає умову рудиментарно розвиненої суб'єктності, тому це також острах втратити увесь контроль над своєю кристалізованою особистістю. Рішення – стратегія спеціально зумовленої, тобто ритуалізованої одержимості [с. 88, 11].

4. *Тлумачення і комунікація* – вже мають суто духовний характер освоєння світу, а "тотальна комунікація" (щиросердність як самодоступність і неконтрольована відкритість власного мисленнєвого простору) є страхом бути "відкритою книгою". Одним з рішень постає ритуалізація такої відкритості, навмисність в усвідомленому саморозкритті (як приклад – психотерапевтична

практика). Ще одна стратегія – вдавання і маскування (“вираз, що нічого не виражає” [с. 89, 11]), в якому найдосконалішим є відсутність виразу як довершена форма не-комунікації, максимальне віддалення від можливості тоталізації комунікації.

2.2. Інші варіанти концептуалізації «неметафізичних культур»

Для деталізації концептуальних схем, що висунув Г. У. Ґумбрехт, можна звернутись до роботи М. Маклюена “Галактика Ґутенберґа”, в якій автор дослідив відмінність естетичних організацій культур вуха та культур ока. Попри те, що він зосереджується на окремих чуттєвих факторах тіла людини, а синестетичність чуттєвої організації пов’язує з аудіотактильністю, його характеристика середньовічної культури та культури Нового часу демонструє градацію, яка відбулась з культурою присутності та культури значення.

Він пише: “перехід від середньовіччя до ренесансного часу простору – перехід від інклюзивного відчуття світу до ексклюзивного” [с. 30, 5]. Інклюзивність в даному контексті є цілісністю, максимальною включеністю або чуттєвою вкоріненістю у середовище, де суб’єктно-об’єктна парадигма не задіяна (хоча це не означає, що в такій чуттєвій організації не може бути рудиментарно розвиненої суб єктності і стосунку до світу як об’єкта), в той час як ексклюзивне відчуття – домінування якогось одного чуття, для Маклюена – ока (зору і погляду,) що відтепер “бачить наскрізь” світу, дивиться “поза” світ і воліє видобувати невидиме.

У цьому сенсі “удавання”, як зазначалося вище, набуває виразності саме у новоєвропейській культурі через те, що відтепер “видиме” позбавляється щиросердності і відкритості, стає “оманою ока” і має піддатись погляду, аби розкрити свою таємницю. Втаємниченість як ситуація відтепер стає не джерелом “богоосяння” (якщо використовувати теологічний контекст) або, якщо звертатись до категорій Г. У. Ґумбрехта, присутності, а навпаки – підставою для перевірки, зламування і навіть “підглядання”. Світ замикається і

має бути відчиненим через експеримент, що підтверджує виснуваний закон людським мисленням.

Так само замикаються речі і люди навкруги – їх щирість підставна, їх лиця і тіла не виказують їх "характеру" і справжньої сутності. Характер має бути спершу вибудуваний самою людиною, а потім зведений (як *образ*) іншими під час спілкування як пізнання. Образ людини займає місце самої людини. Відтепер характер як абстрагована людська сутність – невід'ємна складова у комунікації; навіть сама людина має бути видобута з неї самої – і для себе (тут яскравим прикладом є психотерапія та напрям психоаналізу), і для інших (як частина комунікативного кола в ритуалізації спілкування). А ті, хто має "широко відкриту душу" радше засуджуються за показну ексцентричність характеру. Ексцентризм як риса характеру постає тут скоріше формою концентричності (центрованість світу – це спільне коло для центрованості людини, тобто вона не виносить себе поза межі світу і світ так само не виноситься як щось відчужене і дистанційоване).

Неписьменні корінні народи (концептуально почасти еквівалентні культурі присутності) за К. Каротерсом "досягають великої свободи на рівні темпераменту; до того ж передбачається можливість більшої розкутості у житті "тут-і-зараз". Така людина є гранично екстравертованою й вільно виявляє свої почуття" [с. 35, 5]. Людина "ексцентрична" меншою мірою чіпляється за власну суб'єктність як інтеріоризовану здатність внутрішньої вербалізації, як це відбувається у людини з ексцентричним положенням у світі (винесенням себе у суб'єктно-об'єктні стосунки зі світом). Відтепер у культурі значення відношення людей одне до одного та до речей обумовлені концептуальними засадами й опосередковані інтерпретативними схемами як траєкторіями та стратегіями стосунку.

Разом з цим ексклюзивність чуття є диференційованою, в той час як інклюзивність (укорінена синестетична включеність у світ) є де-диференційованою. М. Маклюен пише наступне: "Ідея сегментування людей, їхніх стосунків і функцій могла з'явитись лише в 16 ст. внаслідок розпаду усіх

зв’язків, що існувати між почуттями і розумом” [с. 30, 5]. Якщо раніше розум і почуття були де-диференційованими, то пізніше вони набувають якостей, що відокремлюють їх одне від одного і ставлять у полюсну позицію (як яскраво виражена суперечність).

М. Маклюен цитує В. Б. Єйтса: “Від радощів утратив Локк свідомість; / А сад помер; Станок прядивний / Забрав собі Господь”. І потім вказує на екстатичну непритомність локкіанства, що викликана гіпнотичним трансом [с. 34, 5]. “Психологи, – каже він, – визначають гіпноз як заповнення поля уваги лише одним із чуттів. У такий момент “сад помирає”. Інакше кажучи, під “садом” – розуміється взаємна тактильна гармонія у взаємодії всіх чуттів. Завдяки напруженому сприйняттю за допомоги тільки одного з чуттів виникає механічний принцип абстрагування й повторення, який набуває найбільшого зовнішнього прояву” [там само]. “Розбитий світ” – це розрив, утворений дистанцією суб’єкта по відношенню до світу-об’єкта. Сад як метафора тут відіграє і ностальгічну роль за “золотим століттям”, в якому переважала – за нашою концептуальною рамкою – культура присутності. Гармонійна єдність тактильності в цьому випадку стає історичним референтом, який зберігається в культурі значення.

За М. Маклюеном, у неписьменних культурах в чуттєвій організації переважає слух. Він пише: “африканська дитина живе в утаємниченому, магічному світі резонуючого усного слова. Вона стикається не з виявом конкретних зв’язків причин і наслідків, а радше з формальними причинами особливо конфігурованого простору” [с. 35, 5], в той час як західна дитина – нащадок абстрактної технології, що складається з “рівномірного плину часу та з простору, де “причина” має послідовність і чинність, а речі рухаються й події відбуваються на окремих площинах у заздалегідь установленому порядку” [там само]. Отже, *резонанс* або *резонансність* стає ще однією характерною особливістю культурних практик присутності, де втаємниченість світу (його “зачаклованість”) – покров, зняття якого відбувається засобом візуалізації культури (“розчаклування світу” за М. Вебером) у культурі значення.

М. Маклюен вважає, що неписьменні культури були поглинуті аудіоальним простором, утім синестетика чуттєвої організації можлива тільки завдяки попередньому злиянню усіх відчуттів. Тому варто говорити скоріше про нероз'єднаність усіх чуттів як багатовимірного каналу сприйняття світу, а не домінування вуха чи його культури.

Утім сама аудіальність як частина синестетики людського сприйняття може проілюструвати аспекти домінування принципу присутності в неписьменних культурах. Канадський культуролог звертається до розвідок К. Каротерса, який у свою чергу говорить про "«владу» слів, коли погадки й учинки людини залежать від магічного вимовляння слів, які накидають свою необорну дію" [с. 36, 5]. Це магічне вимовляння як *озвучування речей* є відмінним від *слів на письмі*, бо остання практика затребує вже певної міри візуальної відчуженості від світу. Записані слова – це не персоналістичне намовляння речей, а скоріше утворення власної речевості внаслідок письмової технології. Річ, до якої може апелювати записане слово, відсувається, а записане слово, особливо у традиції фонетичної абетки, є вищою мірою концептуалізації та абстрагування речей. Записане слово у письменності з фонетичною абеткою (на відміну від ідеографічного письма, в якому немає переносного значення) стає образом речі, слово буквально намагається "перенести" річ, але у процесі розбирає її і перетворює на умовність. Воно перетворюється у "сенсові", "значущі" символи свідомості. М. Маклюен цитує К. Каротерса: "Я гадаю, що коли слова стали нотуватися, а ще більше, коли вони стали друкуватися, магічний світ слів утратив свою владу й уразливість" [там само].

Вразливість, отже, також є однією з ознак практик присутності. Адже аби світ уприсутнився власним імпульсом для людини, тілу необхідно бути попередньо вразливим і крихким, аби відчутність могла актуалізуватися на найвищу рівні. Беззахисність – одна з умов самозахисту в первісних культурах, де відсутні розвинені технології екстенсивної екстеріоризації тіла. *Тіло* там є досі здебільшого домінуючим інструментом для виживання. Поки не

розвинулася технологія виживання (від зброї і агрокультурних інструментів до житлових оснащень і транспорту), дотоді людина попросту не могла атакувати і нападати на тварин з більшим відсотком ймовірності вижити, і так само не могла вона техногенно оволодівати світом. Саме тому у цій історико-культурній конфігурації людина існувала у таких типах освоєння світу як поїдання і проникнення.

Отже, вразливість як метод захисту є фактом ураження тактильності, що не є знаком програшу, на відміну від сучасної чуттєвої культури, де раціональний світ та культура будуються навколо маскулінності як "апріорної" всепереможності, тотальної сили, яка не повинна бути переможеною, простромленою і протараненою. Наразі домінуюча настанова диктує, що бути ураженим рівноцінно програванню. Сучасний ідеал людини – байдужість розуму, а емоційна вразливість – те, що може підважити цей ідеал. Якщо світ набуває вразливості і крихкості, можливості наскрізного проламування, то сам суб'єкт вивищує свою непоборність.

Ще одним прикладом зсуву культури присутності до культури значення є економічний фактор капіталістичного розвитку, який зруйнував феодальну систему. Д. Аррігі вказує на аспект нетериторіального функціонального простору, який унаочнився в капіталізації економіки, коли грошові потоки власне стали потоками і відірвалися від територій. У сучасній культурі це "інституційне заперечення виняткової територіальності цієї системи [правління]" [с. 128, 1], яке також висвітлюється терміном "постсучасний гіперпростір" Ф. Джеймісона. Такий гіперпростір є абстрагованою сутністю, що для Д. Аррігі пов'язується з формулюванням Дж. Руггі. Маються на увазі транснаціолізовані мікроекономічні зв'язки, що "створили нетериторіальний "регіон" у світовій економіці, децентралізований, хоч й інтегрований простір потоків, що працює в режимі реального часу, який існує поряд з простором місць, які ми називаємо національними економіками" [там само]. Цю двоїсту економічну ситуацію – поєднання транснаціональних фінансових потоків на нетериторіальній основі з умісцевленими національними економіками – можна

порівнювати з тією естетичною формулою, яку пропонує Г. У. Ґумбрехт, а саме “коливання ефектів присутності та ефектів значення”.

Опріч цього, сучасна ситуація також інтерпретується Д. Аррігі на тлі історичного контексту розвитку капіталістичної економіки, коли суто середньовічні ярмарки, прив’язані до місця, тобто до конкретної території (до феоду), руйнувалися на користь “ярмарок без місця”, які Д. Аррігі пропонує називати “утопіями”. В цьому процесі відбувається, за Дж. Руггі, “підрив персоналістських зв’язків і способів міркування, на яких засновувалася феодальна влада” [с. 129, 1], коли формувався новий етос торгівлі і нові міри регулювання, які врешті-решт призвели до усунення феоду.

Д. Аррігі порівнює сучасні транснаціональні корпорації з середньовічними “ярмарками без місця”, які так само детериторіазували своє існування. Дослідник бере висловлювання Карла А. Герстахера, очільника однієї з транснаціональних компаній, який хотів настільки детериторіалізувати свою компанію, тобто позбавити конкретності і *значущості* (не як смислу, а як ваги втіленого простору й ваговитості присутності) *місця*, що був готовий викупити цілий острів і тим самим нейтралізувати цю землю.

Спершу ярмарки проводилися в одному визначеному місці, але незабаром вже пересувалися багатьма містами, завдяки чому утворився новий економічний обмін, не прив’язаний до однієї території. Ці ярмарки були утопіями лише з точки зору міст-держав, що занепадали, та феодів, що втрачали свою місцеву патерналістську владу. Вони мали бути усуненими національними державами, що утворилися завдяки новим інструментам контролю всієї європейської мережі державних платежів. Д. Аррігі зазначає, що “мережа торгового посередництва, що контролювалася генуезькою торговою елітою, займала місця, але не визначалась місцями, які вона займала” [с. 140, 1].

Зрештою, саме утопізація була знаковою для європейської культури при її переході з домінування культури присутності до культури значення. Місце як конкретний простір втрачало свою просторову значущість і тим самим концептуалізувалася топологія культурної конфігурації.

ВИСНОВКИ

В західному каноні епістемології культури значення головним способом самовизначення є дискурсивні практики, центральні категорії яких – свідомість (*res cogitans*) або дух. В центрі такої культури – суб'єкт, а його суб'єктивність зумовлює суб'єктно-об'єктну схему відношення себе до світу, де між світом та тим, хто його сприймає – наявна дистанція у стосунку, розрив, в якому функціонує парадигма витлумачування об'єктів. Ексцентричне розташування суб'єкта по відношенню до світу є головуючим. Знання може бути легітимним лише якщо воно видобуте з речей світу самим суб'єктом. В культурі значення знак більшою мірою функціонує, спираючись на означуване, а не на референт чи означник. Тому знак має виразну метафізичну структуру, яка випускає зі свого поля те, що не є значенням. Натомість в культурі присутності означуване та референт диференційовані та ієрархізовані меншою мірою, або ж вони взагалі можуть бути недиференційованими, в залежності від історичного варіанту ситуації.

Такі умови дискурсивних практик в епістемологічній конфігурації культури значення призвели до повсякчасності витлумачувальної практики. Нескінченне циркулювання дискурсів зумовило "втрату референції у світі", коли відсутні будь-які стабільні значення, а об'єкти уваги є дематеріалізованими.

Епістемологічна рамка в концептуальній розробці Ганса Ульриха Ґумбрехта та перспективи культурного аналізу позагерменевтичною сукупністю концептів обумовлені зверненням до певного ряду постатей, що працюють з негерменевтичним виміром структур сприйняття та категорією присутності. У такий спосіб категоризується позазначеннєвий неметафізичний шар речей.

Були виявлені такі головні риси концепту "присутності" та культури присутності: просторовий та субстанційний стосунок до світу та його предметів, контакт тіла з речами світу. *Присутність* стає концептом, що

характеризує певний тип культури як здійснення людини у просторовому вимірі (з домінантою тілесно-тактильних-чуттєвих орієнтацій) на противагу культурі значення (з домінантою часових структур та дискурсивних практик).

У *культурі присутності* головним способом самостосунку є тіло, а людина участкована та вкорінена у своїй космології, і більшою мірою безрозривно включена у середовище. Знання не має виключно концептуального характеру, не потребує тлумачення для своєї легітимізації. У свою чергу знак поєднує в собі субстанцію (потреба умісцевленості) і форму (потреба сприйняттєвості). Така культурна ситуація пов'язується з євхаристійністю (інтенсифікація (божественної) присутності).

Були проаналізовані інші варіанти концептуалізації "неметафізичних культур". М. Маклюен характеризує дописьменні та рукописні культури як більш інклюзивні і тактилізовані конфігурації чуттєвої організації людини (що можна означити як культуру присутності). Такий тип чуттєвості обумовлює *резонансність* та *багатовимірність* простору. Зсув у бік візуальної відчуженості породив домінування образу над референтом, абстрагованості над відчутністю і чуттєвою цілісністю (культура значення). Культурні практики присутності можливі лише за умови більш де-диференційованої чуттєвої організації. Світ та речі культури присутності – "зачакловані" на противагу розчаклованості культури значення. Д. Аррігі пише про детериторалізовані економічні форми, що почали домінувати над місцевими феодальними економіками у часи Середньовіччя, що вилилося у розвиток "ярмарок без місць" ("утопій"). Такі культур-економічні форми почали зруйновувати звичайні середньовічні ярмарки феоду, що були прив'язані до певного місця. Утворені економічні потоки детериторіалізували простір і тим самим зумовлювали перехід культури присутності до культури значення, на тлі згортання культурних практик присутності, деінтенсифікації присутності людини у світі.

Концептуалізація культурних практик присутності пов'язана із прагненням десемантизувати сьогочасні політики епістемології в якості дискурсивних

практик, в культурних дослідженнях зокрема. Досліджуючи матеріальний вимір об’єктів культури, ми можемо наголошувати на сучасній логіці присутності в культурних практиках, їх організації та управлінні, потенціалі більш розмаїтого та інклюзивного культурного аналізу. Усвідомлюючи значення як неминучий перетин будь-якої уваги до присутнісного виміру, ми тим не менш пропонуємо акцентувати увагу на стосунку культурних дієвців до простору, тактильної чуттєвості тіла, тілесності та матеріальності в культурних практиках. У такому разі епістемологічні політики в гуманітаристиці могли б доповнити репертуар своїх методологічних тактик та стратегій наукового погляду й письма.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арриги Д. Долгий двадцатый век: деньги, власть и истоки нашего времени / Джованни Арриги. – Москва: Издательский дом "Территория Будущего", 2006. – 628 с.
2. Батлер Дж. Заметки к перформативной теории собрания / Джудит Батлер. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 248 с.
3. Гумбрехт Х. От эдиповой герменевтики – к философии присутствия [Електронний ресурс] / Ханс-Ульрих Гумбрехт – Режим доступу до ресурсу: https://koppel.pro/guest/ot-edipovoi-germenevtiki-k-filosofii-prisutstvia-9224.
4. Ґумбрехт Г. Розладнаний час / Ганс Ульрих Ґумбрехт. – Харків: IST Publishing, 2019. – 101 с.
5. Мак-Люен М. Галактика Ґутенберґа: становлення людини друкованої книги / Маршалл Мак-Люен. – Київ: Ніка-Центр, 2015. – 388 с. – («Зміна парадигми»).
6. Нанси Ж. Рождение в присутствие [Електронний ресурс] / Жан-Люк Нанси – Режим доступу до ресурсу: http://kassandrion.narod.ru/commentary/09/6nnc.htm.
7. Рорті Р. Філософія і дзеркало природи (фрагменти) // Пер. В. С. Пазенка / Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія — К.: Ваклер, 1996.
8. Хайдеггер М. Время картины мира [Електронний ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступу до ресурсу: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira.
9. Хайдеггер М. Вещь [Електронний ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступу до ресурсу: https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/5582.
10. Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex / Judith Butler., 1993. – 288 с.

11. Gumbrecht H. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey / Hans Ulrich Gumbrecht. – Stanford, California: Stanford University Press, 2004. – 200 с.
12. Seel M. The aesthetics of appearing [Електронний ресурс] / Martin Seel – Режим доступу до ресурсу: https://www.radicalphilosophy.com/wp-content/files_mf/rp118_article2_aestheticsofappearing_seel.pdf.
13. Sontag S. Against Interpretation [Електронний ресурс] / Susan Sontag – Режим доступу до ресурсу: https://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf.
14. Steiner G. Real presences / George Steiner. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – 246 с.

Культурна дипломатія у творчості гурту «ДахаБраха»

З М І С Т

ВСТУП…….3

Розділ 1. Культурна дипломатія як чинник усвідомлення власного культурного простору……...7

1.1. Тенденції становлення української культурної дипломатії як інструменту зовнішньої політики держави…….....7

1.2. Інтеграційні засади української масової культури початку XXI століття……..10

Розділ 2. Основні вектори розвитку гурту «ДахаБраха»……..15

Розділ 3. Гурт «ДахаБраха» - «амбасадори» української культури у світовому медійному просторі……...22

3.1. Гурт «ДахаБраха» у телевізійному шоу «“Later…” with Jools Holland»…….22

3.2. Участь гурту «ДахаБраха» у Гластонберському Фестивалі сучасного виконавського мистецтва……..24

ВИСНОВКИ……..29

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….31

ВСТУП

Одним із наслідків глобалізації є прагнення ідентифікації себе як частини певного культурного середовища. Українське суспільство кінця XX – початку XXI століття, переживаючи непростий період становлення як незалежної держави, знаходиться лише на початку шляху усвідомлення власної культурної приналежності.

Інтеграційні тенденції, що є частиною глобалізаційних процесів, провокують українське суспільство спрямовувати власні зусилля на подолання певних політичних та культурних упереджень щодо нашої держави як всередині, так і за її межами. Не в останню чергу цьому сприяє *культурна дипломатія*, яка за останні декілька років стала одним з ключових політичних інструментів у формуванні іміджу України на світовій арені. Основна мета культурної дипломатії – ознайомлення міжнародної спільноти з українським мистецьким надбанням через проведення виставок, фестивалів, конкурсів, концертів тощо. Таким чином, мистецьке середовище нашої країни перебуває у ролі своєрідного провідника в українську культуру.

Яскравим прикладом цього є діяльність гурту «ДахаБраха», яка на даний момент є головним представником української традиційної культури закордоном. Основним завданням даної роботи є розглянути творчість гурту через призму інтеграційних процесів, що відбуваються у нашій країні, та спонукають до активної громадської позиції, яку займають учасники гурту по відношенню до стратегічного плану розвитку України.

Актуальність роботи обумовлена інтеграційними процесами, що відбуваються на даному етапі розвитку нашої держави, адже з одного боку вони спонукають політичних та культурних діячів направити зусилля на становлення України у світовому культурному просторі, з іншого – на вирішення проблеми національної ідентичності. У контексті даної роботи

дослідження цих процесів відбувається через призму поняття культурної дипломатії, яке відіграє ключову роль у формуванні іміджу країни, а також виходу українського музичного продукту у світовий мистецький простір, що дозволяє говорити про феномен гурту «ДахаБраха» як яскравого представника України на міжнародній культурно-політичній арені.

Утім, варто розуміти, що відіграючи значущу роль у вищезазначених процесах, діяльність гурту провокує інтерес до української музичної спадщини серед іноземних слухачів. В результаті це спрацьовує на зростання економічного потенціалу нашої країни, а також на утворення позитивного іміджу серед світової політичної еліти. Таким чином, головним завданням культурної дипломатії як інструменту зовнішньої політики є представлення унікальності української культури за межами країни. Тому дослідження проблематики сприйняття гурту закордоном стає пріоритетним завданням для даного дослідження.

Об'єктом роботи є інтеграційні процеси в Україні як чинник асиміляції у світовий мистецький простір.

Предмет роботи – явище культурної дипломатії у творчості гурту «ДахаБраха» як результат безпосередньої ідентифікації нашої країни.

Мета дослідження – характеристика творчої діяльності гурту «ДахаБраха» у контексті інтеграційних тенденцій розвитку української культури.

Реалізація даної мети зумовила необхідність постановки та вирішення таких **завдань:**

- дослідження специфіки поняття культурної дипломатії на прикладі творчості гурту «ДахаБраха»;
- виявлення інтеграційних засад сучасної української культури;

- осмислення участі гурту «ДахаБраха» у шоу «“Later…” with Jools Holland»» та Гластонберському Фестивалі сучасного виконавського мистецтва як прикладу консолідації у світовий медійний простір;
- аналіз музичної діяльності гурту «ДахаБраха» як основного представника українського музичного естрадного мистецтва у міжнародному мистецькому просторі.

Методологія даної роботи опирається на аналіз дипломатичних інструментів, які скеровують інтеграційний рух нашої держави, а також інформативних джерел та свідчень, що висвітлюють основні вектори розвитку та становлення гурту. Пріоритетним стало вивчення гурту «ДахаБраха» як представника України у світовому медійному просторі на прикладі участі у шоу «“Later…” with Jools Holland»» британського телеканалу BBC Two та Гластонберському Фестивалі сучасного виконавського мистецтва. У свою чергу, це дозволило співвіднести творчість гурту з чинниками культурної дипломатії, які становлять основу для подальших досліджень та інтерпретацій творчості гурту.

Таким чином, в роботі поєднані *мистецтвознавчий та культурологічний підходи*, завдяки чому музичний експеримент «ДахиБрахи» розглядається у контексті процесу входження України у світовий мистецький простір.

Важливу теоретичну базу становлять праці дослідників сучасної культури: Х. Ортега-і-Гасета, Г. Луцишиної, А. Гончарук, В. Копійки, Т. Шинкаренко, В. Іщук, М. Процюк.

Методологічні основи дослідження становлять праці мистецтвознавців: О. Афоніної, М. Дружинець, І. Федорова, В. Тормахова та інших.

Важливу низку джерел становлять матеріали щодо діяльності гурту «ДахаБраха», зокрема: матеріали сайтів ДахаБраха, BBC, Glastonbury Festival, видань Vogue, Українська правда, Gazeta, а також різноманітних інтернет-ресурсів, присвячених дослідженню сучасних культурних реалій:

BBC News Україна, City news. Arts. Life, Радіо Свобода, Yabl, Opinionua, Gigwise та інші.

Логіка дослідження зумовила **структуру** курсової роботи, яка складається зі Вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, Висновків та списку використаних джерел.

Розділ 1. Культурна дипломатія як чинник усвідомлення власного культурного простору

1.1 Тенденції становлення української культурної дипломатії як інструменту зовнішньої політики держави

Поняття «культурна дипломатія» є доволі новим у науковій та дипломатичній сферах. Одним із перших, хто дав йому визначення був американський політолог Мілтон Каммінгс. За його словами культурна дипломатія – це «обмін ідеями, інформацією, цінностями, системами, традиціями, переконаннями й іншими аспектами культури з метою сприяння розвиткові взаєморозуміння» [26, с. 26]. У свою чергу, на думку Єжи Онуха – культурного дипломата, екс-директора Польського Інституту в Україні і США, культурна дипломатія – це «продаж іміджу країни засобами культури» [18], адже її завданням є формування позитивного образу держави на світовій політичній арені. Разом з цим, в залежності від якості функціонування даної інституції залежить успіх культурної інтеграції країни, адже першочергово дипломатія базується на запитах, які формує суспільство, аби «йти в ногу із сучасними світовими культурними тенденціями, а також брати участь у формуванні, осмисленні суспільного культурного розвитку, продукуванні нових ідей» [26, с. 26].

На даний момент, термін «культурна дипломатія» є розповсюдженим серед журналістів, дослідників, дипломатів, політиків, культурних діячів тощо. Розуміння значення цього поняття у більшості випадків базується на власному досвіді, адже мало хто заглиблюється у вивчення проблематики терміну. Все ж, коли ми говоримо про культурну дипломатію, слід розуміти, що мова йде про «міжнародне спілкування шляхом реалізації культурних проектів – виставок, концертів, видавничих проектів, культурних обмінів

тощо» [21]. В Україні усвідомлення культурної дипломатії як інструменту зовнішньої політики виникло після Революції Гідності, оскільки «поки диміли шини, культура відігравала допоміжну роль, але як тільки було озвучено аксіоматичну для нас сентенцію, що «Україна – не Росія», то саме розуміння унікальності української культури лежало в її основі. Згодом виявилося, що у світі про цю унікальність майже не знають, погано розуміючи навіть де Україна знаходиться на мапі» [21]. Таким чином, паралельно процесам, які відбуваються у межах зовнішнього та внутрішнього політичного життя нашої держави, здійснюється становлення української культури, а разом з цим і культурної дипломатії.

Яскравими представниками України на міжнародній арені є гурт «ДахаБраха», творчість якого вже давно вийшла за рамки країни. Завдяки цьому, вони репрезентують українське культурне середовище, та виступають у ролі культурних дипломатів. Зазначу, що головна мета гурту полягає «не в реставрації традиційних форм побутування і мислення народу, а насамперед – у створенні нового міфу про самих себе. І цей процес самотворення йде через руйнацію віджилого уявлення українців про себе як провінційну націю, залежну, упосліджену, пасивну» [2]. Отже, спровоковані на початковий музичний експеримент, гурт намагається створити «самоідентифікаційний міф» [2], в основі якого закладено розуміння власних культурних цінностей як початкового завдання для подальшої інтеграції у світовий культурний простір, на периферії якого на даний момент знаходиться Україна. Поштовхом для початку процесів відродження власної культурної спадщини є відрив від радянського способу мислення та направленість до членства у Європейському Союзі, яке на даний момент є головним завданням для нашої політично-дипломатичної системи. З точки зору культурної дипломатії, визнання «ДахиБрахи» за кордоном сприяє європейській інтеграції та спонукає іноземних шанувальників цікавитися українською історією,

звичаями, традиціями і т. д., що врешті-решт, позитивно впливає на уявлення про Україну як про політично самостійну державу.

У численних інтерв'ю учасники гурту зазначають, що вони не хочуть «перетворювати мистецькі акції у політичні», а також додають: «ми вже звикли, що нас завжди називають культурними дипломатами, але, чесно кажучи, нам це не дуже подобається – бути єдиними послами з України. Ми хочемо, щоб українська культура була набагато ширше і крутіше представлена в світі. Сподіваюся, що в найближчому майбутньому ситуація зміниться» [4]. Продовжуючи дану думку, в іншому інтерв'ю Марко Галаневич зазначив, що: «Культурно Україна йде правильним шляхом. Це пов'язано з багатьма причинами. Після Революції гідності я помітив сильну хвилю та прагнення серед музикантів. Те саме з музичними критиками», та додає, що «зараз у нас величезне культурне середовище. Це як борщ: він кипить, ви додаєте деякі інгредієнти, і від вас залежить, яким він буде. У будь-якому випадку, той факт, що процес розпочався, дуже заохочує» [51].

Слідуючи логіці дослідження, зазначу, що «ДахаБраха» є одними із представників world music. У контексті роботи це означає, що «аналіз принципу цитування українських народних пісень в їхній творчості демонструє специфіку використання народного матеріалу: гурт вільно трансформує текст та мелодію пісень, поєднує їх зі звучанням різноманітних музичних інструментів, звертається до принципу стилізації» [36, с. 14]. Таким чином, «принцип поєднання найрізноманітніших музично-стилістичних елементів у творчості гурту «ДахаБраха» розглядається як принцип еклектизму[1]. Проте крізь його багатошаровість безперешкодним залишається сприйняття елементів українського фольклору, що стає головним чинником презентації гурту як носія української музичної культури – сучасної та давньої» [36, с. 14], що у свою чергу, провокує дослідників до

[1] Еклектизм - поєднання різнорідних стильових елементів.

вивчення творчості гурту, а також їх становлення у світовому культурному просторі.

1.2 Інтеграційні засади української масової культури початку XXI століття

Для того, аби осмислити культурний феномен гурту «ДахаБраха», варто заглибитися у розуміння специфіки стилю, направленості та потенційної аудиторії гурту. Розглядаючи питання сприйняття творчості музикантів закордоном, слід зазначити особливість, що стає ключовим фактором співставленням кодів закладених у музиці та симпатію слухачів, для кого фольклорний колорит гурту є чужорідним. Першочергово варто згадати те, що в основі творчості гурту є музичний експеримент, який «розуміється як відхід від традиційного звучання українського фольклору. Пісні піддаються темповим, ритмічним, мелодичним змінам, але при цьому вони не перестають ідентифікуватися як народні пісні, про що свідчать слухацькі відгуки про їхню творчість. Причинами легкої ідентифікації є ряд чинників, які притаманні українському фольклору та яскраво проявляються у творчості гурту» [36, с. 12].

Термін «інтеграція» походить віл латинського слова «integratio», що в перекладі означає «воз'єднання, заповнення». Інтеграція є всесвітньо-історичним об'єднавчим процесом, об'єктом якого стає людське суспільство, а суб'єктом – національні держави. У свою чергу, ці процеси потребують певних обмежень у суверенітеті країни, але за умови, що вона зберігає свою цілісність та незалежність [27]. Відмічу, що існувало три основні наукові школи, що досліджували інтеграційні процеси в Європі – функціоналістська, неофункціоналістська та федералістична. За словами американського соціолога Талкотта Парсонса ознаками цивілізаційної інтеграції є взаємопроникнення та переплетення національних виробничих процесів,

завдяки яким і відбуваються якісні зміни [37, с. 181]. Таким чином, інтеграція можлива лише в умовах розвитку усіх соціальних сфер, адже її процеси проникають в усі галузі та призводять до появи нових умов та систем [14, с. 336].

Слід зазначити, що розглядаючи явище інтеграції, перш за все говоримо про європейську і культурну. Валерій Копійка та Тетяна Шинкаренко розуміють це явище як процес об'єднання соціальних, політичних та економічних структур, який має на меті формування політичного та економічного союзу, за умов збереження функцій неорганізованого об'єднання [20, с. 420]. Культурна інтеграція – це «глобальний процес зближення національних культур і цінностей, посилення культурних, комунікативних, цивілізаційних зв'язків, внаслідок якого досягнення науки і мистецтва, нові форми соціальної та політичної діяльності швидко розповсюджуються та засвоюються в сучасному світі, формуючи його цілісність» [23, с. 173]. Не дивлячись на те, що у зв'язку з процесами глобалізації у сучасному світі формується спільний культурний простір, кожний «етнос здатен взяти лише те, що відповідає його традиціям, менталітету та психологічному складу» [22].

Таким чином, розвиток будь-якої культури відбувається за умов її взаємодії з національними особливостями інших регіонів. У протилежному випадку відбувається культурний регрес. Завдяки появі такого поняття як «масова культура» [30], взаємообмін між різними культурними пластами спровокував зміну способу життя людей, їх свідомості, та появу нових запитів, що дало імпульс для розвитку культури в цілому.

Знаходячись у стані нерозривного культурного взаємообміну, який природно відбувається у разі спілкування або дотичності між різними етнічними групами, на підсвідомому рівні відбувається передача та прийняття іноземного, невластивого, між двома культурними світами. Цей процес все ще не втратив актуальність у державах, що пройшли процес

самоусвідомлення, та які лише проходять цей етап. До цих країн можна віднести і Україну, яка після оголошення Незалежності все ще намагається самоідентифікуватися у кризових пострадянських умовах. «Арсенал масової культури України характеризується величезною кількістю стереотипів, які закріплюються у найрізноманітніших жанрах мистецтва. Сам жанр постає тут як стереотип, який рідко зазнає істотних змін, адже масова культура володіє досить витонченою технікою, широко використовуючи для своїх цілей популярні жанри» [16, с. 185].

За словами українського літературного критика, публіциста та правозахисника Івана Дзюби, Україна знаходиться у тому стані, коли тягар минулого заважає природнім чином інтегрувати в європейське середовище, але при цьому зберігаючи та поважаючи національне, корінне: «Серед проблем, які перейшли до нас із минулих століть, знаменуючи нашу історичну обтяженість і запізненість, – проблема національної ідентичності. Більшість європейських націй пройшла шлях утвердження своєї ідентичності принаймні у XVIII або XIX століттях; але торувати цей шлях наприкінці XX та на початку XXI століть, за часів інтеграційного форсажу, у безмежному просторі глобальних викликів та імперативів, – незрівнянно важча доля» [32]. Виходячи із ситуації, що склалася на даному етапі історичного розвитку нашої держави, важко не погодитися зі словами Івана Михайловича, адже після здобуття незалежності, українське суспільство опинилося у стані світоглядного розколу. Однією з причин стало те, що за часів Радянського Союзу українці втратили розуміння власних культурних цінностей, в результаті чого більша частина населення не здатна ототожнювати себе з культурним простором у якому вони перебувають [17, С. 9].

Євроінтеграційні процеси, які вже не один рік сколихують політичне, економічне, соціальне та мистецьке середовища, прагнуть знайти вихід через утворення нових інституцій, які б дозволили створити базу задля

інтернаціонального обміну. На думку Івана Дзюби, у випадку розгалуження та втрати власного культурного середовища є така стратегія дій:

– створення комплексної статистичної картини функціонування української мови в різних сферах суспільного і культурного життя – і розробка на цій основі реальної програми її емансипації;

– значне збільшення уваги засобів масової інформації, насамперед телебачення та місцевої преси (які особливо консервативні) до популяризації української історії та культури, зокрема і з метою впливу на формування культурних потреб;

– здійснення програм видання наукових праць з історії України, історії української культури та мистецтва, народознавства, літературної та мистецької спадщини;

– підтримка регіональних культур та збільшення культурної ролі обласних і районних центрів, міст з історичними культурними традиціями;

– адаптація до українського національно-культурного субстрату різних форм мас-культури, молодіжної субкультури тощо, надання українського характеру сучасній індустрії розваг;

– підтримка самодіяльних організацій та наукових і культурних об’єднань, які ставлять своєю метою сприяння розвиткові української культури та її популяризацію;

– співпраця з українськими культурними силами та підтримка українського культурного життя в усьому світі [32].

Дана стратегія спрацьовує у тому випадку, коли говоримо про інтеграційні процеси, а разом з ними і про таке поняття як «глобалізація». За словами Олени Афоніної, для українського середовища кінця XX століття характерною рисою став початок процесу української культурної інтеграції [1, с. 35]. Залучення України у світовий культурний простір відбувається

через євроінтеграційні процеси. До них долучається і українське музичне мистецтво, яке після оголошення Незалежності України, спровоковане на пошуки унікальності та своєрідності у жанрово-стильовому різноманітті світових тенденцій. Суттєво вирізняється поміж інших сучасний гурт «ДахаБраха», який у свою чергу зумовлює вихід українського естрадного мистецтва на світову музичну арену.

Отже, становлення культурної дипломатії як інструменту зовнішньої політики, обумовлено світовими інтеграційними процесами, що спонукають не лише до соціально-економічного розвитку країни, але й до самоідентифікації себе як частини певного культурного простору, що стає необхідним в умовах глобалізації суспільства. Разом з цим, приходимо до висновку, що у сфері дипломатії вагоме місце посідає культурно-мистецький арсенал як основний інструмент скерування відносин між державами. Тому дослідження творчості гурту стає першочерговим завданням, якщо мова йде про культурне становлення нашої країни як чинника інтеграційних процесів.

Розділ 2. Основні вектори розвитку гурту «ДахаБраха»

Творчість гурту «ДахаБраха» – це своєрідний інтернаціональний музичний мікс, основу якого складає український фольклор. Музичний стиль гурту – етно-хаос, адже він працює з аутентичними мелодіями різних етносів. У свою чергу, це дає змогу застосувати широкий спектр музичного фольклору різний країн, оскільки «народжений з театральних енергій, гурт у кожній своїй композиції створює дійство, що гармонійно поєднує віддалене: своє і чуже, почуття і чітку смислову та ритмічну структуру, драйв і медитативність тощо. Особлива об'ємна атмосферність і драматургічне розгортання теми кожної пісні – це теж родом з театру» [33]. В одному з інтерв'ю Марко Галаневич зазначив, що «більшість матеріалу, який ми використовуємо – це те, що збирали в експедиціях дівчата під час навчання, а також їхні друзі та викладачі. Реальна пісенна спадщина багатюща, ще є над чим працювати. Зараз науковці продовжують їздити, щось шукати, хоча я думав, що вже такого немає. Культура народного співу відходить, а її немає кому передавати. У дочок і онучок носіїв вже є інтернет» [6].

Становлення гурту можна відстежити через призму історичних подій в Україні, що, у свою чергу, провокує на роздуми про взаємовідношення між усвідомленням українцями власної національної приналежності та появою «ДахиБрахи». Зауважу, що інтеграційні процеси, які ми спостерігаємо у межах нашої країни, яскраво відображаються не лише у своєрідному жанровому спрямуванні гурту, але й світогляді та мисленні самих учасників. Спираючись на їх висловлення, їх думки, бачення ситуації не лише з середини, але й ззовні, помічаємо як це сприяє творчому вираженню через музичне дійство, що в кінцевому рахунку впливає на інтерес іноземної публіки до їх творчості.

Таким чином, поява гурту та його становлення на «міжнародному ринку» привертає увагу не стільки до творчого надбання нашої країни, скільки до політично-інтеграційного питання, яке турбує нас вже не одне десятиліття. Точкою опори для розуміння значення інтеграційних процесів стають події, що відбуваються в Україні з 2004 року і до нашого часу. Саме цей період співпадає з народженням та розвитком гурту, адже він створений для театрального проєкту «Україна містична», автором якого є Влад Троїцький. Головною метою проєкту було створення «театральними засобами нового міфу України про саму себе – міфу життєствердного, тому вирішили звернутися до автентичної пісні як засадничого креативного джерела етносу» [33].

Проте, говорячи про музичну кар'єру гурту, слід розуміти, що перш за все маємо на увазі їх *концертну діяльність*, яка полягає в участі у численних фестивалях[2] та телевізійних шоу[3] [33]. Хоча не дивлячись на визнання гурту закордоном, він лише здобуває визнання серед широкого загалу в нашій країні. Наприклад, за рік гурт мав приблизно 4 концерти в України, і 20 лише у Північній Америці [51]. Проте це не завадило гурту стати лауреатами Шевченківської премії у 2020 році. Їх перемога є доволі неоднозначною та викликала багато суперечок з цього приводу, адже премія розрахована на діячів академічного мистецтва, у той час як творчість «ДахиБрахи» відносять до поп-музики. Втім зауважу, що діяльність гурту спрямована на традиційну українську пісенність, яка включає у себе такі елементи як національний одяг, манера поведінки, мова, інструменти, українська символіка, музична образність, діалект. Все це формує позитивний образ нашої культури не лише у іноземного слухача, але й у наших співвітчизників. Тим паче, зараз, коли

[2] Glastonbury, Roskilde festival, Bonnaroo, Lowlands, Womad, WOMADelaide, WOMEX, Sziget, Fusion, GlobalFEST, Helsinki Festival, Med, Mundial, Oslo World Music Festival, Pohoda, Rudolstadt, Cinars, Dublin World Music Festival, Ethno Port, Сотворение Мира, Этномеханика та ін.

[3] «“Later…” with Jools Holland» на BBC, а також в ефірах радіо KEXP та NPR.

самоідентифікація майже втрачена, але вкрай необхідна задля усвідомлення українцями власної культурної приналежності.

Винятковим є і той факт, як сприймають гурт. Учасники та знайомі «ДахиБрахи» неодноразово наголошують на тому, що слухачі відчувають музику на емоційному рівні, адже слів вони не розуміють. Ось як їх описує одне з закордонних видань: «ДахаБраха […] виконує традиційні українські пісні нетрадиційними способами, роблячи переконливі мелодії, зшиваючи свої рідні народні мелодії з мішками з несподіваними стилями з усього світу. Квартет накладає свій звук на потойбічні гармонії та наповнює простір різноманітними акустичними інструментами. Результат є як надійним, так і мінімалістичним, і пов`язує з аудиторією на емоційному рівні» [44]. Відзначу американських слухачів, які проявляють неабиякий інтерес до творчості гурту: «американці взагалі гурт «ДахаБраха» обожнюють. Вони драйвують, танцюють на виступах, не розуміють слів, але розуміють, наскільки це круто. Бо «ДахаБраха» роблять тільки те, що вони відчувають і як вони відчувають, а це створює такий вихор енергії, що не встояти на місці. І от чомусь це драйвить по-особливому саме американців» [24]. Наприклад, у пісні «Що з-під дуба» з самого початку вимальовується чіткий ритм басовою партією віолончелі, а потім ударними та акордеоном. Після чого чуємо своєрідний заспів, який супроводжується викриками. Головне дійство починається з пронизливого сольного співу однієї із солісток, опираючись на лінійну логіку голосоведення. Усе це спрацьовує як зовнішній мотиватор, що на підсвідомому рівні спонукає сприймати музику гурту як аналогію власного музичного фольклору.

Не останню роль відіграє сценічний образ виконавців. Знайомлячись з гуртом, у першу чергу звертаєш увагу на зовнішній вигляд. Розшиті традиційним українським візерунком вбрання, намисто, класична кольорова гама (білий, червоний, чорний), та хутряні капелюхи, що нагадують український кожух. Таким чином, «ДахаБраха» у прагненні музичного

експерименту, охоплює і такий зовнішній атрибут як одяг, що безпосередньо привертає увагу до них як носів аутентичного у поєднанні із інноваційними музичними надбаннями.

За словами режисерки документального фільму «ДахаБраха. Шлях» Анни Корж, історія гурту це «історія не про зірковість і не про популярність. Вона про людей. Про їх велику місію – нести Україну в світ. Вони роблять це за допомогою слів та музики» [24]. В цьому і полягає їх феномен, адже початкова мета гурту полягала у відродженні фольклорної української музики, що і стало поштовхом для музичного експерименту з ритмами та звуками інших етнічних спільнот. «Влад (Владислав Троїцький. – *К. М.*) запропонував провести експеримент з фольклором і розширити наш погляд на музику. Він дав нам найкращі зразки різних видів музики на його смак: класичну, світову музику, що завгодно. Він також хотів поекспериментувати, поставивши автентичні українські народні пісні в різні не звичні для української музики ритми, атмосферу та звуки. Тому на початку навіть це було дещо штучно: ви вкладаєте українські пісні в африканські ритми!? Це не наші ритми. Але тоді ми відчули, що це почало працювати, це було дійсно сумісно. Плюс, це новий спосіб збереження цієї української автентичної музики: поставити її в якісь незвичні обставини; змішуючи все. І ми думаємо, що даємо нове життя цим старим пісням» [52].

Яскравим прикладом є пісня «Пливе човен», яка стала саундтреком до фільму «Вулкан». У кліпі показано фрагменти з фільму та закадрові подробиці, що поєднуючись з містичними інтонаціями пісні «Пливе човен» та нагнітаючою атмосферою, відображають всю силу людського духу, спонукаючи до роздумів про невичерпаність людського страждання. Гурт «ДахаБраха» так прокоментував свою діяльність: «Наше завдання було переосмислити українську народну пісню «Пливе човен», яка звучить у фільмі. Коли композиція була готова – ми з режисером Романом Бондарчуком та оператором Вадимом Ільковим встигли зняти невеличке

відео. Пісня, кадри з «Вулкану» – наша спроба поштовху атмосфери зниклих світів та пошуків давно загубленого щастя» [41]. Зауважу, що режисером фільму та кліпу став Роман Бондарчук.

Якщо заглибитися у текст пісні, можна зрозуміти, що він ніяким чином не співвідноситься із сюжетом фільму, але мелодія, яку ми чуємо, відкриває зовсім інший сенс пісні. «Пливе човен» – це українська народна пісня, яка відноситься до жанру календарно-обрядових пісень, веснянок [29]. Нагадаю, що Ірина Коваленко, Олена Цибульська та Ніна Гаренецька за освітою є етномузикологами, під час навчання вони часто вирушали у музичні експедиції Україною, тому більшість пісень, які виконує «ДахаБраха», були зібрані саме у ті часи.

Етнографи неодноразово дорікали начебто гурт «ДахаБраха» «спотворює первинний фольклор» [15]. На це учасники гурту відповідають, що вони «експериментують і дають старим пісням нове життя. Після концертів люди продовжують цікавитися народною культурою, шукають першоджерела, порівнюють, думають» [15], тому гурт продовжує успішно існувати, підкорюючи нові вершини та примножуючи кількість прихильників своєї творчості.

Варто звернути увагу і на манеру гри та неординарне використання інструментів, адже стиль музики, виконання та поведінка самих учасників на сцені викликають цікаві асоціації, через що до учасників гурту виникали питання чи не працюють вони з трансовими техніками. Як правило музиканти відповідають наступним чином: «У нас часто про це запитують. Свідомо ми нічого не беремо у свою музику від якихось технік, йоги чи медитації. Ми займаємося мистецтвом, робимо музику. Інша річ, як люди це сприймають: для когось це психодел, для інших, навпаки, – наша музика дає життєві сили, дехто може просидіти весь концерт із заплющеними очима і потрапити у свої світи, декого може трусити. Але у нас немає завдання

ввести людей в якісь стани розширеної свідомості. […] Це все-таки музика, вона може бути потужнішою за всякі техніки» [19].

Отже, творчість гурту «ДахаБраха», з її особливостями та новоутвореннями, є феноменом української музичної культури XXI століття, адже її значення у самоусвідомленні та самопізнанні нашої нації, яка майже втратила власну культурну ідентифікацію за часів Радянського Союзу, є беззаперечним. Початкова мета їх діяльності була відродити українську народну музику та вдихнути у неї нове життя, але трапилося так, що гурт став «амбасадором» нової української культури на світовій арені. Звертаючись до закордонних слухачів засобами музичної мови, вони привертають увагу до подій, що відбуваються на теренах нашої країни.

Доречно буде згадати слова учасників, які зазначають, що «для багатьох музикантів і співаків стало зрозуміло, базуючись на народній пісенній традиції можна досягати гарних результатів, бути актуальним та затребуваним і цінуватися навіть за кордоном. Будь-який успішний у світі культурний кейс дуже корисний для подолання комплексу меншовартості, який українцям нав’язувався віками. Ми щасливі бути серед таких прикладів. З іншого боку, доводиться відкривати світу українську культуру. Не всю її різноманітність і багатогранність, а лише нашу інтерпретацію музики, яка бере витоки з народної традиції. І бачимо, що ми є гарною «наживкою» для іноземців, які готові відкривати для себе щось нове і незвичайне» [10].

Можна зробити висновок, що розвиток «ДахиБрахи» відбувався паралельно з процесами становлення нашої держави, тому всі інтеграційні зрушення, що відбувалися з моменту утворення гурту (2004 рік), мали беззаперечний вплив на їх світогляд. Музичний експеримент, який є основою творчості гурту, відображає не лише їх жанрову спрямованість, але й прагнення до подолання упереджень стосовно української національності, а також нашого культурного спадку, негативне уявлення про яке було сформовано Радянською владою.

Врешті-решт, специфіка їх жанрового спрямування відіграє важливу роль у формуванні іміджу гурту закордоном, що і дозволяє їм привертати до себе увагу нових шанувальників. Своєрідні ритми, мелодії, наспіви, що дозволяють слухачеві на підсвідомому рівні сприймати пісні гурту, як щось знайоме та цікаве для себе. Таким чином, творчість гурту «ДахаБраха» стає своєрідним провідником в українську історію, культуру, звичаї, через музичні коди, закладені у їхній творчості.

Розділ 3. Гурт «ДахаБраха» - «амбасадори» української культури у світовому медійному просторі

3.1 Гурт «ДахаБраха» у телевізійному шоу «“Later…” with Jools Holland»

Значимою подією у біографії гурту «ДахаБраха» стала участь у вечірньому шоу «“Later…” with Jools Holland» каналу BBC Two, який є другим телеканалом британської телерадіомовної корпорації *(British Broadcasting Corporation)*, та на відмінну від BBC One в основному транслює «високопродуктивні», інтелектуальні програми [40], при цьому охоплює широкий спектр предметів.

На початку, шоу «“Later…” with Jools Holland», планувалося як один із напрямків мистецького журналу «The Late Show», але з часом воно відокремилось та стало незалежним музичним телешоу. Перший випуск вийшов в етері 8 жовтня 1992 року, на чолі з піаністом, композитором, вокалістом та телеведучим Джулсом Холландом [48]. Традиційно у кожному випуску з’являється близько п’яти груп або виконавців у різних стилях, які виконують свої твори протягом усього шоу. У перервах між музичними номерами, ведучий бере інтерв’ю в одного чи кількох виконавців. За словами продюсера проєкту Марка Купера, у програмі представлено широкий діапазон музичних стилів. Також він зазначає, що «шоу не орієнтується на рок чи чарт, хоча ми сподіваємося представити деяких основних виконавців» [49].

Відмінність цього телешоу від інших полягає у особливості студії, яка сконструйована таким чином, що всі учасники знаходяться у колі один навпроти одного, а глядачі розташовані навколо них. Разом з цим, виокремлює шоу і короткий джем-сейшн Джулса Холланда із зірковими гостями, який відбувався на початку, а згодом у кінці програми [50].

Учасники «ДахаБраха» так згадують досвід участі у «“Later…” with Jools Holland»: «Безумовно, наша музика дуже відрізнялася від тієї, яку там грали, – класичний бріт-поп, круті канадійці, які зараз рвуть усі танцполи. Але продюсери й шукали щось несхоже на звичні формати. Мене вразило, як це все працює: шість сцен одночасно, гурти грають один за одним, біля ведучого купа асистентів, які показують, що йому говорити, куди повертатися, декілька кранів і жодної заминки – прямий ефір. Ми дали тисячі концертів, але вперше бачили організацію такого рівня. Всі гурти стояли і співали, а нам сказали: «У вас задник не дуже, давайте ми вас круто вивеземо на платформі, коли буде ваша черга»» [19].

Виступ «ДахиБрахи», на шоу каналу BBC Two відбувся 29 вересня 2015 року. Безсумнівно це стало визначною подією не тільки у творчості музикантів, але й у сфері культурної дипломатії, адже медійний простір у якому перебуває гурт, побудований таким чином, що потрапляючи у нього, будь-який культурний феномен набуває статусу загальновідомого та загальноприйнятого, що звісно впливає і на імідж країни представників.

Про зміни у ставленні до творчості гурту, музиканти розповіли в одному з інтерв’ю: «Були величезні коменти у фейсбуці від іноземців, і для українців ми заграли абсолютно новими барвами. В Україні після повернення із Британії всі хотіли взяти у нас інтерв’ю, ми відчували, що отримали якусь популярність. Разом з тим, ми зрозуміли, наскільки ще є невідомими в Україні. […] На другий день після шоу дівчат у Лондоні впізнавали на вулиці. У Києві не впізнають, а якщо й фотографують, то непомітно для нас». Проте, на думку учасників гурту це сприяє появі певних шаблонів, яким вони мають слідувати, адже визнання на світовому рівні змушує нести відповідальність майже за кожну дію. «На нас звичайно вішають шаблони також. Наприклад, це гурт «ДахаБраха», який брав участь у BBC, гурт «ДахаБраха» пісню яких використав Девід Бекхем. Шось же треба прив’язати. «ДахаБраха» мають мати якісь регалії, вони ж важливі для

сучасного медійного світу. Ми їх трошки маємо, ну то й слава Богу» [28]. З іншого боку, «ДахаБраха» позиціонує себе як незалежний гурт, головна мета якого музичний експеримент з українським фольклором, тому вони навмисно уникають легкої слави, яку дають різні телешоу та програми: «Якщо ти хочеш швидкої слави, швидкого результату, то треба прорватися на телебачення, якщо ціль така. Наш шлях довгий і він нас абсолютно влаштовує, ми щасливі у тому форматі, в якому ми існуємо, як ми робимо музику, який наш слухач. Ми щасливі, що ми не прив'язані ні до яких лейблів, ні до конкурсів, де треба потрапляти в якісь рамки і відповідати критеріям. Ми самі собі задаємо критерії» [28].

Зазначу, що «ДахаБраха» здобула світову славу задовго до участі у британському шоу, і сталося це не через появу в українському медійному просторі, а навпаки, визнання закордоном спровокувало інтерес співвітчизників до їхньої творчості. На думку учасників гурту така ситуація сталася через відсутність контексту в українських музичних шоу, конкурсах, фестивалях і т. д., участь в яких не створює умов задля виходу молодих виконавців із тіні андеграунду на широкий загал [19]. «Для музикантів найпростіший шлях до успіху – через телевізор. Не можу сказати, що ми відмовлялися від «ящика», – нас просто туди не запрошували, не формат. Проте у нас не було прагнення щось доводити, завойовувати всі сцени, отримувати нагороди. Ми не співали, тримаючи в голові думки про визнання. Нам подобалося робити нашу музику, виступати перед людьми» [5].

3.2 Участь гурту «ДахаБраха» у Гластонберському Фестивалі сучасного виконавського мистецтва

Гластонберський Фестиваль сучасного виконавського мистецтва (*Glastonbury Festival of Contemporary Performing Arts*) започаткований британським фермером Майклом Івісом *(Michael Eavis),* у 1970 році [46]. Разом зі своєю дружиною Джин Івіс він вирішив створити власний музичний

фестиваль на молочній фермі Worthy Farm у графстві Сомерсет поблизу міста Гластонбері, якою вони володіли. Вважається, що подружжя надихнулося такими музичними фестивалями як Bath Festival of Bluesand Progressive Music, Isle of Wight Festival, а також відомим Вудстоком[4], які саме в цей час стають загальновизнаними. Завдяки цьому Гластонберський Фестиваль увібрав риси етносу хіпі, контркультури та вільних фестивальних рухів [45].

На початку фестиваль мав назву Pilton Pop, потім Folk&Blues Festival, і у 1971 році його було перейменовано на The Glastonbury Fayre, свою теперішню назву він отримав згодом [39]. Зазначу, що місто Гластонбері розташоване неподалік від руїн Стоунхенджу, через що фестиваль має надприродне підгрунття. Суттєву роль у створенні містичного міфу, відіграла Арабелла Черчілль, яка приймала участь в організації фестивалю у 1971 році. Саме цього року він відбувся у день літнього сонцестояння, а, як відомо, святкування цього дня має витоки ще з язичницьких часів [38]. Таким чином, «фестиваль 71-го був пронизаний стародавньою магією і спіритизмом, а у зв'язку з тим, що для спіритичних ритуалів характерно шанування землі, фокус фестивалю був направлений ще й на проблеми екології, які до сих пір є невід'ємною частиною Гластонбері. 1971 рік також знаменний тим, що тоді з'явилася знаменита Pyramid Stage, спроектована за образом і подобою Великої піраміди Гізи і встановлена відповідно до лей-лінії Абатства Гластонбері і Стоунхенжда» [39].

Починаючи з 1980-х років, фестиваль набуває широкого визнання, саме у цей час розширюється його аудиторія, а учасниками стають такі відомі виконавці як The Cure, Van Morrison, The Smiths, Joe Cocker, The Boomtown Rats і т. д. У 1990-х роках фестиваль отримує офіційну назву – Glastonbury Festival for the Contemporary Performing Arts [39]. Варто зазначити, що окрім

[4] Фестиваль музики і мистецтва у Вудстоці *(Woodstock Music and Art Festival)* відбувся у 1969 році у США, та вважається однією з найвизначніших культурних подій XX століття.

музичних колективів у програмі фестивалю наявні театральні, поетичні, танцювальні, світлові виступи, а також спонтанні розваги, що відсилають нас до середньовічних ярмаркових традицій [46]. На даний момент, проведення Гластонберського Фестивалю є однією із значимих подій у культурному житті Великої Британії.

У 2016 році, вперше за всю історію існування фестивалю, у ньому брав участь український гурт «ДахаБраха». Можливо у цьому є певна закономірність, адже творчість гурту неодноразово називали містичною та медитативною, тому опинившись у місці сповненому надприродного та незвичного, музика гурту зазвучала зовсім в іншому ключі. До того ж, під час їх виступу йшов сильний дощ, але це не завадило слухачам із задоволенням слухати виступ гурту, який тривав цілу годину. У програмі виступу були представлені наступні пісні: «Татарин-братко», «Що з-під дуба», «Ой, за лісочком», «Весна», «Летіла через село», «Карпатський реп», «Монах», «Ягудки», «Янкі», «До 100 літ», «Конопельки».

В одному з інтерв'ю, на питання який матеріал вони представлятимуть на фестивалі, Марко Галаневич зазначив, що: «деякі колективи вже за кілька днів до виступу знають, що вони гратимуть – весь перелік пісень у них роздрукований на аркуші А 4. У нас такого немає. Ми можемо вже перед виходом на сцену вирішувати, що за чим грати. Взагалі ми не готуємо якоїсь особливої програми. Робитимемо на Гластонбері те, що й завжди – чесно, від душі і щиросердно» [25]. Не дивлячись на слова М. Галаневича, такий підхід зовсім не означає суцільну імпровізацію на сцені, а скоріше навпаки, чіткий підхід до підбору музичного матеріалу, який вони представляють закордоном. Це означає, що репертуар спланований таким чином, що вони можуть обирати пісні безпосередньо перед виступом, аналізуючи та усвідомлюючи настрої публіки.

Серед наведених раніше музичних прикладів, варто виділити одну з найвідоміших пісень гурту – «Що з-під дуба», яка входить до альбому

«Ягудкі» 2007 року. Композицію можна вважати справжнім хітом, адже вона стала саундтреком до американського серіалу «Фарго», зазвучавши у другій серії третього сезону [3]. Разом з цим, вона виконувалась на шоу «“Later…” with Jools Holland» [42], на радіо KEXP [43], на українському вокальному шоу «Голос країни» [9], а також у рекламному ролику бренду «House 99», який належить відомому британському футболісту Девіду Бекхему [47]. На думку Марка Галаневича, це сталося через те, що пісня звучала на шоу «“Later…” with Jools Holland». «Ми виступили, шоу виявилося дуже популярним, про яке ми, чесно кажучи, теж ніколи нічого не чули. Але програма культова, всі британські музиканти через неї пройшли – і початківці всі мріють. Тепер ми думаємо, що це через Бі-бі-сі трапилося, бо саме цю композицію ми там виконали» [7].

Врешті-решт, спостерігаючи процес інтеграції української музичної культури у світовий простір на прикладі творчості гурту «ДахаБраха», зокрема через пісню «Що з-під дуба», можемо зробити висновок, що це стимулює інших музикантів звертатися до власного фольклору, та виконувати пісні українською мовою. Марко Галаневич переконаний, що «музика, яка базована на українській автентичній культурі може бути суперактуальною в супермодному сучасному світі у світовому контексті […]. Сучасний світ він глобальний і Девід Бекхем, виявляється, досить близько. Ми не очікували цього, адже особливо ніяких рухів і стратегії рекламної для цього не робили. Це відбулося, можливо, під дією впливів декількох чинників: виступи там, там, на тому радіо на тому і потім ти виходиш на якогось Девіда Бекхема умовного» [28].

Не дивлячись на відсутність стратегії просування у світовому культурному просторі, гурт «ДахаБраха» продовжує розвиватися та пробувати себе у різних музичних напрямках, у тому числі і кіномузиці. Пісні гурту стали саундтреками до таких українських художніх фільмів: «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2011), «Земля» (2012), «Гіркі жнива» (2017),

«Дике поле» (2018), «Чорний козак» (2018), «Вулкан» (2019), «Гуцулка Ксенія» (2019) та ін.

У 2018 році розпочалися зйомки документального фільму «ДахаБраха. Шлях», прем'єра якого запланована на 2022 рік. За словами режисерки фільму Анни Корж, важливо розповісти про гурт більше, адже «вони незвичайні. Це не поп-музика, яку всі розуміють. В їх музику треба вслуховуватися і мати цей ритм всередині себе. Але ті, хто розуміють, точно знають, про що ця музика і для чого вона їм» [24]. Разом з цим, вона наголошує, що «це проект культурної презентації України в світі. Музика – унікальна мова, яку розуміють на будь-яких континентах, особливо якщо це пісні, які передаються з вуст в уста крізь час, зберігаючи генокод нації. У мотивах, що співають мами і бабусі своїм дітям і онукам, зберігається історія, яку важливо зафіксувати» [8].

Можна зробити висновок, що гурт «ДахаБраха» є носієм традицій, зберігаючи майже втрачений музичний «генокод». Визнання за кордоном, провокує гурт продовжувати знайомити іноземну публіку з нашою етно-культурою, що викликає інтерес до України, не лише як до територіальної одиниці, але як до специфічного, незалежного культурного простору. Виступи на таких всесвітньо відомих майданчиках, як Гластонберський Фестиваль сучасного виконавського мистецтва та шоу «"Later…" with Jools Holland», продовжують цю музично-пізнавальну кампанію, спонукаючи молодих виконавців звертатися до українських пісенних традицій. Тому невипадково їх називають «амбасадорами» української культури, адже поява у світовому медійному просторі створює основу для успіху інтеграційних процесів в України, в яких гурт «ДахаБраха» виступає у ролі культурного дипломата.

ВИСНОВКИ

Рушійною силою творчості гурту «ДахаБраха» є музичний експеримент з українським фольклором, що стало ключовим моментом для утворення механізмів культурної дипломатії у їхній діяльності. Основна суть роботи підкреслила помітну тенденцію – вихід у світовий музичний простір та зацікавленість іноземної публіки українською етнічною культурою. У свою чергу, це дало змогу привернути увагу до соціально-політичних проблем нашої держави, які потребують розголосу серед міжнародної політичної еліти задля втручання у їх вирішення.

Досліджуючи специфіку культурної дипломатії у творчості гурту, ми прийшли до висновків, що, *по-перше,* представляючи Україну у світовому культурному просторі, творча діяльність гурту моделює ситуацію, в котрій вони виступають безпосередніми учасниками інтеграційних процесів нашої країни. Врешті-решт, це створює підгрунтя задля розголосу серед широкого загалу, і як результат, появи у просторі мас-медіа, які відслідковують запити суспільства та запрошують виконавців до участі у різноманітних всесвітньо відомих фестивалях, теле- та радіошоу. Яскравим прикладом стала поява гурту «ДахаБраха», у шоу «“Later…” with Jools Holland», британського телеканалу BBC Two, та Гластонберському Фестивалі сучасного виконавського мистецтва, що спровокувало інтерес закордонних та українських продюсерів до творчості музикантів, зокрема до пісні «Що з-під дуба».

По-друге, феномен гурту «ДахаБраха» полягає у тому, що вони виступають у ролі носіїв українських пісенних традицій, але при цьому завдяки залученню інструментів, мелодій та ритмів інших етнографічних груп, створюють нове звучання, що змушує слухачів різних країн та національностей, на підсвідомому рівні зчитувати коди, закладені у музиці гурту. Учасники колективу неодноразово підкреслювали, що закордонні

слухачі зазвичай не розуміють про що йдеться у піснях, але вони відчувають ритм та мелодику. Врешті-решт, саме це і приваблює публіку у творчості гурту, завдяки чому вони постають у ролі дипломатичних представників України на міжнародній культурно-політичній арені.

По-третє, аналізуючи появу гурту у шоу та фестивалі, маємо змогу відслідкувати яким чином відбувається формування запитів мас-медіа. Зазначу, що особливість полягає у довгостроковості співпраці продюсерів з музикантами. Тобто, виступаючи на радіо KEXP з піснею «Що з-під дуба», гурт створив резонанс, який дозволив привернути увагу менеджерів шоу «“Later…” with Jools Holland», в результаті чого пісня звучала ще не в одному телевізійному проєкті.

Таким чином, розуміємо, що культурна дипломатія спрацьовує не лише як політичний інструмент, який скеровує діяльність гурту, але й як засіб поширення культурних традицій української нації. Це спонукає до розширення спектру можливостей «ДахиБрахи» як основного представника України, що дозволяє їй створити власний ідентифікаційний міф, на який може опиратися закордонний слухач у сприйнятті творчості виконавців, як суб’єкту певного культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : монографія. Київ : НАКККіМ, 2012. 140 с.
2. Бісьмак Р. ДахаБраха: музика, що зачаровує [Електронний ресурс] // Varosh : веб-сайт. URL: https://varosh.com.ua/ludy/dahabraha-muzika-shho-zacharovu/ [in Ukrainian] (Дата звернення 07.11.20)
3. Голіната А. Композиція українського гурту «ДахаБраха» стала саундтреком до американського серіалу [Електронний ресурс] // Voa : веб-сайт. URL : https://ukrainian.voanews.com/a/dakhabrakha-serial-fargo/3829596.html [in Ukrainian]. (Дата звернення 11.11.20)
4. Горчинская А. Мы поем песни, которым может быть больше тысячи лет. Интервью с вокалистом группы ДахаБраха Марком Галаневичем [Електронний ресурс] // HB Style : веб-сайт. URL: https://nv.ua/style/kultura/mi-spivayemo-pisni-yakim-mozhe-buti-bilshe-tisyachi-rokiv-interv-yu-z-vokalistom-gurtu-dahabraha-markom-galaneviche-50056329.html [in Russian]. (Дата звернення 08.11.20)
5. Гудзевата М. Як «ДахаБраха» гармонію з хаосу творить [Електронний ресурс] // Event Ukraine : веб-сайт. URL : https://eventukraine.com/magazine/garmoniya-z-haosu/ [in Ukrainian]. (Дата звернення 18.11.20)
6. ДахаБраха: «Ми лише перша сходинка для тих, хто хоче знати, що ж в Україні відбувається» [Електронний ресурс] // LB.ua : веб-сайт. URL: https://lb.ua/culture/2019/11/25/443171_dahabraha_mi_lishe_persha_shodinka.html [in Ukrainian] (Дата звернення 12.10.20)
7. «ДахаБраха»: «Наш шлях до світового визнання — він інакший» [Електронний ресурс] // Buro 24/7 : веб-сайт. URL : https://www.buro247.ua/culture/music/dakhabrakha-interview.html [in Ukrainian]. (Дата звернення 18.11.20)

8. «ДахаБраха. Путь»: фильм вернулся к съемкам после карантина (тизеры) [Електронний ресурс] // Нове українське кіно : веб-сайт. URL : https://www.cinema.in.ua/ru/dahabraha-put-film/ [in Russian]. (Дата звернення 18.11.20)
9. ДахаБраха – "Шо з-под дуба" – полуфинал – Голос страны 8 сезон [Електронний ресурс] // YouTube : веб-сайт. URL : https://www.youtube.com/watch?v=LDYkft6HZXk [in English]. (Дата звернення 12.11.20)
10. Дзюжинська Л. Інтерв'ю: ДахаБраха [УКР] [Електронний ресурс] // ÂUGHT : веб-сайт. URL: https://aughtmag.com/ru/interv-yu-dahabraha-ukr/ [in Ukrainian]. (Дата звернення 27.10.20)
11. Дружинець М. І. Культурно-історичні прогресії напрямків естрадно-музичного мистецтва // Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 246-252.
12. Дружинець М. І. Масова культура – підгрунтя естрадного музичного мистецтва: становлення, розвиток та соціокультурне значення // Мистецтвознавчі записки. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2018. Вип. 34. С. 337-346.
13. Дружинець М. І. Масова культура як комунікативний простір сучасного музичного мистецтва // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне: ПДГУ, 2018. Вип. 26. С. 157-163.
14. Европейская интеграция: современное состояние и перспективы: сб. науч. ст. Минск : ЕГУ, 2001. 336 с.
15. Журнал: этноквартет «ДахаБраха» [Електронний ресурс] // Vogue. Ua : веб-сайт. URL: https://vogue.ua/article/culture/zhurnal-intervyu-s-gruppojj-dakhabrakha5594.html [in Russian]. (Дата звернення 29.10.20)
16. Застольська В. Українська масова культура // Науковий вісник Чернівецького університету. 2011. № 539-540. С. 182-187.

17. Іщук В. Україна: проблеми престижності та ідентичності : (масова комунікація і культура як суб'єкти формування громадської на національної свідомості) /В. Іщук. – Київ : Смолоскип, 2000. 92 с.
18. Клименко В. Культурна дипломатія: елегантний тандем мистецтва і політики [Електронний ресурс] // Українська правда : веб-сайт. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/04/15/211092/ [in Ukrainian] (Дата звернення 06.11.20)
19. Клименко В. Учасник «ДахаБраха»: Фольклористи не дуже відрізняються від айтішників [Електронний ресурс] // Українська правда : веб-сайт. URL : https://life.pravda.com.ua/culture/2016/02/8/207736/ [in Ukrainian]. (Дата звернення 17.11.20)
20. Копійка В. В., Шинкаренко Т. І. Європейський союз: заснування і етапи становлення. Київ : Видавничий Дім «Ін Юре», 2001. 448 с.
21. Культурна дипломатія як професійний світогляд: креш-курс для українських культурних менеджерів [Електронний ресурс] // Культура і креативність : веб-сайт. URL: https://www.culturepartnership.eu/ua/article/myroslava-hartmond [in Ukrainian] (Дата звернення 07.11.20)
22. Культурна інтеграція [Електронний ресурс] // Pidru4niki : веб-сайт. URL: https://pidru4niki.com/15970122/kulturologiya/kulturna_integratsiya [in Ukrainian]. (Дата звернення 28.10.20)
23. Культурология. Краткий тематический словарь. Ростов-на-Дону : Феникс, 2001. 192 с. (Словари XXI века).
24. Лашкул Л. Режисерка фільму "ДахаБраха. Шлях" Анна Корж про феномен популярності гурту за кордоном та складнощі документального кіно [Електронний ресурс] // Yabl : веб-сайт. URL: https://yabl.ua/2019/12/06/rezhiserka-filmu-dahabraha-shlyah-anna-korzh-pro-fenomen-populyarnosti-gurtu-za-kordonom-konflikti-pid-chas-zjomok-

ta-skladnoshi-dokumentalnogo-kino [in Ukrainian]. (Дата звернення 19.10.20)

25. Лебедь Р. Марко Галаневич: ДахаБраха - це гарний приклад [Електронний ресурс] // BBC News Україна : веб-сайт. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/06/160623_dakhabrakha_interview_rl [in Ukrainian]. (Дата звернення 11.11.20)
26. Луцишин Г., Гончарук А. Особливості розвитку культурної дипломатії України в сучасних умовах // Вісник Національного університету «Львівська політехніка». 2017. №1. С. 26-30.
27. Міжнародна інтеграція і глобалізація у світовій політиці [Електронний ресурс] // Кафедра UA : веб-сайт. URL: https://cathedra.io.ua/s1220723/tema_8._mijnarodna_integraciya_i_globalizaciya_u_svitoviy_politici [in Ukrainian] (Дата звернення 27.10.20)
28. Однорог М. Марко Галаневич з «ДахаБраха»: «Ми музиканти-примітивісти. В простоті цієї музики – її сила» [Електронний ресурс] // Vежа : веб-сайт. URL : https://vezha.ua/marko-galanevych-z-dahabraha-my-muzykanty-prymityvisty-v-prostoti-tsiyeyi-muzyky-yiyi-syla/ [in Ukrainian]. (Дата звернення 16.11.20)
29. Ой пливе човен, да й води повен. [Електронний ресурс] // Polyphony Project : веб-сайт. URL: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060493 [in Ukrainian]. (Дата звернення 21.10.20)
30. Ортега-и-Гассет, Хосе Восстание масс / пер. с исп. А. Гелескула. – Москва: Издательство АСТ, 2016. 256 с.
31. Політика культурної дипломатії: стратегічні пріоритети для України: зб. наук.-експерт. матеріалів / за заг. ред. О. П. Розумної, Т. В. Черненко. Київ: НІСД, 2016. 92 с.
32. Проблеми і перспективи української культури [Електронний ресурс] // Радіо Свобода : веб-сайт. URL:

https://www.radiosvoboda.org/a/1495357.html [in Ukrainian]. (Дата звернення 02.10.20)

33. Про нас [Електронний ресурс] // ДахаБраха : веб-сайт. URL: https://www.dakhabrakha.com.ua/uk/about/ [in Ukrainian] (Дата звернення 10.10.20)
34. Процюк М. Публічна та культурна дипломатія як засіб «м'якої сили» України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. Зовнішня політика і дипломатія: традиції, тренди, досвід. Серія «Політичні науки». 2016. № 22. Частина 2. С. 21–28.
35. Тормахова В. М. Характерні особливості стилю World Music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 89-92.
36. Федорова І. Ф. *World music*: походження, особливості еволюції та сучасної модифікації явища: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 19 с.
37. Философский энциклопедический словарь / ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Коваль, В. Г. Панова. – Москва: Советская энциклопедия, 1983. 840 с.
38. Чебанюк О. Літнє сонцестояння: чому у світі його відзначають сьогодні, а українці гуляють на Купала [Електронний ресурс] // BBC News Україна : веб-сайт. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/blogs-53112111 [in Ukrainian]. (Дата звернення 11.11.20)
39. Шапиро Л. Фестиваль Гластонбери: история праздника любви и музыки [Електронний ресурс] // Afisha London : веб-сайт. URL: https://afisha.london/2020/08/29/festival-glastonberi-prazdnik-lyubvi-i-muzyki/ [in Russian]. (Дата звернення 09.11.20)
40. BBC Two [Електронний ресурс] // Wikipedia : веб-сайт. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/BBC_Two [in English]. (Дата звернення 16.11.20)

41. DakhaBrakha показали кліп на пісню "Пливе човен" - саундрек до фільму Бондарчука [Електронний ресурс] // Gazeta : веб-сайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_dakhabrakha-pokazali-klip-na-pisnyu-plive-choven-saundrek-do-filmu-bondarchuka/893795 [in Ukrainian]. (Дата звернення 21.10.20)
42. DakhaBrakha - Sho Z-Pod Duba - Later… with Jools Holland - BBC Two [Електронний ресурс] // YouTube : веб-сайт. URL : https://www.youtube.com/watch?v=gqHJT5fZuJk&feature=emb_title [in English]. (Дата звернення 13.11.20)
43. DakhaBrakha - Sho z-pod duba (Live on KEXP) [Електронний ресурс] // YouTube : веб-сайт. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ZyeT1EBOHgQ&feature=emb_logo [in English]. (Дата звернення 13.11.20)
44. Divezur R. There's a long road behind DakhaBrakha [Електронний ресурс] // City news. Arts. Life. : веб-сайт. URL: https://www.rochestercitynewspaper.com/rochester/theres-a-long-road-behind-ukrainian-band-dakhabrakha/Content?oid=4774794 [in English]. (Дата звернення 20.10.20)
45. Glastonbury Festival [Електронний ресурс] // Wikipedia : веб-сайт. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Glastonbury_Festival [in English]. (Дата звернення 09.11.20)
46. History [Електронний ресурс] // Glastonbury Festival : веб-сайт. URL: https://www.glastonburyfestivals.co.uk/history/ [in English]. (Дата звернення 09.11.20)
47. HOUSE 99 BY DAVID BECKHAM - HOME TO YOUR NEXT LOOK [Електронний ресурс] // YouTube : веб-сайт. URL : https://www.youtube.com/watch?v=lBR4Oplz-dE&feature=emb_title [in English]. (Дата звернення 12.11.20)

48. Jools Holland [Електронний ресурс] // Wikipedia : веб-сайт. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Jools_Holland [in English]. (Дата звернення 17.11.20)
49. Later… with Jools Holland [Електронний ресурс] // BBC : веб-сайт. URL : https://www.bbc.com/historyofthebbc/anniversaries/october/later-with-jools-holland [in English]. (Дата звернення 17.11.20)
50. Later… with Jools Holland [Електронний ресурс] // Wikipedia : веб-сайт. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Later..._with_Jools_Holland [in English]. (Дата звернення 17.11.20)
51. Rul K. DakhaBrakha, «We seemed to live under a rock and couldn't realize: does anybody need all that? But after the Revolution of Dignity, everything seemed to get unlocked» [Електронний ресурс] // Opinionua : веб-сайт. URL: https://opinionua.com/en/2018/05/23/dakhabrakha-we-seemed-to-live-under-a-rock-and-couldnt-realize-does-anybody-need-all-that-but-after-the-revolution-of-dignity-everything-seemed-to-get-unlocked/ [in English]. (Дата звернення 15.10.20)
52. Trefor C. DakhaBrakha break down their pioneering sound, talk punk ethic + new album [Електронний ресурс] // Gigwise : веб-сайт. URL: https://www.gigwise.com/features/3363156/dakhabrakha-interview-in-brazil-q-and-a [in English]. (Дата звернення 19.10.20)

ДУХОВНІ НАСТАНОВИ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХ ПРОЕКЦІЇ В КУЛЬТУРІ І МУЗИЦІ ЄВРОПИ ТА УКРАЇНИ XIX – XX СТОЛІТЬ

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ І

ВІЗАНТІЙСЬКА КУЛЬТУРА ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО НАДБАННЯ ЄВРОПИ

1.1. Візантійський «образ світу» та його духовні настанови……..5

1.2. Роль візантійського фактору у становленні культури Європи Нового часу……9

РОЗДІЛ ІІ

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА І МУЗИКА В УСПАДКУВАННІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ВІЗАНТИНІЗМУ

2.1. Вплив Візантії на формування духовно-архетипових настанов української культово-релігійної та культурно-історичної традиції……14

2.2. «Renovatio Byzantine» мистецької школи М. Бойчука……....17

2.3. Неовізантійські стимули української хорової кантати ХХ століття…….19

ВИСНОВКИ……..28

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…….31

ДОДАТКИ…….39

АНОТАЦІЯ……...43

ВСТУП

Актуальність представленого дослідження визначається суттєвою роллю візантійського фактору у становленні духовної та мистецької культури як християнського Сходу, так і Заходу. «Візантія та створене в ній багатство освітніх, творчо-будівельних, віросповідних інтенцій, склала початок і каталізуючий стимул історичного поступу і розвитку європейської культури» [53, с. 1]. Особливе місце надбання «імперії ромеїв» займає і в культурі та духовному житті України. Осмислення багатоаспектності цього впливу, першоджерел власного національного культурно-історичного буття з його духовно-релігійними настановами складає нині один з суттєвих аспектів сучасного українського культурознавства, визначаючи тим самим актуальність теми представленого дослідження.

Об'єкт роботи – духовно-мистецькі чинники культури Візантії.

Предмет роботи – візантійські стимули розвитку європейської та української культури і музики XIX – XX століть.

Мета роботи – висвітлення впливу візантійської духовної та культурно-історичної традиції на всеєвропейський культурно-цивілізаційний ареал з виокремленням власне візантійської якості в українській культурі та музиці.

Завдання роботи:

– узагальнити типологічні ознаки візантійської культури;

– дослідити роль візантійського фактору в становленні європейської культури минулого та сучасності;

– обґрунтувати вплив Візантії на формування духовно-релігійних та творчо-мистецьких настанов культури України початку XX століття, в тому числі на представників «школи М. Бойчука»;

– виявити неовізантійські стимули української хорової кантати в творчості К. Стеценка та В. Сильвестрова.

Методи дослідження. Методологія роботи має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного,

герменевтичного, мистецтвознавчого та музично-інтонаційного методів дослідження.

Наукова новизна визначена аналітичним ракурсом роботи, що враховує не тільки своєрідність духовного та мистецького надбання Візантії, але й його вплив на культуру європейського загалу зі спеціальним виділенням власне українського досвіду усвідомлення її «патріархально-ортодоксальної» спадщини та відтворення в образотворчому мистецтві та музиці.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її матеріалів в навчальних курсах середньої та вищої школи: «Історія культури України», «Історія зарубіжної культури», «Історія української музики».

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, Списку використаної літератури та Додатків.

РОЗДІЛ І
ВІЗАНТІЙСЬКА КУЛЬТУРА ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО НАДБАННЯ ЄВРОПИ

1.1. Візантійський «образ світу» та його духовні настанови.

Поняття «Візантія», «візантійство», «візантинізм», «візантизм» та ін., досить суттєві для наукового світу останніх століть, мають доволі непросту історію, пов'язану з низкою культурно-історичних, релігійних, державно-правових, політичних, філософських та духовно-естетичних аспектів, ґенеза яких сходить до надбань візантійської цивілізації та її духовного світу. М. Поляковська відзначала: «Хоча про Візантію було забуто, її спадщина була присутня принаймні в трьох пріоритетах. Німецький протестантизм в особі М. Лютера і Ф. Меланхтона неодноразово апелював до православ'я, будучи в цей період концептуально ближче до нього, ніж до католицтва. Італійський гуманізм отримав своє грецьке "підживлення" з Візантії; особливо інтенсивним був візантійський вплив в сфері книжкової культури. Помітною є присутність візантійської ідеї в новій формі державної влади – абсолютизмі» [58, с. 284-285].

Візантія справила величезний, фундаментальний вплив на формування європейської культури, на просвітництво слов'янських народів: «Вплив Візантії проявлявся в спадкуванні її досвіду іншими країнами не тільки на соціально-історичному та державному рівнях, істотним для Західної і Східної Європи нового часу, а й на рівні морально-естетичних цінностей культури і її християнських підстав, показових для названого регіону» [54, с. 137]. Через Візантію дійшли до нащадків стародавні пам'ятки: переписані середньовічними писцями рукописи грецьких поетів і збірки римського права, збережені у працях візантійських письменників численні фрагменти античних творів. Саме через Візантію антична й елліністична культурна спадщина, духовні цінності, створені в Стародавній Греції, Палестині, Стародавньому Римі, увійшли в духовно-культурне надбання європейського світу.

На різних історичних етапах розвитку європейської цивілізації проблематика впливу візантійського духовного, державно-історичного та культурного на буття західноєвропейської цивілізації була предметом дослідження у багатьох працях візантологів минулого та сучасності, серед яких виділяємо наукові розвідки С. Аверінцева [1], В. Бичкова [9; 10], А. Грабара [21], О. Каждана [30], М. Кондакова [37], Г. Колпакової [36], Т. Кущ [42], Г. Літавріна [46-48], В. Ліхачової [49], М. Поляковської [57-60], Ф. Успенського [66; 67], а також дослідження зарубіжної візантології [2; 18; 78-81].

Суттєвим внеском в цю сферу можна вважати також наукові розвідки українських візантологів – Ю. Кулаковського, Т. Флоринського, Митрополита Іларіона (Огієнка) [29], а також візантознавчі студії І. Франка [див. про це докладніше: 24; 52]. У переліку сучасних авторів, що в своїх напрацюваннях намагаються узагальнити досвід візантійської цивілізації та його проекції в культурно-історичному бутті Європи Нового часу, виділяємо В. Балуха [3], О. Бігун [6; 7], Л. Войтовича [16], А. Домановського, С. Сорочана, А. Царенка [73; 74], більшість з яких є причетними до створення періодичних видань «Візантійської мозаїки» [12]. Серед фундаментальних українських видань останніх років особливий інтерес викликає дослідження І. Шевченка «Україна між Сходом і Заходом» [75], а також колективна монографія «Повернення в Царгород» (2016), в межах якої аналізуються духовні та культурно-історичні першоджерела України, що є «ключами від нашої суб'єктивності, самобутності, нашого справжнього місця в Європі і світі» [56, с. 14].

Візантиністика, візантологія, таким чином, являє собою інтернаціональну багатовекторну науку, що охоплює широке коло дослідницьких напрямків історико-гуманітарного, культурологічного, соціально-політичного, релігійно-богословського порядку, до розвитку яких були долучені представники не тільки різних країн, але і континентів. Цікавою в позначеному міждисциплінарному і мистецтвознавчому контексті

виявляється і монографія О. Муравської «Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть» (2017), що представляє собою панорамне історико-культурологічне дослідження, об'єктом якого є слов'яно-візантійська культурна ґенеза західноєвропейського культурно-історичного мислення, обумовлена «не тільки спільним східнохристиянським корінням всієї європейської культури, починаючи з часів раннього Середньовіччя, але й тенденціями її розвитку в останні два століття, що тяжіють до духовних цінностей епохи "Неподіленої церкви" та їх художнього відтворення» [54, с. 2]. Масштабність узагальнень щодо зазначеної парадигми дозволяє її автору ввести в мистецтвознавчий обіг термін «патріархально-ортодоксальна культура», ґенеза якої сходить саме до культури Візантії та її духовно-релігійних настанов, що визначили шляхи подальшого розвитку європейської (в тому числі і української) культурно-історичної традиції.

Православні традиції, якими ми їх знаємо зараз, з гармонією співів, красою богослужінь, пишністю храмів – все це дар Візантії. Велична імперія, як «золотий міст» між західною і східною культурами, мала глибокий і стійкий вплив на розвиток багатьох країн середньовічної Європи, де утвердилось православ'я. «Ядро християнської культури в найбільш повному вигляді сформувалося в Візантії <…> потім воно було активно засвоєно і творчо переосмислено південними і східними слов'янами, отримавши "друге дихання" в середньовічній Русі і, з іншого боку, мало досить сильний вплив на становлення західноєвропейської середньовічної культури, яка досягла свого розквіту дещо пізніше візантійської» [9, с. 13].

Візантизм – феномен багатоаспектний і неоднорідний. Його складовими компонентами є специфіка державного устрою, особливості релігійних поглядів та духовної «картини світу». К. Леонтьєв в свій час визначив його сутність наступним чином: «Візантизм є перш за все особливого роду освіченість або культура» [44, с. 10]. Доповнюючи це узагальнення, А. Малер також вказував на суттєву роль в ньому «воцерковлення культури і

філософії» [50, с. 339], що стали характерними ознаками багатьох європейських культур, в тому числі й української з її показовим тяжінням до «кордоцентризму» «софійності» та «метарелігійності» (див. нижче).

Узагальнюючи базові положення досліджень вищеназваних авторів щодо специфіки візантійської культури, відзначимо, що візантійська цивілізація свого часу об'єднала різні нації та культури під знаком православ'я. Водночас вона характеризувалася терпимим ставленням до місцевих культурно-історичних традицій, додержуючись принципу ненасильницької християнізації, а також інтересом до античної спадщини. Візантія репрезентувала класичний зразок «християнської імперії», онтологічною базою якої виступала ідея мимезиса-наслідування, яка єднала земний та небесний світи в загальній орієнтації на сакральні закони буття на основі концепції «симфонії влад» що виступала «гарантом порядку-євтаксії як однієї з базових цілей домобудівництва імперії [в його духовному розумінні] і як втілення "християнізованого космосу"» [54, с. 215].

Культова ґенеза візантійської культури визначає такі її головуючі якості, як «традиціоналізм», «канонічність» і «консерватизм». «Її специфіка визначалася не тільки літургійно-теургічними якостями, орієнтованими на ідею синергії і духовного Преображення індивіда, домінантну роль канону, традиції і звичаю, а й опорою на смислове значення таких патріархальних архетипів, як Дім, Сім'я, Рід, кожен з яких знову-таки співвідносився з Божественним первообразом», що в кінцевому рахунку обумовлювало «сакралізацію-спірітуалізацію всіх рівнів буття людини» [53, с. 18]. Зазначимо, що подібні світоглядні патріархальні настанови виявилися успадкованими багатьма слов'янськими культурами, в тому числі й українською. Для останньої показовим є не тільки зв'язок з національним архетиповим світобаченням, але й мислення вітчизняної історії в біблійних категоріях, що знайшло відтворення в творчому спадку Г. Сковороди, Т. Шевченка, представників «школи М. Бойчука», у творах М. Лисенка, К. Стеценка та ін.

Онтологічні підвалини візантійської культури, на основі яких формувався показовий для неї «храмовий синтез мистецтв», виявляють суттєву роль в них співочо-музичної якості, що базувалася на основі концепції «ангелогласного співу», численні форми якого були затребувані не тільки в церковній практиці, але й світському побуті, формуючи тим самим «єдність молитви, життя і співу» (В. Мартинов).

Зазначені аспекти візантійської культури так чи інакше зберігали актуальність не тільки в часи існування «імперії ромеїв», але й пізніше, коли ця велична держава зникла зі світової мапи. Тем не менш, як базис «патріархально-ортодоксального типу культури» вона визначить духовні та жанрово-стильові пошуки європейської культурно-історичної традиції Нового часу аж до реалій постмодерну з його спрямованістю до «нової сакральності», «медитативності», «поетики тиші», «нової простоти», що визначили також і шукання української культури рубежу XX – XXI століть, в тому числі й В. Сильвестрова (див. нижче).

Отже, очевидним є великий досвід візантійського культурного надбання, що склав ґенезу і для європейської культури на рівні її патріархально-ортодоксального східнохристиянського базису. Ліон Фейхтвангер, коментуючи духовне розрізнення цивілізацій Заходу і Сходу, зазначав: «Всьому, що вони можуть дати, ці люди Заходу, – їх техніці, їх логіці, можна навчитися. А чому не навчишся – це східній силі бачення, святості Сходу. Народ і Бог, людина і Бог єдині. Але це незримий Бог: його не можна побачити, вірі в нього не можна навчитися» [68], але, додамо, можна засвоїти духовний і культурно-історичний досвід, котрий залишився нам від великої Візантії.

1.2. Роль візантійського фактору у становленні культури Європи Нового часу.

Історичні шляхи розвитку візантології, що охоплює майже п’ять століть, свідчать про незгасний інтерес до візантійської культури та її цивілізаційного надбання. Особливо показовими в цих процесах виступають духовні та

стильові шукання європейської культури XIX – XX століть, про що свідчить феномен «історизму», а також безпосередньо з ним пов’язаний «неовізантійський стиль». Він характеризується не тільки апелюванням до відповідних архітектурних форм, але й до відродження духовно-релігійних традицій раннього Середньовіччя та його культури, що апелювала до епохи «Неподіленої церкви» та її східнохристиянських настанов. Про це свідчать ідеї, що стимулювали «Літургійні рухи» у Франції, «Оксфордський рух» в Англії [див. про це докладніше: 17; 61; 54, с. 267-280], виникнення старокатолицтва в Німеччині, а також релігійні чинники культурно-історичного руху іспанського Ренасім’єнто.

Як вважає О. Муравська, «природним наслідком подібних процесів стало відродження доримської християнської обрядовості (галльської, кельтської, мосарабської та ін.), що зумовило в свою чергу, наукове вивчення стародавніх богослужбово-співочих традицій та їх специфіки. Подібного роду ренесанс містико-літургійної теургічної якості християнської богослужбової практики зумовив і повернення до традиціоналізму в його високому духовному розумінні» [53, с. 20-21] та впровадження в мистецьку практику духовно-стильових засад візантійської культури.

Отже, неовізантійський стиль являє собою яскравий, але мало вивчений напрямок в мистецтві та архітектурі Франції, Іспанії та Німеччини. Його поява в період історизму пов'язана також з розвитком історичної науки і середньовічної археології. Основні етапи його еволюції точно збігаються з періодами культурного і релігійного підйому в історії названих країн. Завдяки історичним і археологічним дослідженням першої половини XIX століття в західноєвропейській науці сформувалися уявлення про фундаментальний характер візантійського впливу на формування ранньосередньовічної архітектури Західної Європи. Цей найважливіший теоретичний висновок став вирішальним при вивченні візантійської і ранньороманської традицій і послужив причиною включення візантійських форм в архітектурний процес XIX століття. «Неовізантійським пошукам в

архітектурі Франції XIX – першої половини XX століття належала досить значна роль. У процесі професійної освіти зодчі знайомилися з архітектурною спадщиною Візантії, а в самій Франції і сусідній Італії могли бачити зразки візантійського будівельного мистецтва, попередника і сучасника романського» [62, с. 33]. Візантійська тема присутня у творчості літераторів, істориків і архітекторів, серед яких Т. Готьє, П. Меріме, О. Шуазі і багато інших.

Неовізантійський стиль, один з історичних стилів XIX ст., заснований на використанні мотивів архітектури та декоративно-прикладного мистецтва ранньохристиянського Риму і Візантії, тобто був орієнтований на традиції та духовні настанови «давньозахідного православ'я» (Є. Старшов). Сферою застосування неовізантійського стилю була переважно культова архітектура і її оздоблення. «На заході "візантійські" форми найчастіше з'єднувалися з базилікальним планом і елементами романського стилю (так званий романо-візантійський стиль – базиліка св. Боніфація в Мюнхені, 1835-50, арх. Г. Ф. Цибланд; собор Сент-Марі-Мажор в Марселі, 1852-93, архітектори Л. Водуайє, Ж. А. Есперандьє; Вестмінстерський собор у Лондоні, 1895-1903, арх. Дж. Бентлі, та ін.)» [55].

Найвищого розвитку неовізантійський стиль досяг в Росії і на Балканах (в Болгарії, Сербії), де він отримав статус національного і символізував політичне життя, релігійне і культурне єднання православних народів на засадах ідей панславізму. До названої традиції причетна також ідея будівництва Володимирського собору у Києві (1840–1850 роки), що була орієнтована на стиль «афінських церков». Програма неовізантійського стилю також включала концепцію, згідно з якою візантійське мистецтво до моменту падіння «імперії ромеїв» не вичерпало ресурсів свого розвитку і що в XIX ст. можливо використовувати цей потенціал при створенні єдиного стилю східнохристиянського мистецтва, що, як зазначалося вище, склало онтологічний та мистецький базис європейської духовної культури.

У Франції з XVII століття чудово знали історію Візантійської імперії. Становлення французького абсолютизму в значній мірі спиралось на досвід самодержавної «імперії ромеїв». «Людовик XIII володів грецькою мовою, і при його дворі перекладалися і видавалися твори візантійських авторів. Згідно з наказом Людовика XIV в Луврі було віддруковано 42 томи одного з найбільш ранніх і повних склепінь з історії імперії – "Corpus Byzantinae historiae" (корпус візантійських істориків)» [62, с. 25]. Так що в королівській Франції, що протягом багатьох століть сповідувала ідеї галліканізму, історичній спадщині Візантії належала вельми почесна роль, яка створила передумови для її більш широкого тлумачення і впливу на європейську культуру XIX – початку XX століття.

Звернення до архітектурної спадщини Візантії відбувається вже в період Реставрації (1815-1830), що символізувала не тільки фінал наполеонівської епопеї, але й повернення до духовно-патріархальних цінностей «старого порядку». У період Другої імперії (1852-1870) ці ідеї були актуалізовані завдяки зведенню собору Діви Марії (арх. Л. Водуайє, 1852-1893). Відомо, що «при проектуванні собору Водуайе відступив від традиційної форми плану і, слідуючи східній традиції, значно розширив східну частину будівлі <…> Якщо головний фасад по своїй композиції відповідав неороманській традиції, то з боку вівтаря він представляв незвичайне багатство і різноманітність купольних форм», показових саме для візантійського храмобудування [62, с. 26].

В першій половині XIX століття публікується цілий ряд історичних досліджень, пов'язаних з історією архітектури Візантії та її впливом на ранньосередньовічну архітектуру Франції. Серед таких праці А. Малле «Нарис про романські і романо-візантійські церкви департаменту Пюї-де-Дом» (1838), А. Ленуара «Про візантійську архітектуру» (1840), А. Кушо «Візантійські церкви в Греції» (1841), Ф. Вернея «Візантійська архітектура у Франції» (1851) та ін. Велику роль у пробудженні інтересу до історії і культури Візантії у французькому суспільстві середини XIX століття

належить Теофілю Готьє. Дивовижний опис його подорожі на Схід, в Африку і Константинополь, виданий відразу ж після повернення письменника додому в 1852-1853 роках, викликав жвавий відгук у Франції та за її межами. За його словами, «візантійська архітектура знайшла, безсумнівно, ідеальні форми для християнського храму. Навіть готика, при всій її релігійній цінності, не настільки точно відповідає його призначенню, а покалічена Свята Софія, безперечно, перевершує всі християнські церкви…» [20, с. 247-248].

Візантійська спадщина мала вплив також і на церковну архітектуру Німеччини, про що свідчать споруди Мюнхена, зведені на замовлення короля Людвига I Баварського – «ревного католика і, водночас, щирого шанувальника візантійської духовно-культурної спадщини» [54, с. 161]. Це палацова церква Всіх Святих (Л. фон Кленце) і хам монастиря св. Боніфація (Г. Ф. Цібланд). Аналогічного роду процеси також спостерігаємо в Англії, де наприкінці XIX ст. за проектом Дж. Бентлі, що виступав активним прихильником «Візантійського Відродження» у себе на батьківщині, був зведений Вестмінстерський собор Крові Христа. Неовізантійський стиль органічно «вписався» і в національно-релігійні шукання іспанського Ренасім'єнто, де його настанови були тісно пов'язані з шануванням та відродженням мосарабської культової традиції, що генетично сходила знов-таки до епохи «Неподіленої церкви» та її східнохристиянського «коріння».

Отже поява і розвиток неовізантійського стилю в культурі Європи XIX – початку XX століть обумовлені загальними закономірностями еволюції європейської культурно-історичної традиції в цілому у всій різноманітності її художніх проявів (в тому числі і в архітектурі), являючи, водночас певну художню паралель до розквіту візантології та релігійних шукань, спрямованих на відновлення духовної єдності європейської спільноти на засадах відродження сакральних настанов візантійської культури.

РОЗДІЛ ІІ
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА І МУЗИКА В УСПАДКУВАННІ ДУХОВНО-ЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ВІЗАНТИНІЗМУ

2.1. Вплив Візантії на формування духовно-архетипових настанов української культово-релігійної та культурно-історичної традиції.

Глибокий духовний зміст візантійської культури суттєво збагатив і давньоукраїнську культуру, про що свідчать праці Митрополита Іларіона (Огієнка) [29], М. Антоновича, П. Маценка та ін. На рівні ґенези вона водночас визначила шляхи її подальшого розвитку та інтеграції в європейському соціо-культурному просторі. Згідно з висновками Ігоря Шевченка, автора широко відомого дослідження «Україна між Сходом і Заходом», в епоху Середньовіччя, в період становлення слов'янських націй (в тому числі і української) «…шлях до цивілізації пролягав через християнство – єдину правильну ідеологію, монополізовану Візантією. Бо християнство – точніше візантійське християнство – і було суттю цивілізації» [75, с. 13].

Наприкінці XIX ст. одним із першопрохідців у галузі візантології в Україні був Іван Франко. Учений особисто був знайомий із більшістю видатних європейських візантологів тієї доби й підтримував з ними тісні наукові контакти, рецензував численні візантологічні праці, вважаючи їх вельми важливою складовою частиною історичних досліджень, зокрема вивчення історії слов'ян з особливою увагою до України. Як дослідник історії літератури, автор солідної праці з історії українського письменства, І. Франко звертав пильну увагу на ґенезу і джерела української літератури. В одній зі своїх праць вчений вказує на те, що жанровий склад давнього українського письменства – літургійна, богословська, полемічна література, гомілетика, літописання – мають візантійське походження, а також зазначає, що «Візантія давала болгарам, потім сербам і русинам те, чого вони шукали в ній, що було їм, так сказати, по дзьобу, що вони могли засвоїти, зрозуміти, що відповідало рівневі їх освіти і їх духовному зацікавленню» [70, с.72].

І. Франко був свідком зародження в світовій науці візантиністики як окремої історико-філологічної галузі та неодноразово підкреслював важливу роль візантійської складової у формуванні української культури та духовності. «Як бачимо, вплив Візантії на нас був далеко більший, ніж се ще донедавна допускали. Ми зрослись з нею духом так тісно, черпали з її духовного скарбу так довго в злім і добрім, що студіювання тої візантійщини являється неминучим і дуже важним складником студіювання нашого власного народу, його історії і його розвитку. Спадщина Візантії така багата і розкинена по так широкім обширі і по таких далеких закутках, що для її повного пізнання і докладної, наукової оцінки треба ще багато часу і праці» [69, с. 186]

Міркування І. Франка свідчать про неоднозначність сприйняття духовно-творчого та історичного спадку Візантії в Україні. О. Бігун в своїй монографії з характерною назвою «Byzantinum: pro et contra» вказує на варіативність тлумачення поняття «візантійство», яке сучасні дослідники пояснюють двома образами Візантії як «лику і маски», що майже нероздільно співіснують поряд протягом останніх століть. «Власне, під ликом проступає глибокий, прекрасний, закорінений в античність, одухотворений християнською традицією <…> образ. А зовсім поряд існує застигла, заскорузла маска, що ніби копіює лик, але по суті є йому абсолютно протилежною» [7, с. 14]. Останній образ став надбанням культурно-філософської думки епохи Просвіти, а також позначив, наприклад, деякі аспекти світосприйняття Тараса Шевченка, що часто пов’язував «візантійство» з якостями державницької політики Російської імперії, яка асоціювалася у нього з символами насильства, зла.

Між тим, православна християнська традиція у її візантійському «зразку» склала духовний ґрунт української культури та визначила такі її світоглядні складові, як кордоцентризм, софійність. Відзначимо також, що протягом багатьох століть «українське православ’я» характеризується активною взаємодією з національними дохристиянськими архетипами,

іншими конфесійними традиціями. «Відсутність самостійної державності в певні історичні періоди буття України обумовлює особливу значущість в її “картині світу” “малих спільнот” – Сім’ї, Роду, “громади”, “товариства”, мислимих в духовно-сімейних, патріархально-матріархальних категоріях, визначених заповітами православного вчення» [54, с. 266], що мають певні перетини із позначеними вище духовно-етичними настановами власне візантійського «образу світу та культури».

«Жива синтеза» як показова якість українського духовно-релігійного світовідчуття, що склала базові настанови феномену «українського православ’я» [див про це докладніше: 64; 71], є досить своєрідним явищем, в якому органічно поєднані «візантійська споглядальність із західним активізмом» [28, с. 298]. Проектуючи цей феномен на українське національне культурно-історичне, зокрема, на музичне надбання, О. Козаренко зазначає, що зникнення Візантійської імперії у середині XV ст. які потягли за собою грандіозні геополітичні зміни і трансформації європейської спільноти, що «не тільки не перекреслили грецькі впливи на національну [українську] культуру, а навпаки породили оригінальну світоглядну модель – ідею слов’яно-греко-латинської єдності, що стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування, дальшим розвитком питомого українсько-візантійського європеїзму» [34, с. 106]. Підсумовуючи показові національні якості української метарелігійності та її візантійської ґенези, В. Храмова підкреслює: «Зовнішній культурний вплив стає принциповим лише тоді, коли перетворюється на органічну компоненту власної культури. Для більшої території України такою компонентою стало візантійське православ’я, що зумовило релігійну формацію української душі, але з характерним послабленням західноєвропейської екстраверсії та посиленням інтроверсії» [72, с. 21].

Сказане багато в чому визначило і духовно-етичні настанови українського культурно-історичного надбання, що позначилося не тільки на його культовому мистецтві (іконопис, архітектура, богослужбово-співацька

традиція, що певною мірою успадкувала традиції візантійської калофонії), але й на професійній творчості митців минулого і сучасності – Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Лисенка, К. Стеценка, представників Кирило-Мефодіївського товариства, «школи М. Бойчука» та репрезентантів українського постмодерну. Всіх їх поєднує любов до рідної землі, шанобливе ставлення до архетипових настанов своєї національної культури та історії. Остання завжди мислилася саме в біблійних категоріях та у співвідношенні із сакральними законами буття.

2.2. «Renovatio Byzantine» мистецької школи М. Бойчука.

Культурно-історичні, соціополітичні, філософсько-естетичні та конфесійно-релігійні реалії українського суспільного життя сьогодення свідчать про потребу комплексного осмислення ролі в них візантійської традиції. Її вплив суттєво позначився і на творчій діяльності класиків української культури – Т. Шевченка, І. Франка, а також на настановах творчої діяльності митців «Школи М. Бойчука», що була позначена як «Renovation Byzantine» («Візантійське Відродження»). Узагальнюючи творчий внесок останніх у світову культуру початку ХХ ст., Н. Кісь вказує наступне: «Поєднуючи традиції автентичного староукраїнського малярства, зразків візантійської мистецької спадщини з найновітнішими світовими підходами та техніками, школі українського малярства вдалося досягнути цілком унікальної форми вираження, яка отримала назву “неовізантізм”» [31, с. 102]. Відзначимо, що даний термін та його смислова якість в творчості представників даної «школи» були очевидними не тільки для них самих, але й для відвідувачів Паризької виставки їх робіт у 1910 році, зокрема, для Г. Аполінера, оскільки «вони прагнули зберегти недоторканими традиції релігійного живопису України. У цьому вони досягли успіху, і їхні роботи <…> є втіленням візантизму» [19, с. 101].

М. Бойчук та представники його школи (В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка та ін.) виробив концепцію монументального стилю, в якому органічно сплавлено орнаментальну площинність, притаманну фресковому

візантійському живопису, із строгою й врівноваженою ритмічною і колірною гармонією народного іконопису та української народної картини. Він намагався творити сучасне в істинно життєвих формах і колориті давніх професіональних та народних майстрів. Творчий метод М. Бойчука базувався на тому, що монументальне – це не просто велике чи площинне. Монументалізм у його розумінні – це гранична сконденсованість усіх художніх засобів, уникнення усього зайвого, випадкового.

На думку Т. Березюк, «теорія М. Бойчука виникла й розвивалася на зіткненні європейського художнього процесу та руху за національну самобутність. Її теоретичною основою було наукове обґрунтування історизму української державності М. Грушевського. Тогочасна європейська культура прагнула відродження єдності мистецтв. П. Пікассо, О. Архипенко, К. Малевич по-своєму осмислювали зв'язки духовної природи давніх культур з мовою її пластики. Для М. Бойчука таким духовним корінням ставали візантинізм і мистецтво українського примітиву з його невичерпною життєвою силою» [5]. Згідно з теорією М. Бойчука, сучасне монументальне мистецтво України, підносячись із національного ґрунту, виходило на світовий рівень, перетворювалося на європейське, загальнолюдське. «Таке мистецтво в бутті людини ставало часткою всеосяжного національного стилю (від архітектури, мозаїк, фресок, видів графіки до ужиткових речей – килимів, вибійок, кераміки тощо). Його месіанська роль слугувала державі, вихованню суспільства. Реалізація цієї програми, на думку М. Бойчука, випростувала б цілий народ, являючи світові невичерпні скарби його давньої й нової художньої культури» [5].

Отже, основу неповторного національного стилю школи М. Бойчука становив оригінальний синтез візантійського культового монументального мистецтва та його духовних настанов, українського іконопису в його історичному розвитку, а також української побутової культури, поєднаних на засадах архетипово-сакральних чинників, що є ґрунтом національного світобачення, а також певною мірою і мистецтва авангарду. Позначений

симбіоз показовий не тільки для зразків культового мистецтва представників названої «школи», але й для побутового живопису, що сприяло, за словами мистецтвознавця О. Тарасенко, «перетворенню побутових сцен в ритуал» [цит. за: 54, с. 252], що власне і відтворювало візантійський принцип єдності земного і Небесного, горішнього і долішнього.

Аналогічного роду симбіоз показовий і для української музики початку XX століття, зокрема, для представників так званої «нової школи» української церковної музики, репрезентованої духовними творами М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця, що свідомо не приймали ідеї кардинального оновлення мови музичного вираження, стоячи на позиціях «прогресивного консерватизму», що визначили специфіку українського модерну, а також інтерес вокально-хорової сфери творчості.

2.3. Неовізантійські стимули української хорової кантати XX століття.

Хорова кантата як паралітургічний жанр, що поєднує традиції культової та позакультової музики, поряд з камерно-вокальною та оперною сферою, складає один із провідних жанрів української музики XIX – XX століть, будучи представленим в хоровій творчості М. Лисенка та його послідовників. Водночас, масштабна циклічна композиція цього жанру з показовим для нього домінуванням вокально-хорового початку, виявляє перетини з позначеним вище «неовізантійським» стилем творів української художньої школи початку XX століття («школа М. Бойчука»), що тяжіла саме до монументальних форм творчого самовираження та їх сакральних підвалин.

Хорові кантати К. Стеценка – композитора, хорового диригента, протоієрея УАПЦ – так чи інакше були орієнтовані на виразні можливості даної традиції. Інтонаційна мова його творів формувалася на перетині богослужбово-співацького обиходу у всій різноманітності його проявів та українського фольклору. Одним зі зразків подібної взаємодії можна вважати кантату «Єднаймося», створену на вірші І. Франка у 1910 році. Головна ідея

поетичного твору та його музичної інтерпретації – єднання української нації. При цьому мається на увазі не тільки суспільно-духовне єднання, але й географічне («Від Придоння аж до Сяна…»). Водночас, початкова фраза віршу І. Франка «Розвивайся, ти, високий дубе» є алюзивно співвідносною з відомою козацькою піснею «Розвивайся дубе, завтра мороз буде». Подібна аналогія не є випадковою, оскільки козацтво та його духовно-етичні ідеали сприймалися поетом та його сучасниками як символи славетного минулого України. Разом з тим, якщо текст народної пісні орієнтований на атрибутику козацького життя, то вірш І. Франка спрямований на ідею єднання всієї української нації через звертання до її найважливіших архетипів, що визначають її національну свідомість. Це зокрема «товариство», «братство», «щира праця», образ Матері-України тощо, духовна ґенеза яких сходить до настанов східного християнства.

Ідея єднання як домінуюча думка твору виявляється і через міфопоетичне сприйняття поетом історичної долі України, яке знаходимо також і в творах Тараса Шевченка. За думкою Г. Грабовича, «у світі, зображуваному Шевченком, особливо на його Україні, діє не історичний, а міфологічний час. Його можна вкласти в три стадії фундаментального перетворення – допорогову, порогову і постпорогову <…> Перша і третя стадії, які відображають відповідно “далеке минуле” і “майбутнє”, являють світ гармонії, “золотого віку”, який ніби був колись в Україні і до якого вона повернеться. Середня фаза – поріг, який відповідає “недавньому минулому” й “сучасному” <…> це світ глибокої дисгармонії, що загруз у несправедливості…» [22, с. 171]. Твір І. Франка орієнтований на оспівування заключної стадії міфопоетики національної історії, що обумовлює звертання поета до символіки Весни, Пасхального Воскресіння, яке асоціюються з воскресінням України, духовний шлях якої спрямований до єднання через «страстотерпство». Домінування образів воскресіння та духовного єднання-соборності в даному випадку виявляють їх візантійську ґенезу, тим більш, що

сам І. Франко за часів свого життя, як вказувалося вище, був також відомим і як видатний візантиніст [див. більш детально про це: 24].

Інтонаційно-драматургічна специфіка кантати К. Стеценка «Єднаймося» органічно доповнює ідею франківського віршу та його духовний підтекст. Відзначимо, що композитор звертається в даному випадку до типології хорової кантати, що є досить популярною в українській музиці рубежу XIX–XX століть (М. Лисенко, Я. Степовий, М. Леонтович та ін.). Названа жанрова сфера, її семантика, а також етимологія визначення (cant, chant), як відомо, поєднує в своєму історичному розвитку світську і духовну музичні сфери. Інтонаційно-фактурна специфіка кантати К. Стеценка визначена також синтезом православної церковно-співацької практики, до якої композитор мав безпосереднє відношення (і як композитор, і як регент, і як творець у 20-ті роки новітнього українського церковно-співацького обиходу), і фольклорної традиції. З церковною практикою пов’язане часте звертання К. Стеценка до монодійних форм викладення (як в хорових партіях, так і в оркестрових), а також до хорального 4-голосся. Останні доповнюються семантикою численних музично-риторичних фігур (exclamatio, anabasis тощо). Окремо виділяємо мелодичну фігурацію оркестрової партії, природа якої сходить до мистецтва візантійської калофонії, що в свій час запліднювала інтонаційну «мову» Києво-Печерського розспіву. В кантаті К. Стеценка цей прийом багато в чому визначає гімнічно-славослівний характер твору, його духовний підтекст.

Вплив фольклорної традиції в аналізованому творі композитора позначився на узагальненому відтворенні (не цитуванні) згадуваної вище козацької пісні, в звертанні до кантових терцевих «дублів» мелодичної лінії. Виразний монолог сопрано (середній розділ кантати), що уособлює образ Матері-України виявляє оригінальний синтез оперного висловлювання з традиціями українських дум.

Таким чином, поетика кантати К. Стеценка «Єднаймося» на вірші І. Франка формується на перетині української духовно-співочої та

фольклорної традицій, підкріплених типологічними ознаками хорової кантати, що єднає духовну та світську традиції. Текст твору, його музично-інтонаційна специфіка та духовно-символічна сторона, пов'язані з архетиповими та світоглядними складовими українського образу світу та міфопоетичного сприйняття вітчизняної історії, водночас виявляють генетичну спорідненість з візантійськими духовно-етичними та культурно-історичними настановами, що склали підґрунтя української культури і музики.

Інша кантата К. Стеценка – «У неділеньку святую» – була створена у 1918 році. Літературне першоджерело твору – однойменний вірш Т. Шевченка, що був написаний у 1848 році під час заслання на острів Косарал. З одного боку, вірш символічно відтворює історичні події української історії – обрання Г. Лободи козацьким гетьманом і його відмову від гетьманства на користь С. Наливайка. Ці історичні постаті були детально описані в різноманітних джерелах (Запорожская старина» (ч. 1, кн. 3.Х., 1834), де опубліковано «Песнь о подвигах Лободы» і статтю І. Срезневського). З іншого боку, цих подій в реальності не було. Тобто, спираючись на різноманітні джерела (перш за все, думи), Т. Шевченко відтворює, за Г. Грабовичем, власний духовно-історичний міф України, тобто, створює «ідеальну реальність, суть якої – зображення громади в час ритуального й священного свята братства, єдності і оновлення» [22, с. 50].

Представлене історико-міфологічне оповідання концентрує в собі найбільш суттєві символи українського образу світу. По-перше, час і місце дії сконцентровані на часі і місці Служби Божої та її атрибутики (архімандрит, акафіст, монастир, сяючі куполи, дзвони, загальна молитва тощо). По друге, головними причетними до цього ритуального дійства стає перш за все козацька громада та її атрибути (знамена, бунчуки, гармати), що на протязі багатьох часів була певною «візиткою» України та її суспільства не тільки у слов'янському світі, але й у Західній Європі. Виборам гетьмана передує Служба Божа, загальна молитва, що практично символізує єдність

духовної та світської влади. По суті Т. Шевченко відтворює українську «модель» «симфонії влад» (православна церква, козацтво), що свідчить про «візантійську» ґенезу як української культури, історії в цілому, так і творчості Кобзаря та «шевченківського міфу України». У межах даного оповідання вибори гетьмана з молодого історично перспективного покоління українського козацтва символізують оптимістичний погляд в її майбутнє.

Зазначений духовно-смисловий підтекст шевченківського твору значно посилено у кантаті К. Стеценка. Оповідальність, певна сюжетність, наявність соло баритона та хору, визначеність місця дії (Чигирин) та імен головних учасників, з одного боку, мають певні аналогії з великою сценою історичної опери. З іншого боку, композитор апелює до типологічних якостей хорової кантати як найбільш поширеного жанру у творчості українських композиторів-класиків, починаючи з часів М. Лисенка. Кантата, як вже зазначалося, є граничним жанром між духовною та світською традицією і певною мірою також символізує єднання цих сфер. До того ж більшість українських кантат (в тому числі і К. Стеценка) створювалися саме на тексти Т. Шевченка, відтворюючи знов-таки за допомогою музично-виразних засобів «шевченків міф України» та його духовне підґрунтя.

Інтонаційна мова кантати поєднує, з одного боку, вільно репрезентовану цитату української ліричної пісні «Тече річка невеличка з вишневого саду», що пронизує тематичний матеріал всієї кантати, з іншого – відтворює традиції церковно-співацького мистецтва (хорова партія) та імітацію церковних дзвонів. Їх доповнює апелювання до тембральної символіки звучання чоловічого хору, а також соло баритону, співвідносні як з православною співацькою практикою, так і з її візантійським корінням.

Образно-семантична сфера української духовної хорової музики другої половини XX – початку XXI століття, що виявляє сутність релігійно-філософських шукань нашого сучасника, а також специфіку трансформації української духовності та її архетипових якостей (кордоцентризм, софійність тощо) займає суттєве місце в культурі вказаного періоду. Водночас,

позначена проблематика є органічною складовою культури й мислення постмодерну, роль якої В. Бачинін порівнює з роллю біблейського блудного сина, що пройшов крізь випробування усіма можливими спокусами, був втомлений мандрами, свободою і мріяв про повернення до батьківської домівки. Так, за словами дослідника, «заявила про себе одна з найбільш обнадійливих і перспективних інтенцій постмодернізму – інтенція нового богошукання» [4, с. 167].

Творчий шлях В. Сильвестрова є вельми показовим в позначених процесах розвитку української культури. У 1960-ті роки композитор входив до творчої групи «Київський авангард». Однак вже через кілька років він поступово відмовляється від традиційних технік авангарду. Інший підхід до власного стилю Валентин Васильович пояснює тим, що для нього авангард «заакадемізувався» і перестав бути авангардом як таким. Відтепер радикалізм його композиторської манери зникає, музична мова стає простішою. На початку 70-х формується релігійне світобачення композитора, що в свою чергу не могло не вплинути на його осягнення прекрасного в мистецтві. «В умовах соцреалізму, діалектичного матеріалізму та наукового атеїзму трактування поняття музики як звернення до трансцендентного, було заборонено, але саме такого роду концепція своєї творчості почала формуватися у композитора вже в ранніх його творах» [51, с. 298]. Для світовідчуття В. Сильвестрова особливо близькими стали такі релігійні напрями, як буддизм та християнство. У такому симбіозі, коли «буддизм для композитора близький по духу своїм споглядальним світосприйняттям…», а «християнство, <…> виражає в собі прекрасне у вченні співчуттю» [51, с. 298] відтворюється розуміння світу музики митця.

Валентин Сильвестров власний стиль називає «мета-музикою» (метафорична музика). Медитативній статиці зрілого стилю композитора властиве уповільнене розгортання гармонічних планів, затримка на окремих звуках, «нескінченність» секвенційних хвиль мелодичного розвитку. Така специфіка відчуття часу характерна для молитви, медитації – невипадковими

видаються назви творів композитора («Медитація» для віолончелі та оркестру; авторська характеристика Кантати на сл. Шевченка як «медитації у квінту»). «“Розтікання” часу у Сильвестрова стає знаком самозаглиблення у мікрокосм, а через цього – злиття із Всесвітом, Вічністю, Макрокосмом» [33]. Витоки подібного способу мислення зазвичай співвідносять і з ідеєю християнського Сходу, медитативність розглядається як особливий тип східного світосприйняття, що накладає відбиток на характер творчості митця. Сакральний зміст, що містить в собі концепція «тиші» В. Сильвестрова, наближає його до усвідомлення духовної «тиші» у вченні Григорія Палами. Коментуючи висловлювання Діонісія Ареопагіта про ісихії, візантійський богослов вказує, що єднання з Богом можливо тільки через мовчання, що розум тільки через тишу злітає вище «всього створеного» [23, с. 79].

Сказане є співвідносним і з задумом «Диптиху» В. Сильвестрова, створеного у 1995 році на основі тексту канонічної молитви «Отче наш» та «Заповіту» Т. Шевченка. Композитор образно назвав твір Диптих «Два заповіти»: божественний («Отче наш») і людський («Заповіт»), вважаючи, що «…це два заповіти. «Отче наш» – це, за Євангелієм, відповідь Христа, як належить молитися. Тобто, це Божественний заповіт, а «Заповіт» Шевченка – людський. Небесне й земне поєднуються і ніби підтверджують одне одного…» [65, с. 126]. Диптих представлено у медитативному, споглядальному настрої, в обох частинах відчувається елемент нескінченного фантастично-просторового континууму і відлуння (на небі і на землі). Обидві частини «Диптиху» представлено в єдиному темпі Adagio, який свідчить про плинне, неспішне розгортання уповільненого музичного хронотопу.

Молитовне налаштовування «А-О-М…» – ідея, яка поєднала два заповіти і стала символом метафоричного стилю «Диптиху». Склад «Аум-м-м…» нагадує звучання стародавньої мантри. «Це саме те «Аум-м-м…» чи «Оум-м-м…», що прийшло до нас із глибини тисячоліть як обертонний мантричний спів. Це саме той звуковий первінь, з якого викристалізувався вигук «Ой» в праукраїнській-українській культурі, що настроює співаючих та

відповідний лад – душевний і музично-висотний» [25, с. 98]. Вокальне вираження, яке не потребує слів, свого роду хоровий вокаліз, що створює враження сповіді з глибини душі.

«Диптих» також належить до розряду «тихих пісень». Форте зустрічається тільки один раз у другій частині («Кайдани порвіте»!). Все інше – суцільні градації піано і піаніссімо, коливання сповільнення та пришвидшення (rit… – acc… rit) у поєднанні з градаціями тиші (наприклад: p > ppp, p < mp > p, pp > ppp…). Це і зрозуміло – справжня молитва не терпить крику або драматично-театрального подання. «На думку Сильвестрова, шлях "зворотного осягнення слова" призводить до тиші як "залишенню всякої розумової дії", прориву до сенсу, очищеного від спотворень, тому що в християнському світогляді Божественне мовчання онтологічно передує слову» [8, с. 36]. Перед слухачем постає своєрідний сплав власне церковного співу та фактурно-інтонаційної специфіки української музичної культури. Перша є очевидною у спиранні на низькі фундаментальні баси. «Глибока низька регістрово остинатно-континуальна барва лінії басів-профундо, які відіграють роль модальної гармонічної основи, спільно з терцієвими вторами високих тембрів утворюють тришарову фактуру, наближену до складу українського канту» [43, с. 426]. Це авторське відтворення тембрової семантики давнього церковного співу доповнюється повільними темпами, мінімалізованою динамікою, хроматикою, що віддалено нагадує чи прагне наблизитися до візантійської ладової або звуковисотної системи. Велика кількість розспівів-оспівувань певною мірою також відтворює калофонічний спів Візантії. З іншого боку, «Диптих» генетично сходить також до традицій власне українського мелосу (особливо в другій частині), що є відчутним у терцієвих паралелях, що є також атрибутом партесного стилю, поширеного в українському співацькому мистецтві, а також акцентування в окремі моменти музичного розвитку не тільки басів, але й високих голосів.

За вказівкою композитора, базовою ремаркою, способом інтерпретації цілого ряду його творів, в тому числі «Тихих пісень», а також і «Диптиху», є

sotto voce, сенс якого співвідносимо не тільки із динамічною градацією («напівголосно», «з невеликою силою звуку», «ледь чутним голосом»), а й, за визначенням Б. Асаф'єва, з «психологічним нюансом "про себе", що виходить із загальної концепції твору і його епохи [див. про це більш детально: 38, с. 96-103]. Орієнтація В. Сильвестрова на «відчуття тиші» як на кінцевий результат слухового сприйняття багатьох його опусів, в тому числі і «Диптиха» як цілісного твору також постійно підкріплюється ремаркою «lontano» («здалеку», «далеко»). У подібних умовах «відчужено-медіумічного, звеличено-піднесенного трактування голосу така ремарка сприяє створенню особливої атмосфери сугестивності сокровенних істин, почутих в собі і безпристрасно, не афектовано "проявлених" як одкровення "Я" –внутрішнього» [41, с. 31].

Виділені типологічні якості «Диптиха» нерозривно пов'язані із особливостями інтерпретації даного хорового опусу, а також з авторським підходом до феномену хорового співу в цілому і співочого голосу як такого. Останній асоціюється у композитора з особистими суб'єктивними якостями індивіда, з проявом його духовної сутності. Показовими в цьому плані виступають коментарі В. Сильвестрова до «Тихих пісень», поетика яких певною мірою виявляється також співвідносною із задумом і інтерпретацією «Диптиха»: «Співати, як би вслухаючись в себе <...> стримано по експресії, без психологізму, строго...». Відповідно, «актуалізація власного голосу в акті співу є проявом буттєвості найвищого порядку, а вслухання у власний спів тотожне вслуханню в себе. На цьому рівні Homo cantor перетворюється в Homo meditans. <...> Автор трактує процес співу не як процес екстравертного плану, спрямований на спілкування, повідомлення, але як рід духовного таїнства, як слухання власного духу, в результаті чого реалізуються інтровертні акценти» [65, с. 31]. У «Диптиху» подібного роду підхід виявляється тісно співвідносним з молитовно-сповідальною якістю текстової основи твору, виявляючи тим самим глибинні духовно-релігійні настанови української культури і музики.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумок дослідженню, відзначимо наступне:

- Візантійська духовно-релігійна, культурна спадщина органічно увійшла в історичний розвиток багатьох народів. Візантійські за своїм первинним походженням традиції відігравали важливу роль в подальшій історії і культурному житті численних держав Заходу і Сходу. Візантія репрезентувала класичний зразок «християнської імперії», онтологічною базою якої виступала ідея мимезиса-наслідування, яка єднала земний та небесний світи в загальній орієнтації на сакральні закони буття. Культова ґенеза візантійської культури визначає такі її головуючі якості, як «традиціоналізм», «канонічність» і «консерватизм», що склали підвалини «патріархально-ортодоксального типу культури», духовні настанови якої визначили буття європейської культури минулого та сучасності.
- Шляхи розвитку світової візантології, що охоплює майже п’ять століть, свідчать про незгасний інтерес до візантійської культури та її цивілізаційного надбання. Особливо показовими в цих процесах виступають духовні та стильові шукання європейської культури XIX – XX століть, про що свідчить феномен «історизму», а також безпосередньо з ним пов’язаний «неовізантійський стиль». Він характеризується не тільки апелюванням до відповідних архітектурних форм, але й до відродження духовно-релігійних традицій раннього Середньовіччя та його культури, що апелювала до епохи «Неподіленої церкви» та її східнохристиянських настанов. Про це свідчать ідеї, що стимулювали «Літургійні рухи» у Франції, «Оксфордський рух» в Англії, феномен старокатолицтва в Німеччині тощо.
- Православна християнська традиція у її візантійському «зразку» склала духовний ґрунт української культури та визначила такі її світоглядні складові, як кордоцентризм, софійність. «Українське православ’я» характеризується активною взаємодією з національними дохристиянськими архетипами, іншими конфесійними традиціями. «Відсутність самостійної державності в певні історичні періоди буття України обумовлює особливу

значущість в її “картині світу” “малих спільнот” – Сім’ї, Роду, “громади”, “товариства”, мислимих в духовно-сімейних, патріархально-матріархальних категоріях, визначених заповітами православного вчення» [54, с. 266], що мають певні перетини із позначеними вище духовно-етичними настановами власне візантійського «образу світу та культури» та породжують оригінальну «ідею слов’яно-греко-латинської єдності, що стала відповіддю вітчизняного інтелектуалізму на нові умови існування, дальшим розвитком питомого українсько-візантійського європеїзму» [34, с. 106].

- Ці духовно-етичні настанови українського культурно-історичного надбання позначилося не тільки на його культовому мистецтві (іконопис, архітектура, богослужбово-співацька традиція, що певною мірою успадкувала традиції візантійської калофонії), але й на професійній творчості митців минулого і сучасності – Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка, І. Франка, М. Лисенка, К. Стеценка, представників Кирило-Мефодіївського товариства, «школи М. Бойчука» та репрезентантів українського постмодерну, поєднаних шанобливим ставленням до архетипових настанов своєї національної культури та історії. Остання, за візантійським аналогом, завжди мислилася саме в біблійних категоріях та у співвідношенні із сакральними законами буття.
- основу «неовізантійського стилю» «школи М. Бойчука» становив оригінальний синтез візантійського культового монументального мистецтва та його духовних настанов, українського іконопису в його історичному розвитку, а також української побутової культури, поєднаних на засадах архетипово-сакральних чинників, що є ґрунтом національного світобачення, а також певною мірою і мистецтва авангарду.
- Хорова кантата з її паралітургійною поетикою складає один із провідних жанрів української музики XIX – XX століть, що представлений в хоровій творчості М. Лисенка та його послідовників. Його масштабна циклічна композиція виявляє перетини з позначеним вище «неовізантійським» стилем творів української художньої школи початку XX

століття («школа М. Бойчука»), що тяжіла саме до монументальних форм творчого самовираження та їх сакральних підвалин.

- Інтонаційно-фактурна специфіка кантат К. Стеценка визначена синтезом православної церковно-співацької практики, до якої композитор мав безпосереднє відношення (і як композитор, і як регент, і як творець у 20-ті роки новітнього українського церковно-співацького обиходу), і фольклорної традиції (аж до цитат). З церковною практикою пов'язане часте звертання К. Стеценка до монодійних форм викладення (як в хорових партіях, так і в оркестрових), а також до хорального 4-голосся, що суттєво доповнюють ідеї віршів Т. Шевченка та І. Франка, спрямованих до осмислення національної історії в біблійних категоріях. «Диптих» В. Сильвестрова виявляє сутність трансформації української духовності та її архетипових настанов в епоху постмодерну. Духовне підґрунтя кантати визначено не тільки звертанням до сакральних для українського національного світовідчуття текстів молитви «Отче наш» та «Заповіту» Т. Шевченка, але й принципами їх інтонаційно-фактурно-динамічного відтворення, орієнтованого на медитативно-молитовну «музику тиші», ґенеза якої сходить знов-таки до візантійської сакральної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Балл Хуго. Византийское христианство / пер. с нем. А. П. Шурбелёва. СПб.: «Владимир Даль», 2008. 382 с.
3. Балух В. О. Візантиністика: курс лекцій. Чернівці: Книги-XXI, 2006. 606 с.
4. Бачинин В. А. Постмодернизм и христианство // *Общественные науки и современность*. 2007. № 4. С. 162-171.
5. Березюк Т. Бойчукізм. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36203 (дата звернення: 18.01. 2021 р.).
6. Бігун О. А. Візантійська концепція святості у творах Тараса Шевченка // *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 59-66.
7. Бігун О. А. Byzantinum: pro et contra (амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. 412 с.
8. Бродова И. А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова // *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития : материалы II Международ. науч.-практ. конф., 20–21 апр*. Ярославль, 2017. С. 34–37.
9. Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica: в 2-х томах. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1: Раннее христианство. Византия. 575 с.
10. Бычков В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica: в 2-х томах. М.-СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 2: Славянский мир. Древняя Русь. Россия. 527 с.
11. Вагнер В. Византийский храм как образ мира // *Византийский временник.* 1986. Т. 47. С. 163-181.

12. «Византийская мозаика»: сборник публичных лекций эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме / ред. Проф. С.Б. Сорочан; сост. А. Н. Домановский. Харьков: Майдан, 2013. 232 с.
13. Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология / сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая. Отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-традиция, 2003. Вып. 4. 344 с.
14. Византия и Запад (950-летие схизмы христианской церкви. 800-летие захвата Константинополя крестоносцами). Тезисы докладов XVII Всероссийской научной сессии византинистов. М.: ИВИ РАН, 2004. 176 с.
15. Византия между Западом и Востоком: опыт исторической характеристики / отв. Ред. Г. Г. Литаврин. СПб.: Алетейя, 2001. 544 с.
16. Войтович Л. М., Домановський А. М., Козак Н. Б., Лильо І. М., Мельник М. М., Сорочан С. Б., Файда О. В. Історія Візантії. Вступ до візантиністики / за ред. С. Б. Сорочана і л. В. Войтовича. Львів: Видавництво «Апріорі», 2011. 880 с.
17. Вукашинович В. Литургическое возрождение в XX веке. История и богословские идеи литургического движения в католической церкви и их взамоотношение с литургической жизнью православной церкви. М.: Христианская Россия, 2005. 240 с.
18. Герцберг Г. Ф. История Византии. М.: К. Т. Солдатенков; типо-лит. В. Рихтера, 1896. 674 с.
19. Голубнича А. І. Формування світогляду М. Бойчука // *Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації професійних спілок України.* 2009. № 5 (52). С. 99-103.
20. Готье Т. Путешествие на Восток. М: Издательство им. Сабашниковых, 2000. 344 с.
21. Грабар Андре. Император в византийском искусстве. М.: Ладомир, 2000. 328 с.

22. Грабович Гр. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета [Пер. з англ. С. Павличко]. К.: Радянський письменник, 1991. 212 с.
23. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих / пер., послесл. и коммент. В. Вениаминова. М.: Канон, 1995. 384 с.
24. Даніш М. Візантологія та візантологічні студії Івана Франка // *Слово і час*. 2011. № 7. С. 33-38.
25. Драганчук В. М. Релігійно-лицарська візія України у «Заповіті» Т. Шевченка – «Диптиху» В. Сильвестрова // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2015. Вип. 21(2). С. 95-102.
26. Земляная Т. Н. К истории деятельности «Школы М. Бойчука» // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. Вып. 96. С. 258-265.
27. Земляная Т. Н. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : автореф. дисс….канд. искусствоведения : 17.00.09 – Теория и история искусства. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2009. 40 с.
28. Зибцев В. М. Українське православ'я: господарський менталітет // *Вісник Одеського національного університету. Серія: Соціологія і політичні науки*. 2009. Т. 14, № 13. С. 293-300.
29. Іларіон, митр. Візантія й Україна. До праджерел української православної віри й культури. Вінніпег: Українське наукове православне богословське товариство, 1954. 96 с.
30. Каждан А. П. Византийская культура (X – XII вв.). СПб.: Алетейя, 2006. 280 с.
31. Кісь Н. Д. Вплив ідей візантинізації на мистецтво Галичини першої половини XX ст. // *Вісник Прикарпатського університету. Історія.* 2009. Вип. XV. С. 21-25.

32. Кишкинова Е. М. Византийское возрождение в архитектуре России. СПб.: Искусство-СПБ, 2006. 255 с.
33. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. URL: http: //www.musica ukrainica.odessa.ua/_a_ kozarenko ethnicmuslang .html (дата звернення: 30.10.2020 р.).
34. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове Товариство імені Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ, Число 15, 2000. 286 с.
35. Козловская Н. В. К проблеме значения лексем византизм и византинизм // *Политическая лингвистика.* 2013. № 3. С. 91-97.
36. Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб.: Азбука-классика, 2010. 528 с.
37. Кондаков Н. П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса : печ. в тип. Ульриха и Шульце, 1876. 276 с.
38. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
39. Кримський С. Б. Архетипи української культури // *Феномен української культури: методологічні засади осмислення.* К.: Фенікс, 1996. С. 91-112.
40. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності // *Проблеми теорії ментальності: зб. статей* / Відповід. ред. М. В. Попович. К.: Наукова думка, 2006. С. 273-299.
41. Кузнецова М. В. Вокальные циклы Валентина Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной лирики // *Музыковедение*. 2005. № 4. С. 28-33.
42. Кущ Т. В. На закате империи: интеллектуальная среда поздней Византии. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2013. 456 с.

43. Лаврова З. С. Аспекти мобільності драматургічної моделі «Диптиху» Валентина Сильвестрова у диригентських інтерпретаціях Євгена Савчука (хор «Думка») та Миколи Гобдича (хор «Київ») // *Українське музикознавство.* 2012. Вип. 38. С. 416-431.

44. Леонтьев К. Н. Византизм и славянство / Предисл. И. Ковыневой; Коммент. свящ. Александра Задорнова. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2010. 280 с.

45. Леонтьев К. Н. Храм и Церковь. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 636 с.

46. Литаврин Г. Г. Византия, Болгария, Древняя Русь (IX – начало XII в.). СПб.: Алетейя, 2000. 398 с.

47. Литаврин Г. Г. Геополитическое положение Византии в средневековом мире // *Византия между Востоком и Западом. Опыт исторической характеристики* / отв. Ред. Г. Г. Литаврин. СПб.: Алетейя, 2001. С. 11-47.

48. Литаврин Г. Г. Как жили византийцы. СПб.: Алетейя, 1997. 255 с.

49. Лихачева В. Д. Искусство Византии IV – XV веков. Л.: Искусство, 1986. 310 с.

50. Малер А. Духовная миссия Третьего Рима. М.: Вече, 2005. 384 с.

51. Мельниченко І. В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова // *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 297-300.

52. Музичко О. Розвиток візантиністики в історіографічному процесі на території Південної України наприкінці XIX – на початку XX ст. // *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету.* 2016. Вип. 17 с. 137–153.

53. Муравська О. В. Вплив східнохристиянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть: автореф. дис. … доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 42 с.

54. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
55. Печёнкин И. Е. Неовизантийский стиль. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2259370 (дата звернення: 15.10.2019 р.).
56. Повернення в Царгород / За загальною редакцією Л. Івшиної. Київ: ТОВ «Українська прес-група», 2016. 496 с.
57. Поляковская М. А. Византийский дворцовый церемониал XIV в.: «театр власти». Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2011. 334 с.
58. Поляковская М. А. Византия, византийцы, византинисты. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. 432 с.
59. Поляковская М. А. Византия в контексте европейской средневековой государственности: проблема лидера и темпов развития // *Античная древность и средние века [гл. ред. М. Ю. Сюзюмов]*. Екатеринбург: Уральский государственный университет: Вольт, 1999. Вып. 30. С. 26-37.
60. Поляковская М. А. Сакрализация парадной жизни византийского императорского дворца эпохи Палеологов // *Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки.* 2009. № 4 (66). С. 229-237.
61. Руссо Оливье. История литургического движения / Пер. с фр. Н. Полторацкого. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 360 с.
62. Савельев Ю. Р. Неовизантийские мотивы в архитектуре Франции // A*cademia. Архитектура и строительство.* 2014. № 2. С. 25-34.
63. Савельев Ю. Р. Неовизантийские мотивы в архитектуре Испании // *Academia. Архитектура и строительство*. 2015. № 4. С. 53–68.
64. Саган О. Н. Православ'я в контексті культурного розвитку українського народу: автореф. дис. … канд. філософських наук:

09.00.06 – Історія і теорія релігії, вільнодумства та атеїзму / Інститут філософії АН України. Київ, 1993. 16 с.

65. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. К.: Дух і літера, 2011. 376 с.
66. Успенский Ф. И. История византийской империи. Становление. Смута. Македонская династия. М.: Астрель-АСТ, 2011. 1120 с.
67. Успенский Ф. И. История византийской империи. М.: Мысль, 1996. 827 с.
68. Фейхвангер Л. Иудейская война. URL: https://librebook.me/iudeiskaia_voina (дата звернення: 03.01.2021 р.).
69. Франко І. Візантійська література // *Зібрання творів у 50-ти томах.* Київ: Наукова думка 1981. Т. 29. С. 184–194.
70. Франко І. Історія української літератури. Частина перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського. К.: Наукова думка, 1983. Т. 40. С. 7-370.
71. Харьковщенко Є. А. Софійність київського християнства як релігійний і етнонаціональний феномен: автореф. дис. … доктора філософських наук: 09.00.11 – релігієзнавство / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004. 23 с.
72. Храмова В. До проблеми української ментальності // *Українська душа* / відп. ред. В. Храмова. К.: Фенікс, 1992. С. 3-35.
73. Царенок А. В. Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури: монографія. Чернігів: Десна Поліграф, 2017. 328 с.
74. Царенок А. В. Естетичні виміри візантійського аскетизму: автореф. дис. … доктора філософських наук: 09.00.08 – естетика / Інститут філософії імені Г. Сковороди. Київ, 2019. 36 с.
75. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / авторизований переклад з англ.

М. Габлевич, під ред. А. Ясиновського. Львів: Інститут історії церкви Львівської богословської академії , 2001. 250 с.

76. Школа монументального живопису М. Бойчука. Львівська живописна школа. URL: https://sites.google.com/zapisp.com/mystery/ (дата звернення: 11.12.2020 р.).
77. Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.
78. Demus Otto. Byzantine art and the west (the wrightsman lectures). New York: New York University Press, 1970. 274 p.
79. The Oxford Dictionary of Byzantium [Prepared at Dumbarton Oaks] / Editor in chief Alexander P. Kazhdan. New York-Oxford: Oxford University Press, 1991. 2232 p.
80. The Oxford Handbook of Byzantine studies / Ed. E. Jeffreys with J. Haldon, R. Cormack. New York: Oxford University Press, 2008. 1056 p.
81. Wellesz E. Eastern elements in western chant. Boston, 1947. 376 p.

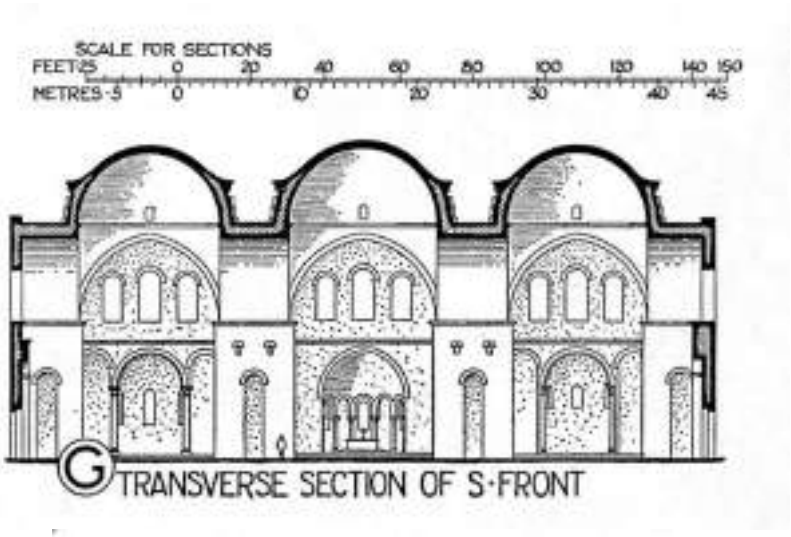
ДОДАТКИ

НОТР-ДАМ-ДЕ-ЛА-ГАРД В МАРСЕЛІ

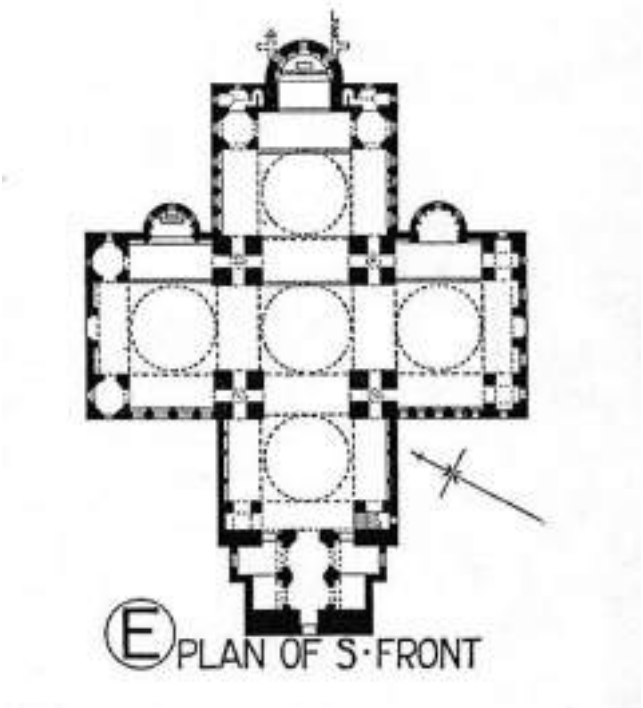
Вестмінстерський собор в Лондоні

собор Сент-Марі-Мажор в Марселі

Базиліка Святого Боніфація в Мюнхені



G TRANSVERSE SECTION OF S·FRONT



E PLAN OF S·FRONT

Собор Сент-Фронт

Анотація

Актуальність представленого дослідження визначається суттєвою роллю візантійського фактору у становленні духовної та мистецької культури як християнського Сходу, так і Заходу. Особливе місце надбання «імперії ромеїв» займає і в культурі та духовному житті України. Осмислення багатоаспектності цього впливу, першоджерел власного національного культурно-історичного буття з його духовно-релігійними настановами складає нині один з суттєвих аспектів сучасного українського культурознавства, визначаючи тим самим актуальність теми представленого дослідження. **Мета роботи** – висвітлення впливу візантійської духовної та культурно-історичної традиції на всеєвропейський культурно-цивілізаційний ареал з виокремленням власне візантійської якості в українській культурі та музиці.

Завдання роботи:

- узагальнити типологічні ознаки візантійської культури;
- дослідити роль візантійського фактору в становленні європейської культури минулого та сучасності;
- обґрунтувати вплив Візантії на формування духовно-релігійних та творчо-мистецьких настанов культури України початку ХХ століття, в тому числі на представників «школи М. Бойчука»;
- виявити неовізантійські стимули української хорової кантати в творчості К. Стеценка та В. Сильвестрова.

Методи дослідження. Методологія роботи має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** визначена аналітичним ракурсом роботи, що враховує не тільки своєрідність духовного та мистецького надбання Візантії, але й його вплив на культуру європейського загалу зі спеціальним виділенням власне українського досвіду усвідомлення її «патріархально-ортодоксальної» спадщини та відтворення в образотворчому мистецтві та музиці.

Робота присвячена виявленню візантійської ґенези української культури в її історичному розвитку. Особлива увага приділена творам образотворчого мистецтва (надбання «Школи М. Бойчука») та музики кінця XIX – XX століття, представленої хоровими кантатами К. Стеценка («Єднаймося», «У неділеньку святую») та «Диптихом» В. Сильвестрова, що репрезентує духовно-етичні шукання українського постмодерну.

ЕКОЛОГІЧНІ ЦІННОСТІ ТА ЇХ ПРОЯВ У КУЛЬТУРІ КРАЇН СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СХОДУ

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ ……3
ВСТУП ……..5

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ЕКОЛОГІЇ В КУЛЬТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СХОДУ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ……...8-13
1.1. Природні умови та їх вплив на історичний та культурний розвиток Індії у епоху Середньовіччя ……...8
1.2. Екологічний компонент в історії та культурі Середньовічного Китаю ….11

РОЗДІЛ 2. ЕКОЛОГІЧНІ ЦІННОСТІ ТА ЇХ ПРОЯВ У КУЛЬТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІНДІЇ ……..14-20
2.1. Екологія як складова духовної культури Індії у добу Середньовіччя …..14
2.2. Природа у пам’ятках мистецтва ……17

РОЗДІЛ 3. ЕКОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ У СЕРЕДНІ ВІКИ ……21-28
3.1. Проблеми екології у духовній культурі ……21
3.2. Екологія і мистецтво Середньовічного Китаю ……24

ВИСНОВКИ ……29

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……31

ДОДАТКИ ……..34

АНОТАЦІЯ

Актуальність дослідження «Екологічні цінності та їх прояв у культурі країн Середньовічного Сходу» є беззаперечною, адже питання екології стають не просто головними в здійсненні сталого розвитку сучасного суспільства, але й дуже гострими для виживання людства. Саме через те, що стосунки людини з оточуючим світом складались протягом тисячоліть, проблеми екологічної культури та їх вирішення треба шукати в історії цих країн: в їх віруваннях, філософії, культурі та загальному світосприйнятті.

Мета: дослідити проблеми визначення екології у культуротворчих процесах Середньовічного Сходу на прикладі культур Індії та Китаю.

Мета дослідження реалізується у наступних **завданнях**:

- проаналізувати загальну характеристику культур Середньовічного Сходу;
- визначити прояв екологічних цінностей у культурі Індії в епоху Середньовіччя;
- дослідити екологічну складову у духовній культурі Китаю у Середні віки.

Методи дослідження: для реалізації поставлених завдань був застосований теоретичний, історичний та узагальнюючий метод при загальному опрацюванні теми, метод порівняння та аналізу використовувався при співвідношенні культурних надбань Індії і Китаю та їх історичного обґрунтування (Розділ 1), а для порівняння та пошуку спільних та відмінних частин був застосований компаративний метод (Розділ 2,3).

Структура роботи обумовлена метою та завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі «Проблема екології в культурі Середньовічного Сходу: загальна характеристика» проаналізовано історію та культуру Індії і Китаю, що дозволило порівняти їх схожості та відмінності в культурному, соціальному та політичному аспектах. Акцентовано увагу на культуротворчих домінантах: зміна політичних режимів, релігійна неоднорідність, мистецькі особливості.

У другому розділі «Екологічні цінності та їх прояв у культурі Середньовічної Індії» акцентовано увагу на наявності екологічного аспекту у культурі: філософії, віруваннях, пам’ятках мистецтва. Охарактеризовано філософські вчення (буддизм, індуїзм, джайнізм) та виокремлено екологічні компоненти у кожному з них. Проте, екологічні цінності, представлено не тільки у індійських віруваннях, а відповідно й закріплено у свідомості. Вони отримали своє відображення у пам’ятках мистецтва Середньовічної Індії, не дивлячись на те, що більша частина держави знаходилася під впливом мусульманського світу та служила його потребам.

У третьому розділі «Екологічна складова духовної культури Китаю у Середні віки» проаналізовано культуру Китаю, його філософські особливості, культурні та мистецькі надбання. Під час дослідження, увагу сконцентровано на специфічних стилях у китайському мистецтві, у яких основою виступає екологічний компонент. Такі стилі, як наприклад «гори-води», «жанр квітів і птахів», на перший план висувають повагу до природи, а також її сакралізацію.

ВСТУП

Культура, образ життя і філософія Сходу спрямовані на вивчення людської свідомості та її вдосконалення з метою досягнення повної гармонії у взаєминах з навколишнім світом. Культура Індії та Китаю продовжує цю тенденцію навіть не дивлячись на значні історичні перетворення в добу Середньовіччя.

Культура країн Сходу орієнтована на саморозвиток людини та суспільства, концентрацію зусиль щодо розвитку внутрішньої і зовнішньої культури: філософія східних країн зазначає, що благоденство приходить не ззовні, а готується культурною роботою людства. Мабуть, тут лежать витоки внутрішньої глибини і психологізму східної культури в порівнянні із західною. Дослідження стосунків між людиною та природою стають не тільки джерелом вивчення культурних перетворень, а й майбутніх соціальних та економічних змін. У перспективі, ці стосунки стають вирішальними в аналізі екологічних проблем, що стоять перед людством, адже сьогодні ми маємо певний парадокс країн Сходу: «сакралізація природи – погана екологічна ситуація».

Актуальність даного дослідження є беззаперечною, адже питання екології стають не просто головними в здійсненні сталого розвитку сучасного суспільства, але й дуже гострими для виживання людства. Саме через те, що стосунки людини з оточуючим світом складались протягом тисячоліть, проблеми екологічної культури та їх вирішення треба шукати в історії цих країн: в їх віруваннях, філософії, культурі та загальному світосприйнятті.

Новизна наукового дослідження полягає в тому, що вперше запропоновано розглянути екологію, як одну з важливих складових культури, яка беззаперечно впливає на подальший розвиток країн Сходу, адже за рахунок аналізу культур на наявність екологічного компоненту, можна робити висновки не тільки про відносини «людина-природа», а й про подальший культурний, соціальний та економічний розвиток країн.

Об’єкт дослідження: процес становлення екологічної культури країн Середньовічного Сходу.

Предмет дослідження: екологічні цінності Середньовічної Індії та Китаю.

Мета: дослідити проблеми визначення екології у культуротворчих процесах Середньовічного Сходу на прикладі культур Індії та Китаю.

Мета дослідження реалізується у наступних **завданнях**:

- проаналізувати загальну характеристику культур Середньовічного Сходу;
- визначити прояв екологічних цінностей у культурі Індії в епоху Середньовіччя;
- дослідити екологічну складову у духовній культурі Китаю у Середні віки.

Методи дослідження: для реалізації поставлених завдань був застосований теоретичний, історичний та узагальнюючий метод при загальному опрацюванні теми, метод порівняння та аналізу використовувався при співвідношенні культурних надбань Індії і Китаю та їх історичного обґрунтування (Розділ 1), а для порівняння та пошуку спільних та відмінних частин був застосований компаративний метод (Розділ 2,3).

Практичне значення роботи: результати дослідження можуть бути використані студентами спеціальності «Культурологія» при підготовці до практичних занять з навчальних дисциплін «Історія світової культури», «Культурологія», «Історія мистецтв», «Прикладна етика» та ін.

Тема дослідження була представлена на науково практичних конференціях: Міжнародна науково-практична конференція Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір (17-18.10.2020р., м.Рівне); Декада студентської науки (2020р., м.Маріуполь).

Структура роботи обумовлена метою та завданнями дослідження. Вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. У першому розділі «Проблема екології в культурі Середньовічного Сходу: загальна характеристика» проаналізовано історію та культуру Індії і Китаю, що дозволило порівняти їх схожості та відмінності в культурному, соціальному та політичному аспектах. Акцентовано увагу на культуротворчих

домінантах: зміна політичних режимів, релігійна неоднорідність, мистецькі особливості.

У другому розділі «Екологічні цінності та їх прояв у культурі Середньовічної Індії» акцентовано увагу на наявності екологічного аспекту у культурі: філософії, віруваннях, пам'ятках мистецтва. Охарактеризовано філософські вчення (буддизм, індуїзм, джайнізм) та виокремлено екологічні компоненти у кожному з них. Проте, екологічні цінності, представлено не тільки у індійських віруваннях, а відповідно й закріплено у свідомості. Вони отримали своє відображення у пам'ятках мистецтва Середньовічної Індії, не дивлячись на те, що більша частина держави знаходилася під впливом мусульманського світу та служила його потребам.

У третьому розділі «Екологічна складова духовної культури Китаю у Середні віки» проаналізовано культуру Китаю, його філософські особливості, культурні та мистецькі надбання. Під час дослідження, увагу сконцентровано на специфічних стилях у китайському мистецтві, у яких основою виступає екологічний компонент. Такі стилі, як наприклад «гори-води», «жанр квітів і птахів», на перший план висувають повагу до природи, а також її сакралізацію.

РОЗДІЛ 1.
ПРОБЛЕМА ЕКОЛОГІЇ В КУЛЬТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО СХОДУ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

1.1. Природні умови та їх вплив на історичний та культурний розвиток Індії у епоху Середньовіччя

Епоху Середньовіччя у країнах Сходу пов’язують з виникненням та розвитком феодальних відносин. Передумови феодалізму в Індії з'явилися ще в давнину. Якщо період визрівання феодальних відносин відноситься приблизно до I-V ст. н. е., то у VI -VII ст. вони вже стали панівними. У Північній Індії районом, навколо якого складалися великі державні утворення, неодноразово ставала Магадха. Землі тут були родючими, кількість опадів достатньою, що дозволяло вирощувати значну кількість врожайних культур. Ферми, розташовані уздовж річок, завдяки періодичним повеням і дощам, мали змогу виходити на рівень перевиробництва сільськогосподарської продукції. Такий стан сприяв зростанню міст, проте міська влада і фермери не дбали про розвиток систем іригації, повністю покладаючись на природні мусонні опади, які зрошували землю в літній період. Люди змушені були укрупнюватися, що б мати більше людських і матеріальних ресурсів, для подальшого розвитку.

У IV-VI ст. було досягнуто значного прогресу в землеробстві, осушувалися болота, відбувалося освоєння необроблених земель, лісових масивів. Широке поширення отримали залізні землеробські знаряддя. Розвивалася іригація: проводилися відвідні зрошувальні канали, будувалися водойми, колодязі для зрошення. Потреби не було у великих зрошувальних системах, спорудження яких вимагало б мобілізації сил в масштабах всієї країни, як в Єгипті, Месопотамії, Китаї. Будівництво невеликих зрошувальних споруд було під силу окремим сільським громадам [12].

У Північній Індії з'явилося безліч князівств. Ефталіти і племена Гуджарів, які прийшли одночасно з ними, злилися з місцевим населенням Північно-Західної та Західної Індії, утворивши нову спільність племен, так званих раджпутів, які створили свої князівства. В Декані і Південній Індії також

існувало кілька держав, які підкоряли собі значні території, але жодне з них не було достатньо сильним, щоб об'єднати весь південь країни [11].

У другій половині VII - початку VIII ст. в Північно-Західну Індію неодноразово вторгалися війська Арабського халіфату. Починаючи з XI ст. на індійську територію стали здійснювати набіги тюркські завойовники-мусульмани. Період Середньовіччя в територіальному плані зображав розрізненість певних об'єднань, проте ця розрізненість не позначалась на соціальній організації, яка була усюди однаковою, значно не позначилась на культурній складовій та на філософії світосприйняття.

Якщо державна структура Індії, в добу середньовіччя була майже відсутня, то головною особливістю соціальної організації індійського суспільства в період середньовіччя був кастовий лад. Ще в давнину склався розподіл суспільства на чотири варни (брахмани (жерці), кшатрії (воїни), вайш'ї (землероби-общинники) і шудри (ця варна виникла пізніше інших і включала в себе різні категорії залежного населення, аж до рабів) [16]. В гуптскій період спостерігалися значні зміни в становому розподілі. Якщо раніше положення людини в суспільстві визначалося його походженням, то тепер великого значення набувало майнове становище.

Традиційний становий (варновий) поділ суспільства втрачав своє колишнє значення. Кожна варна стала ділитися на безліч каст. Їх походження пов'язане з процесом поділу праці та зі спеціалізацією. Іншою особливістю соціальної структури індійського суспільства було тривале збереження замкнутих селянських общин, які відігравали значну політичну роль. Сільська громада виконувала певні організаційні функції і використовувалася державною владою в якості адміністративної фіскальної одиниці. Але не тільки соціальні перетворення відобразилися на розвитку державності. У перші століття нашої ери в Індії спостерігається занепад буддизму. На півдні Індії в VIII ст., а на півночі до XII в. буддизм змінився індуїзмом. Індуїзм не представляє собою єдиної релігії. Це можна пояснити особловостями територіального поділу Індії, адже відсутність централізованості у державному

правлінні зумовила децентралізованість релігійних вчень. Індуїзм це сукупність релігійних, міфологічних, філософських, правових і етичних уявлень, пов'язаних з культами трьох основних індійських богів - Брахми, Вішну і Шиви [4;25]. Перемога феодалізму в Індії знаменувалася в ідеологічній сфері зміцненням позицій індуїзму. Особливістю індійського феодалізму був його нерозривний зв'язок з кастовою системою. Буддизм, що не визнавав поділу людей на касти, до XI-XII ст. був витіснений індуїзмом [17].

Проте не тільки особливості територіального, мовного та релігійного поділу позначилися на досягненнях у культурі. Великих вершин досяг науковий розвиток, зокрема математика, астрономія та медицина. Середньовічна Індія дала цілу плеяду видатних математиків. Так, Арьбхата обчислив значення П (3,1416). Індійські математики знали теорему, яка називається у нас теоремою Піфагора, запропонували рішення цілої серії рівнянь, оперували поняттями синус і косинус. Застосування тригонометричних функцій і введення системи десяткового рахунку вплинули на весь подальший розвиток математичної думки. Високого рівня досягла астрономічна наука. Були вдосконалені методи обчислення положення планет, періоду обертання зірок, вимірювання часу тощо [15].

У XVII ст. посилилося проникнення європейців в Індію. Англійці і голландці заснували в 1600 і 1602 роках Ост-Індські торгові компанії і поступово відтісняли португальців, які вже активно вели свою діяльність з XV ст. Заснувавши в 1600 році Ост-Індську торгову компанію, англійці отримували нові торгівельні привілеї. В результаті діяльності цієї компанії індійські купці були відтіснені і змогли зберегти в своїх руках лише каботажну торгівлю на індійському узбережжі. Свої факторії в Індії створили французькі, а також датські торговельні компанії. З проникненням європейців до Індії в XVII ст. загострилися протиріччя між різними верствами індійського суспільства - ремісниками і скупниками, купцями і феодальною владою. В 1707 р. велика імперія Великих Моголів розпалася на окремі феодальні володіння. Скориставшись розпадом імперії і витіснивши французів, англійці в 60-і рр.

XVIII ст. розширили свої володіння в Індії і перетворили її на свою колонію. З цієї події почалася нова сторінка історії Індії [20].

Треба зазначити, що історія країни у період Середньовіччя це складний шлях для індійського люду, який немав постійної єдності. Це позначилось на відмінностях мовних, культурних особливостей. Релігійна складова, як у Стародавній, так і в Середньвічній Індії тісно супроводжувала історичні події. Філософські ідеї релігії буддизму та індуїзму повністю відповідали картині світу та підтримували політичні та соціальні перетворення. Саме завдяки релігії (як будизму, так і індуїзму) загарбники не мали такого значного опору, як у інших країнах Азії та Європи. Релігійні особливості, які супроводжували населення упродовж всього людського життя, гарантували ненасильницьке життя, відсутність збройного конфлікту з боку індусів та підтримували соціальні перетворення (як наприклад відокремленість громад, а потім і каст, одна від одної).

1.2. Екологічний компонент в історії та культурі Середньовічного Китаю

Фізична бездіяльність, викликана жарким кліматом і легкістю життя серед щедрої природи, давала простір самоспогляданню і рефлексії. Проте не дивлячись на це, період Середньовіччя позначився на історії Індії як постійні конфлікти між окремими територіями, що призвело до потрапляння під повну залежність. Історія Китаю в цей же період також зазнавала багато перетворень. Проте, якщо історичні та територіальні зміни Індії виникали частіше через зовнішній фактор, то у Китаї – мали внутрішній імпульс [19].

Імперія Хань у Китаї впала в результаті потужного народного руху кінця II - початку III ст. Боротьба селян, рабів, виступи окремих некитайських племен і народів були яскравим виразом глибокої соціальної кризи Ханьської держави. У нових умовах швидко розвивалися елементи феодального ладу. Хоча сфера застосування рабської праці була досить широка, в тому числі і в сільському господарстві (у великих землевласників сотні, а то й тисячі рабів працювали на

полях), на відміну від Індії, основними виробниками матеріальних благ і платниками податків держави залишалися вільні громадяни, які володіли невеликими земельними наділами. Успішно розвивалося сільське господарство, яке в багатьох районах країни велося на основі штучного зрошення. Існувала складна і розгалужена система іригації, використовувалися добрива, високою була культура обробки грунту. У Китаї вміли виробляти високосортне залізо. Китайський народ винайшов шовкоткацтво, папір. Великі були успіхи і в інших видах ремісничого виробництва, особливо славилися вироби з білої кераміки, лаку, бамбука, предмети розкоші. Високого рівня досягли природничі науки, література, мистецтво.

В ході боротьби «сильних будинків» виокремився рід Сима, який заснував нову імператорську династію Цзінь (265-420), під керівництвом якої Китай знову був об'єднаний. Введення державної власності на землю викликало опір «сильних будинків». У цей період багато жителів Північного Китаю, де перебували економічно найрозвинутіші і густонаселені райони країни, бігли на південь. Переселенці півночі принесли з собою більш досконалу землеробську і ремісничу культуру, що прискорило господарське освоєння Південного Китаю та стало імпульсом до культурного піднесення регіону [18].

У період правління династії Сунь, наприкінці V – на початку VII ст., було зроблене грандіозне будівництво так званого Великого каналу, що з'єднав басейни великих річок Хуанхе і Янцзи. Центральна влада зуміла покінчити з сепаратизмом місцевих сил. Імператор мав необмежену владу і правив країною за допомогою бюрократичного апарату. Він вважався «сином неба», тобто провідником волі вищих небесних сил [16].

В ході монгольського завоювання відбувся значний перерозподіл земельної власності. В результаті монгольського панування економіка Китаю прийшла в занепад: руйнувалося сільське господарство, завмирала міське життя, розорялися ремісники і торговці. Ситуацію змінило повстання, яке очолив син селянина Чжу Юаньчжан, який після захоплення трону ужив заходів до зміцнення китайської феодальної держави та імператорської влади.

Велика частина державних земель передавалась у вічне тримання селянам, які повинні були платити податки і виконувати повинності на користь держави. Всі ці заходи призвели до значного збільшення посівних площ, підйому сільського господарства, ремесла і торгівлі, розвитку внутрішнього ринку. Одночасно були здійснені заходи, спрямовані на посилення залежності селян, ремісників і торговців від феодальної держави.

У 20-х рр. XVII ст. у китайських берегів з'явилися голландські і англійські кораблі. У 1624 був захоплений південь острова Тайвань. До кінця XVI - початку XVII ст. відноситься поява в китайських містах італійців, німців, португальців, які не тільки займалися місіонерською діяльністю, а й збирали відомості про країну, здійснювали посередництво в торгівлі.

У 1618 р. в результаті військових походів монголо-татари захопили всі китайські території на Ляодунському півострові і Південну Монголію. З тих пір маньчжури стали здійснювати походи вглиб країни. У 1636 р. вождь маньчжурів Абахай (1626-1643) оголосив себе імператором-родоначальником нової династії Цин, яка перебувала при владі в Китаї до 1911 р. [20].

Таким чином, можна зробити висновок, що територрія Китаю хоч і розділялася на окремі територіальні одиниці, як в Індії, все ж таки сутньо відрізнялася від неї, тому що не втрачала прагнення до об’єднання. Їх філософські думки (конфуціанство в першу чергу) ставило на меті сильну державу під керівництвом «Сина неба», китайський народ бачив у цьому першочергову потребу. Якщо Індія зберігала відокремленість громади одна від одної та це було обумовлено їх філософією, то Китай цю відокремленість завжди намагався подолати та змінити (гарним прикладом є міграція населення Північного Китаю до районів Південного).

РОЗДІЛ 2.
ЕКОЛОГІЧНІ ЦІННОСТІ ТА ЇХ ПРОЯВ У КУЛЬТУРІ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІНДІЇ

2.1. Екологія як складова духовної культури Індії у добу Середньовіччя

Феномен індійської культури полягає в тому, що вона є продуктом постійного нашарування однієї культури на іншу. Духовна культура доби середньовіччя ґрунтується на філософських та релігійних засадах, вироблених у Стародавній Індії.

Середньовічна філософія, як і у ведичний період, зазначала, що круговорот народжень, життів і смертей людей відповідає природним циклам. Ідея вічного круговороту життя - фундамент уявлень про вічну безсмертну душу. Згідно з цими уявленнями, душа після смерті тіла продовжує жити, вселяючись в тіло народженої істоти. Відповідно до закону карми, можна народитися людиною, твариною, або навіть каменем. Ця ідея карми – це могутній етичний стимул, який визначає доброзичливе ставлення до природи (так як в кожному природному творінні можна побачити перенароджену людину, можливо навіть померлого родича чи друга).

Наприкінці ведійського періоду, та у період раннього середньовіччя в Індії почали вироблятися й деякі нові релігійні уявлення і поняття. До них належить уявлення вищого божества, творця матеріального світу - Брахми. З'являється безособове і абстрактне поняття про Брахмана. Цей Брахман («святе», «духовне»), ототожнене з душею світу - Атманом, був наприкінці ведійської епохи вищою релігійної ідеєю, яка вимагала вищого шанування. З абстрактної ідеї народ зробив особисте, чоловіче верховне божество Брахму.

Спочатку виникає уявлення, що смерть постійно переслідує людину, і звільнитися від неї не можна. В цій ідеї вже полягає в зародку ідея мандрів по різним існуванням, що закінчується смертю, яка постійно буде повторюватися. Тільки пройшовши через цілий ряд тіл, вмираючи і знову відроджуючись, душа

може наприкінці злитися з Атманом, душею світу. Атман-Брахман починає з себе всі окремі існування, з яких одні стоять ближче до нього, інші далі. Ступінь близькості до Атману зростає поступово.

Культура брахманів, хоча й має спільні риси (наприклад ідею перероджения душі) із ведійською філософією, проте майже не акцентує увагу на природному компоненті. В свою ж чергу це робить джайнізм та буддизм, які зародилися ще у Стародавній Індії та не втратили своєї могутності і у період Середніх віків. Джайнізм і буддизм народилися з культури шрамана (мандрівного ченця-аскета). Буддизм був заснований ще у 543 році до н.е. принцом-кшатрії, який став аскетом, якого назвали Буддою. Його справжнє ім'я – Сіддхартха Гаутама [24]. Світогляд буддиста будувався на триратні (три коштовності буддійської доктрини): Будда, Дхарма, Сангха.

1. Є Будда - абсолютно Просвітлена, всезнаюча істота, яка досягла духовних вершин природним чином через розвиток розуму і серця в довгій послідовності народжень (сансара).

2. Є Дхарма - Закон, відкритий Просвітленим. Цей Закон є смисловим ядром Всесвіту, відповідно до нього відбуваються всі процеси поза і всередині людської долі, з його допомогою можна зрозуміти закони життя і суспільства, взаємозалежність всього, зокрема й людини та природи.

3. Є Сангха - громада рівних, які не мають ніякої власності, жебракуючих (бхікшу), співтовариство носіїв Закону, хранителів знань і майстерності, які з покоління в покоління слідують шляхом Будди.

Суть свого вчення Гаутама висловив в чотирьох «благородних» істинах. У гранично стислому викладі вони виглядають наступним чином: 1) Сутність життя є страждання; 2) Причина страждань - бажання і прихильності; 3) Щоб позбутися від страждань, треба з коренем вирвати бажання і прихильності; 4) Для цього існує шлях внутрішнього самовдосконалення з восьми ступенів (так званий «вісімковій шлях»), що веде до просвітління, а через нього до нірвани.

Згодом буддизм поширився за межі Індії і став переважною релігією в Південно-Східній Азії [2;3].

Джайнізм був заснований лінією з 24 просвітлених вчителів тіртханкари, основними з яких були Паршва (IX століття до н. е.) і Махавіра (VI століття до н. е.). Філософія і практика джайнізму засновані, в першу чергу, на самовдосконаленні душі для досягнення всезнання, всесилля і вічного блаженства. Кожна людина, яка подолала тілесну оболонку, що залишилася від колишніх життів, і досягла нірвани, називається дживою.

Джайнізм стверджує, що будь-яка істота є індивідуальною і вічною душею. Коли душа повністю звільняється від сансари (досягає мокші), вона може досягти всезнання (божественного свідомості). Але для цього необхідно бути аскетом, а не мирянином, тому в релігійних установленнях надається велике значення саме аскетизму. Джайнізм закликає до духовного вдосконалення через розвиток мудрості і самоконтролю. Метою джайнізму є відкриття істинної природи душі людини. Досконале сприйняття, досконале знання і досконала поведінка, відомі як «три коштовності джайнізму», є шляхом до звільнення душі людини від сансари.

Існує п'ять основних етичних принципів - обітниць, які повинні виконувати джайни: не заподіювати шкоди живому (Ахімса); бути щирим і благочестивим (Сатья); не красти (Астей); не чинити перелюб (Брахмачарья); не бути користолюбом (Апаріграха).

Ахімса, «ненасильство», є основоположним принципом та найбільш цікавим з боку дослідження екологічного компоненту. Недотримання цього принципу робить безглуздим виконання інших. Його іноді інтерпретують як «не вбий», але це поняття набагато ширше. Воно означає - не завдавати шкоди всьому живому ані безпосередньо, ані побічно [22].

Таким чином, є беззаперечним те, що культура Стародавньої Індії пронизана екологічними цінностями. Саме екологічні принципи, тобто принципи невтручання у хід речей є провідними в житті кожної людини, не дивлячись на різноманіття віровчень, адже в кожному з них є такі поняття як ненасильство (в джайнізмі), карма (в індуїзмі), закон дхарми та взаємозалежності всіх елементів світу (в буддизмі).

2.2. Природа у пам’ятках мистецтва

На першому етапі Середньовіччя відбувалася переробка давніх традицій в дусі норм феодальної епохи, і мистецтво, пов'язане з індуїстської міфологією, досягало повної зрілості. Пізніше, в період пізнього феодалізму, на хід розвитку індійської культури вплинув характер феодальних держав, які утворилися в результаті іноземного завоювання Індії. Через те, що у якості державної релігії встановився іслам, різко змінилися типологічні основи архітектури, перервався розвиток скульптури. Виняток становила південна Індія, яка зберігала незалежність.

У мистецтві раннього Середньовіччя панівне значення отримує культове храмове будівництво. Класичний тип монументального індійського храму в своєму архітектурному образі передає міфологічні образи, які втілені з такою ж щедрістю в скульптурному оформленні, рельєфах і різьбі, що прикрашають майже всю поверхню храмів. Слід підкреслити велике значення природних умов, які певною мірою визначають специфіку архітектурних і синтетичних форм індійського мистецтва. Образ тропічної природи з незліченними рослинними формами, тваринами, безсумнівно надихав індійських будівельників і художників на створення творів, які конкретно передають відчуття могутнього органічного зростання. В ту ж чергу, на наявність рослинних і тваринних мотивів вплинула нерозривна єдність людини і природи. Релігійні цінності та філософські ідеї чітко простежуються в мистецтві середньовічної Індії завдяки великій кількості природних мотивів і високому рівню символізму [11;14].

Заснування першої в епоху середньовіччя великої централізованої феодальної держави - Делійського султанату, супроводжувалося утвердженням ісламу як державної релігії. Перед правлячою феодальною мусульманською верхівкою постало завдання зміцнення своєї влади за допомогою ідеологічного впливу на народні маси, в тому числі завдяки будівництву монументальних культових будівель. Індія і раніше знала зміну однієї релігії іншою, але до цього поширення буддизму відбувалося одночасно з існуванням традиційного

брахманізму, а зникнення його не спричинило якихось докорінних змін в культових спорудах. Пізніше, брахманскі печерні храми Елури розвивали схему, вироблену в ранніх, буддійських. Рання мусульманська мечеть Куватов вул-Іслам в Делі (1193 -1200), перебудована з вішнуїстського храму, хоча і використовує його колони для своєї галереї, але в цілому підпорядкована завданням зовсім іншої архітектурної композиції. Поверхня храму насичена життям незліченних рельєфів і багатством зображених природних форм: людей, тварин, рослинних орнаментів [6]. В архітектурі держави Бахман в центральній Індії, спочатку повторювалися зразки делійського зодчества, а в подальшому, проявляється вплив іранських традицій, які отримали своєрідне трактування (Додаток А) [16].

Поява в другій половині XVI ст. могутньої держави Великих Моголів створила сприятливі умови для нового розквіту культури і мистецтва феодальної Індії. У могольській архітектурі чітко намічаються періоди розвитку: ранній, пов'язаний з широким будівництвом при Акбаре, і пізній, що відноситься переважно до правління Шах Джехана (Додаток Б).

У будівництві міста Фатехпур-Сікрі (1570-1580 рр.) досягла свого розквіту класична архітектура Великих Моголів, в якій відбилася могутність централізованої феодальної держави. Всі будівлі орієнтовані по напрямку з півночі на південь, відповідно до розташування мечеті, яка є найвидатнішим і значним архітектурним комплексом в Фатехпур-Сікрі. Характерно, що в плануванні мечеті, в наявності тлумачення елементів цієї схеми в дусі індійського храмового зодчества, з характерним вільним розташуванням в межах єдиної огорожі ряду самостійних будівель. У більш пізній період розвитку могольскої архітектури, що відноситься переважно до часу правління Шах Джехана, триває будівництво монументальних будівель (Додаток В, Г, Ґ).

У період пізнього середньовіччя намічається тенденція до відходу від монументального стилю, здрібніння архітектурних форм, помітно посилюється роль декоративного початку [7]. Архітектурні та скульптурні особливості мистецтва Індії в добу Середньовіччя свідчать про сильний зв’язок мистецтва з

релігійними віруваннями. Буддизм, на зміну якому прийшов індуїзм, отримав невелику кількість споруд в добу Середньовіччя, проте більшість побудов, які були зведені, мають синкретичні елементи індуїзму, різних культур та територіальних особливостей. Окреме місце займали скульптури божеств та природні мотиви: тварини, рослинний світ, візерунки на дереві тощо. Екологічні цінності не отримали такої підтримки, як у віруваннях Стародавньої Індії, через особливість історії територій. Індуїзм, існуючі культурні цінності в окремих соціальних групах, територіальних одиницях, а також значний час знаходження під впливом мусульманського світу, привнісли до культури Індії не лише державні зміни та зміни у мистецтві, а й певні перетворення у філософській думці та культурній парадигмі.

Фасади печерних храмів Аджанти і Еллори, є найбільш характерними прикладами мистецтва живопису раннього Середньовіччя. Внутрішні приміщення цих храмів покриті майже цілком монументальними розписами. Сюжетами розписів є легенди з життя Будди, сплетені зі стародавніми індійськими міфологічними сценами. Зображення людей, квітів і птахів, тварин і рослин, написані з великою майстерністю [11]. Поступове затухання традицій монументальних стінних розписів зі зникненням печерного зодчества не означало повного припинення розвитку живопису в мистецтві народів Індії. Ці традиції знайшли своє продовження головним чином в мініатюрі.

На відміну від мініатюри Середнього Сходу, могольська характеризується меншою площинністю свого образотворчого рішення. У трактуванні людських фігур, в зображенні тварин помітне прагнення правдиво показати природній рух (Додаток Д,Е) [27].

Свого подальшого розвитку могольська мініатюра досягає в першій половині XVII ст., під час правління Джехангира (1605-1627), який особливо протегував цьому виду мистецтва. Для цього періоду характерна зміна історичних сюжетів, індивідуалізованих портретів, сценами ліричного або побутового жанру. У мініатюрі поширюються гедоністичні мотиви. Значне

місце займають зображення палацових прийомів, свят і гулянь, полювання, різних гаремних, побутових сцен (Додаток Є).

Зображення тварин і птахів, залишаючись площинними і майже позбавленими світлотіні, однак, завжди відрізняються найбільшою точністю передачі і являють собою свого роду «портрети» в цьому жанрі.

Характерно, що якщо у XVI-XVII ст. в могольській мініатюрі проявляються тенденції до тем світського характеру, що сприяло посиленню інтересу до навколишньої дійсності, то в раджпутському живописі тематика обмежувалася релігійними і епічними мотивами. В її художньому трактуванні виявлялися риси романтичного і ліричного переживання, тонке відчуття природи. Але навіть пізніше, коли майстри раджпутської мініатюри змогли створювати складні композиції з ретельно промальованими окремими фігурами людей, тварин, дерев, загальний мальовничий лад завжди залишався декоративним (Додаток Е,Ж).

Під впливом могольського живопису в мініатюрі посилюються риси реалістичності, наприклад в зображенні природи, в жанровому характері окремих сцен. Разом з тим, майстерність художників, стає більш витонченою і декоративною, що відбивається в колористичній вишуканості, витонченості і складності лінійного ритму кращих творів цього періоду (Додаток Д, З) [7].

Мистецтво живопису Середньовічної Індії свідчить про велику роль природи у житті людей, ніж архітектура та скульптура. Це підтверджується розписами скельних храмів та в більшій мірі розвитком книжкової мініатюри. Саме вона містить у собі велику кількість рослинних мотивів та тваринних образів. Символізму відноситься менш панівна роль, ніж образу людини, який часто змінюється під час історичного розвитку країни. Екологічні цінності в архітектурі, живописі, представлені у мистецтві менше, ніж у філософських ідеях Стародавньої Індії. Це пояснюється зміною релігійних уявлень, соціальними перетвореннями та захопленням більшості територій мусульманськими загарбниками, які принесли до індійського світу не лише централізоване державне правління, а й мусульманську культуру.

РОЗДІЛ 3.
ЕКОЛОГІЧНА СКЛАДОВА ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ КИТАЮ У СЕРЕДНІ ВІКИ

3.1. Проблеми екології у духовній культурі

Духовна культура Середньовічного Китаю базується на стародавніх вченнях: конфуціанстві та даосизмі. Окрім них, значне розповсюдження отримало віровчення буддизму, яке також мало істотний вплив на екологічну культуру країни. Екологічні цінності Китаю, які пов’язані із віровченням буддизму, майже повністю дублювали індійські. Саме тому, необхідно зосередити увагу на етнічних виявах духовної культури Китаю.

Конфуціанство – це релігійно-філософська система заснована одним з найвідоміших мудреців давнини - Конфуцієм. Його ім'я походить від латинської транскрипції китайської Кун цзи - "вчитель Кун". Особливу увагу він приділяв не питанням космології, а практичної філософії: що потрібно робити людині, щоб жити з усіма людьми в мирі та злагоді [19]. Він не залишив після себе ніяких письмових праць, його ідеї дійшли до нас в пізнішій книзі «Лунь Юй» («Бесіди та судження»). Його теорія - це основа для практичного життя, яка повністю консервативна. Основні чесноти, яким потрібно наслідувати, з точки зору конфуціанства, були такими: людяність, чесність, пристойність, мудрість, лояльність.

Ці чесноти реалізуються в фундаментальних відносинах між людьми, оточуючим світом та державою. Відповідно до принципів Конфуція, правитель повинен показувати моральний приклад, і навести порядок послідовно у всіх сферах життя: в своїй державі - своїй сім'ї - своєму характері - своєму серці - своїх думках.

В рамках конфуціанства була вироблена система державно-політичної та індивідуальної етики, норми регламентації і ритуального життя. Патріархальний характер культури конфуціанства відображений в його вимозі синівської шанобливості («сяо»), яке поширювалося як на сімейні, так і на державні відносини. Синівська шанобливість (сяо) - одне з центральних понять

конфуціанської етики та філософії. Спочатку це означало повагу батьків, а потім поширилося на всіх предків. А оскільки правителю в конфуціанстві відводилося місце «батька всього народу», чеснота сяо зачіпала всю соціально-політичну сферу. Мета конфуціанського вчення - соціальна гармонія, досягнута зусиллям кожного члена суспільства [22].

Крім конфуціанства у китайській культурі особливу роль грав даосизм, ідеали якого були багато в чому схожі з моральними пошуками ведичної культури Індії.

Конфуціанці сподівалися вичерпати людське серце і гармонізувати життя за допомогою ритуалізованого етикету. Однак людське серце є невичерпним, і шлях його не можна обчислити. Тому не випадково, що одночасно з конфуціанством з'явилася зовсім інша гілка китайської культури, абсолютно нове вчення про життя. Воно відкидало спробу запрограмувати людину його ритуалом, і виходило з нескінченної глибини людини. Але старовина не знала людської особистості. Тому, коли мудреці виявляли внутрішню нескінченність і універсальність людини, вони, як правило, пов'язували їх з природою. Творець нового вчення - Лао-цзи вважав, що людина відкриває витоки своєї нескінченності через слідування природності і злиття з нескінченним шляхом великого життя природи.

Якщо конфуціанство зайнято долями сім'ї, суспільства і держави, то даосизм звернений, насамперед, до долі людини, до людського життя як такого.

Завдання мудреця у даосизмі - звільнитися від його прихильностей і знайти ту справжню гармонію буття, яка не потребує штучних ритуалів. Ця гармонія вже міститься в Дао. Дао - це шлях єдиного життя, який пронизує все суще, приймаючи різні форми і втілюючись в нескінченній низці минущих речей і станів. Заради злиття з Дао мудрець відмовляється від усього, що прив'язує його, і в тому числі до власної індивідуальності [23].

Основи даосизму, філософії Лао-цзи викладаються в трактаті «Дао Де Цзін» (IV-III ст. до н. е.). У центрі доктрини - вчення про великого Дао, загальний Закон і Абсолют. Дао багатозначно, це нескінченний рух. Дао - свого

роду закон буття, космосу, універсальна єдність світу. Дао панує всюди і в усьому, завжди і безмежно. Його ніхто не створив, але все походить від нього, щоб потім, зробивши кругообіг, знову до нього повернутися.

Кожна людина, щоб стати щасливою, повинна встати на цей шлях, спробувати пізнати Дао і злитися з ним. Згідно з ученням даосизму, людина-мікрокосмічна і фізична смерть означає тільки те, що дух відділяється від людини і розчиняється в макрокосмосі. Завдання людини у своєму житті домогтися, щоб відбулося злиття його душі зі світовим порядком Дао. Щоб досягти такого злиття, люди повинні слідувати своїй природі, відкинувши нав'язані ззовні соціальні норми та правила.

Через силу У-вей Дао проявляється в кожній людині. Цю силу можна тлумачити як зусилля, але її значення навпаки, це прагнення уникати будь-якого зусилля. У-вей - означає «недіяння», заперечення цілеспрямованої діяльності, що йде врозріз з природним порядком. В процесі життя необхідно дотримуватися принципу недіяння - принципу У-вей. Це не бездіяльність. Це діяльність людини, яка узгоджується з природним ходом світопорядку. Будь-яка дія, що суперечить Дао, означає порожню витрату сил і призводить до невдачі і загибелі.

Таким чином, даосизм вчить споглядальному відношенню до життя. Блаженства досягає не той, хто прагне добрими справами завоювати прихильність Дао, а той, хто в процесі медитації, занурення в свій внутрішній світ прагне вслухатися в самого себе, а через себе вслухатися і осягнути ритм світобудови. Таким чином, мета життя осмислюються в даосизмі як повернення до вічного, повернення до свого коріння.

Цілковитомудра людина уподібнюється Дао. Він також як і Дао, надає можливість всім істотам жити своїм життям, реалізуючи свою природу. Як і Дао, він хаотичний, діє спонтанно, підкоряючись власному природному середовищу. Злитися з Дао - це значить повернутися в дитячий стан, коли світ ще здавався недиференційованим і єдиним. Тому другий ієрогліф в імені - цзи, означає не тільки «мудрець», а й «немовля» [21].

Сама практика даосизму побудована на складній системі символіки взаємоспіввідношення і єднання світу загального, космічного, і внутрішнього, людського. Все пронизане єдиною енергією ци. Дитина народжується від змішування початкового ци (юань ци) батька і матері; людина живе, лише продовжуючи насичувати організм якимось зовнішнім ци (вайци), переводячи його у внутрішній стан за допомогою системи дихальних вправ і правильного харчування. Все по-справжньому «велике» пов'язане з позамежним, Дао, яке при цьому кожну мить проявляється в речах, явищах, вчинках. Космічне тут постійно проектується на людське і проступає в особливому вітальному «енергетизмі», енергетичній потенції, як самого Дао, так і людей, які змогли в повній мірі осягнути його. Сам шлях Дао сприймається як початок енергетичного, він одухотворяє.

Як підсумок треба зазначити, що даосизм та конфуціанство, як провідні віровчення Китаю, несли у собі наявні елементи екологічної культури, які проявлялися у єднанні людини та космосу (даосизм), гармонії, досягнутої зусиллям кожного члена суспільства (конфуціанство) тощо.

Мислителі не висловлювали жодних сумнівів в тісному зв'язку між природою і людиною, суспільними явищами і людськими вчинками. Вони повністю виводили порядок і спокій в суспільстві, виходячи з вчинків людей, що існують за природними законами. Духовні вірування виходили з ідеї єдності людини, Всесвіту (космосу), колективізму, держави тощо.

3.2. Екологія і мистецтво Середньовічного Китаю

Для мистецтва IV-VI ст. характерна тяга до великих масштабів і монументальних форм, до синтетичного злиття архітектурних, скульптурних, живописних і декоративних елементів, до барвистості і емоційної насиченості образу. Наземними кам'яними і цегляними спорудами є пагоди, які у подальшому отримали в Китаї значне поширення. Вони близькі за своїм призначенням індійським ступам і уявляють свого роду меморіальні пам'ятники, які спочатку будувалися поруч з храмами на честь легендарних

діянь Будди, а згодом на честь паломників та інших видатних осіб. Архітектурна ідея, що прийшла з Індії, злилася тут із стародавньою китайською традицією багатоповерхових веж, для яких характерні прості і суворі лінії. Основні відмінності китайських пагод від індійських культових споруд, проявляються в чіткості ярусного членування, геометричній правильності обсягів, в відсутності пишної скульптурної орнаментації і складності форм [13].

Особливим видом культової архітектури в ранньофеодальному Китаї, як і в Індії, були печерні храми. Буддійські монастирі і храми, які отримали великі земельні володіння, грали в цей час величезну роль в економіці і культурі країни. Крім численних дерев'яних наземних храмів у багатьох місцях Китаю створювалися грандіозні печерні комплекси (Додатки И-Ї). Ранні буддійські печерні храми Китаю представляли собою своєрідний синтез архітектури, скульптури і живопису при домінуючому значенні скульптурних і живописних мотивів [10].

Особливості соціально-економічних умов VII-X і XI-XIII ст. зумовили деяке розходження тенденцій в розумінні архітектурних форм. Так, в могутній Танській імперії створювалися повні ясної гармонії, спокійні і величні, і, разом з тим, урочисті та святкові архітектурні форми. Гедоністичні смаки правлячих кіл, особливо в південносунський період, позначилися в прагненні до великої витонченості, легкості і мальовничості в архітектурі [5].

В архітектурі пагод особливо виявляється тісний зв'язок з природою. Зведені зазвичай в гористій місцевості в безлюдних місцях, високі і величаві, вони є невід'ємною частиною китайського ландшафту. Величезні широкі простори неосяжної природи, що розгортаються навколо, підкреслюють особливу величність цих споруд, які не стикаються з життєвим світом. Характерними для цього періоду є цегляні пагоди: Даяньта (Велика пагода диких гусей), вибудувана поблизу сучасної Сіані в 652 р. перебудована і збільшена на два поверхи в 704 р. і споруджена в 707-709 рр. Сяояньта (Мала пагода диких гусей) [22].

Архітектура XI-XIII ст. має свої відмінності від танського зодчества, хоча і ґрунтується на його традиціях. Архітектори, поети і художники, виявляючи і підкреслюючи в природі її найвищі естетичні якості, зуміли досягти ідеального поєднання краси природи з красою штучних споруд. В горах насаджувалися дерева мейхуа (дика слива, квітуча взимку), на березі озера і в самих мальовничих місцях шикувалися відокремлені обвиті плющем маленькі красиві павільйони. Для створення більшого зв'язку образу архітектури з природою, ряд будівель зводився з нефарбованого дерева, а мости складалися з дикого каменю із вкрапленням напівкоштовних необроблених каменів.

XV-XVI ст. характеризуються зростанням і великим будівництвом китайських міст, розквітом ремесел, мануфактури і торгівлі. Зароджуються і розвиваються інші види, форми і жанри образотворчого мистецтва: релігійна скульптура втрачає своє художнє значення, а світська все більше набуває декоративно-прикладні функції в садово-паркових ансамблях [9].

Образотворче мистецтво Китаю також зазнає ряд істотних змін. Зміна суспільного ладу спричинила за собою відмову від старих естетичних норм і ідеалів.

Одним з найвідоміших теоретиків мистецтва Китаю був художник Се Хе. Викладаючи естетичні погляди, він рекомендував уважно вивчати натуру і, підкреслюючи значення лінії і фарб, висував на перший план як основу живопису внутрішню, духовну сутність зображуваних об'єктів [8].

Наступні періоди китайського живопису, що охоплюють VI-X ст., вперше заговорили про цілком сформовані основні види і принципи живопису. Світський живопис поділяється на цілком самостійні жанри, серед яких основне значення мають зображення побуту, пейзажний живопис, так званий жанр квітів і птахів, а також портрет. Поряд з жанровим малярством великі досягнення були зроблені в області пейзажу. Якщо раніше пейзаж служив тільки фоном, то відтепер він виділився як самостійний жанр.

Пейзаж по-китайськи називається «шань-шуй», тобто гори-води. Між цим поняттям і поняттям «ян» та «інь», проводиться чітка паралель. Пильна увага

художників до зображення гір і вод пов'язана з прагненням проникнути в суть природи, так як гори, шановані ще в давнину як божества, вважалися носієм світлого творчого початку «ян», а води - підлеглого і пасивного жіночого початку «інь». Елементи природи здавна наділялися певними етичними якостями. Різні етичні властивості приписувалися також сонцю, місяцю і іншим планетам. Разом з тим дерева, скелі і річки - необхідна частина китайського пейзажу - представляють завжди певні символи. Так, наприклад, сосна - одне з найбільш улюблених в пейзажі дерев - символ довголіття, який асоціюється з людиною, яку не можуть зломити бурі і нещастя [22].

Великий вплив на пейзажний живопис в Китаї надав буддизм. Його проповідь досягнення істинної мудрості шляхом споглядання і догляду за природою для духовного очищення призвела до того, що багато буддійських ченців були поетами і пейзажистами, які оспівували природу. Схиляння перед неосяжністю, могутністю, красою і силою природи, ліричне і поетичне ставлення до природи характерні для світосприйняття Китаю [10].

З ранніх творів, висхідних до суйського або до початку танського періоду, зберігся лише один пейзаж художника Чжан Цзи-Цяня «Весняна прогулянка» (Додаток К), на якому зображений широкий, просторий вид на озеро, яке оточене з двох сторін лісистими горами. Найбільш відомими за китайською традицією пейзажистами танського часу вважалися Лі Си-сюнь (651-716) і його син Лі Чжао-дао (670-730), що працювали в столиці при імператорському дворі. Пейзажі цих живописців цікаві тим, що природа в них є вже не просто місцем проживання і дії людини, як це було раніше, а цілісним і самостійним піднесеним світом (Додаток Л,М).

Для створення найбільш ліричних образів природи, художники танського часу використовували техніку монохромного пейзажного живопису, в основу якого були покладені каліграфічні особливості лінії. Картини подібного роду писалися однією тільки чорною тушшю. Одним з прославлених художників, що працювали в цій техніці, був Ван Вей (699-759) (Додаток Н) [1].

Різноманітні тенденції, які проявляються в різних жанрах живопису танського часу, отримують свій подальший розвиток в короткочасний період «п'яти династій», що йшов після розпаду єдиної танської держави. Декоративне чуття в розумінні природи з’явилося не тільки в пейзажному живописі того часу. Вже наприкінці періоду тан виникає своєрідний жанр живопису, який тісно сплітається з пейзажем, який отримав назву «живопис квітів і птахів». Поет, каліграф, філософ і художник Си Кун-ту, який проповідував відхід від життя на лоно природи для досягнення мудрості, пояснює у своєму трактаті глибокий символічний характер кожної окремої кожної деталі природи.

Ідеалістично пояснюючи багато з явищ природи, художники сунського часу вважали, що духовний початок виражено як у великих, так і в мізерно малих проявах сил природи, а тому прагнули до створення узагальнених і в той же час максимально правдивих, близьких до дійсності пейзажів, де кожне дерево, камінь або травинка, які є носіями духовного ідеального початку, підпорядковані єдиному могутньому руху космічних сил всесвіту. Природа стала для них виразником людських настроїв і емоцій.

Найбільшими пейзажистами вважалися Хуан Гун-ван, У Чжень і Ні Цзан (Додатки О-Р). Продовжуючи розвивати традицію сунського пейзажу, пейзажисти XIV ст. відмовляються від його піднесених настроїв, від прагнення до узагальнень, до великих філософських думок і тем. Великого поширення набуває в XV-XVII ст. живопис квітів і птахів, що йде шляхом все більшої барвистості і декоративності.

Живопис Середньовіччя в культурі Китаю найбільш яскраво містить в собі елементи природи і органіки. Рослинні мотиви, елементи тваринного світу та надання великої ролі пейзажному живопису, свідчать про міцні зв’язки між життям людини і життям природного світу. Широта і повсюдність символізму в пейзажних роботах художників - прояв екологічних цінностей, які беруть своє коріння в культурі буддизму і інших філософських ідеях та напрямках Південно-Східної Азії в цілому.

ВИСНОВКИ

Країни Сходу, у своєму образі життя, філософії та культурі завжди спиралися на можливості людини до вдосконалення власної свідомості, а відповідно й взаємин із навколишнім світом. Дослідження проблем екологічного компоненту на прикладі культур Індії та Китаю, дозволило визначити специфіку відносин «людина-природа» та вплив цих стосунків на культуротворчі процеси, подальший культурний, соціальний та економічний розвиток країн.

Проаналізовано загальну характеристику країн Середньовічного Сходу, досліджено їх духовну культуру, що дозволило визначити: саме Індії та Китаю найбільш характерні риси шанування навколишнього світу – ненасильство, нерозривна єдність людини та природи, етичність та вміння споглядати не втручаючись. Це стало значним підґрунтям для культуротворчих процесів. Саме природні мотиви завжди супроводжували філософський, світоглядний та мистецький розвиток цих країн як у первісну, Стародавню добу, так і в епоху Середньовіччя.

Зазначено, що і у Стародавню добу, і у добу Середньовіччя Китай веде свою періодизацію за змінами правлячих династій. Під час дослідження було помічено, що періодизація Середньовічної Індії докорінно змінилася – взявши за основу династичний принцип, а не релігійні вірування, які мали місце у Стародавню добу. Це можна пояснити головною домінантою розвитку Індії. Якщо у попередній період більшість змін, які проходили у культурогенезі, були пов’язані з релігією, то доба Середньовіччя та мистецтво цього періоду потерпали перетворення саме через зміну державності.

Аналізуючи культурогенез Середньовічної Індії та її мистецтво, можна стверджувати, що культурне піднесення та різноманіття художніх стилей не призводить до якісно великої різниці в ступені розвитку екологічних цінностей. Природні мотиви зустрічаються в усіх напрямках Середньовічного мистецтва Індії, хоча й не складають основу цих напрямків, як наприклад у Середньовічному Китаї. Це пояснюється тим, що Індії характерне панування

традиціоналізму та нашарування однієї культури на іншу, одного художнього стилю на інший. Навіть воцаріння в Індії культури мусульманського світу, докорінно не змінило головні вектори культуротворчих процесів та розвитку індійського мистецтва.

Наголошено, що культура Середньовічного Китаю більше ніж у інших країнах Сходу, починає транслювати тісний зв'язок людини та природи, відображати природу як магічну та головну силу Всесвіту. Гіпотетично можна стверджувати, що така природна домінанта є наслідком приходу до країни віровчення буддизму, який обґрунтовував зв'язок між людиною і природою, суспільними явищами та людськими вчинками, він висловлював ідеї єдності всього в світі: людини, природи, навколишнього світу та держави.

Таким чином, святенність природи в добу Середньовіччя отримує істотно новий поштовх та вектор. Для митців та населення країн Індії та Китаю природа, беззаперечно, є священною. Дослідження довело, що їй відводиться особлива роль не тільки в суспільному, приватному житті людини, а й у мистецтві. Відносини людини та природи носять виключно споглядальний характер, який має на увазі невтручання в існування, зокрема й в політичні перетворення. Культура та мистецтво Сходу беззаперечно розглядають природу як священну силу, хоча сучасні екологічні показники йдуть в розріз з цими моральними установками.

Незважаючи на сформоване моральне ставлення до природи на Сході, в сучасному світі ми маємо погану екологічну ситуацію в цих країнах. Згідно з Рейтингом найбільш екологічно чистих країн світу за 2020 рік (за даними Єльського університету дослідження екології) перше місце займають саме європейські країни: Данія, Люксембург, Швейцарія з індексом не менше ніж 81. У свою ж чергу Китай займає лише 120 місце у рейтингу (37,3), а Індія – 168 (27,6).

Перспективним стає розв'язання питання парадоксу «сакральна природа – погана екологічна ситуація», адже саме воно дасть змогу з'ясувати причини такої ситуації та знайти шляхи її вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азіатське мистецтво: Китай, Індія, Японія, Південно-Східна Азія [Електронний ресурс] // Живопис, картини, художники - онлайн музей Gallerix – Режим доступу: https://gallerix.ru/pedia/ancient-art--asian/.
2. Алаев Л. Б. История Индии. / Алаев Л. Б., Вигасин А. А., Сафронова А. Л. — М.: Дрофа, 2010.]
3. Алаев Л.Б. История традиционного Востока с древнейших времен до начала XX века : учеб. пособие / Леонид Борисович Алаев. – М. : Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т) МИД России, Каф. востоковедения, 2004.
4. Бейдик О. О. Індія // Індія // Енциклопедія сучасної України: у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. – К., 2003–2019.
5. Булдыгерова Л. Н. История Китая / Людмила Николаевна Булдыгерова. – Х.: ТОГУ, 2016
6. Веймарн Б. В. Історія Індії VII-XII століть [Електронний ресурс] / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинський // Держ. видавництво "Мистецтво". – 1961. – Режим доступу: http://totalarch.ru/art_history/middleages/asia/india_7_13
7. Веймарн Б. В. Історія Індії XIII-XVIII століть [Електронний ресурс] / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинський // Держ. видавництво "Мистецтво". – 1961. – Режим доступу: http://totalarch.ru/art_history/middleages/asia/india_13_18
8. Веймарн Б. В. Історія Китаю IV-VI століть [Електронний ресурс] / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинський // Держ. видавництво "Мистецтво". – 1961. – Режим доступу: http://totalarch.ru/art_history/middleages/asia/china/4_6
9. Веймарн Б. В. Історія Китаю XIV-XVII століть [Електронний ресурс] / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинський // Держ. видавництво "Мистецтво". – 1961. – Режим доступу: http://totalarch.ru/art_history/middleages/asia/china/14_17

10. Віноградова Н. А., Прокофьєв О. С. Мистецтво Китаю //Мистецтво Стародавньої Китаю / Під редаг. А. Д. Чегодаєва. – Загальна історія мистецтв: В 6 т.. — М.: Мистецтво; Академія мистецтв СРСР, 1956. — Т. 2.
11. Віноградова Н. А., Прокофьєв О. С. Мистецтво Стародавньої Індії // Мистецтво Стародавньої Індії / Під редаг. А. Д. Чегодаєва. – Загальна історія мистецтв: В 6 т.. — М.: Мистецтво; Академія мистецтв СРСР, 1956. — Т. 1.
12. Гриценко Т. Б. Культурологія: Навчальний посібник /Т.Б.Гриценко, С. П. Гриценко, А. Ю. Кондратюк. – Київ: Київ:Центр навчальної літератури, 2007. – 392 с.]
13. Дьяконов И.М. История древнего Востока. Ч.1 / Дьяконов И.М., Афанасьева В.К., Массон В.М. – М.: Наука, 1983
14. Жуковський В. І., Копцева Н. П. Мистецтво Сходу. Індія: Навч.посібник. — Красноярськ: КрасДУ, 2005. — 402 с.
15. Зеленев Е.И. Введение в востоковедение / Евгений Ильич Зеленев. – СПб.: КАРО, 2011.
16. История Древнего Востока: Учебник // Под. ред. В.И.Кузищина – М.: Высшая школа, 2003.].
17. Індія в добу раннього Середньовіччя [Електронний ресурс] //Світова історія – Режим доступу: https://www.istmira.com/srednie-veka/1430-indiya-v-rannee-srednevekove.html
18. Китай в III-X столітті [Електронний ресурс] //Світова історія – Режим доступу: https://www.istmira.com/srednie-veka/1431-kitaj-v-iii-x-vv.html
19. Кравцова М. Е. История культуры Китая. / Марина Евгеньевна Кравцова — СПб.: Лань, 1999
20. Країни Південної та Східної Азії в XVI – XVII ст. [Електронний ресурс] // Світова історія – Режим доступу: https://www.istmira.com/srednie-veka/1463-strany-yuzhnoj-i-vostochnoj-azii-v-xvixvii-vv.html

21. Мандрівки [Електронний ресурс] // Жизнеописание Лао-цзы и основные идеи трактата «Дао-дэ-цзин» - Режим доступу: https://anashina.com/lao-zi-i-dao-de-jing/
22. Маркова А. Н. Культурологія. Історія світової культури [Електронний ресурс] / А. Н. Маркова // ЮНІТІ. – 2004. – Режим доступу: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook804/01/part-019.htm
23. Місце філософії в інтелектуальних традиціях Сходу /Ю. Ю. Завгородній, С. В. Капранов, К. В. Малахова, А. Ю. Стрелкова, О. А. Ярош. – К. : Наукова думка, 2013. – 248 с.
24. Ольденбург С.С. Будда Жизнь, деяния и мысли великого учителя / Сергей Сергеевич Ольденбург. – «Центрполиграф», 2016
25. Стратанович Г.Г. Народные верования населения Индокитая /Стратанович Григорий Григорьевич. – М.: 1978.].
26. Тюляєв С.І. Мистецтво Індії: Архітектура. Образотворче мистецтво. Художнє ремесло. – М.: Наука, 1968.

ДОДАТКИ

Додаток А

Мечеть в столиці Гулбарга, 1367

Додаток Б

Мавзолей Шер-шаха в Сасараме (Біхар, середина 16 ст.)

Додаток В

Соборна мечеть в Делі (1644-1658)

Додаток Г

Картина В. Верещагіна «Перлова мечеть в Делі», 1880

Додаток Ґ

Мавзолей Тадж-Махал (1630 - 1652).

Додаток Д

Мініатюра з рукопису «Акбар-наме», «Втомлений Акбар», кінець 16ст.

Додаток Е

Мініатюра з рукопису «Акбар-наме», «Акбар на слоні», кінець 16ст.

Додаток Є

«Група слуг» з альбому Джехангіра (17 ст.)

Додаток Ж

«Любовна сцена», кін. 17 ст. (Школа басолі)

Додаток З

«Повернення Крішни зі стадом», кін. 18 ст.

Додаток И

Печерний храм Цяньфодун (353—366 рр.)

Додаток І

Монастир Майцзішань (384 – 417 рр.)

Додаток Ї

Печерний комплекс Юньган (провінція Шаньсі), поч. 3 ст.

Додаток К

Чжан Цзи-Цянь «Весняна прогулянка» (копія XI–XII ст.)

Додаток Л

Пейзаж Лі Сисюн «Прибуття імператора Тайцзуна до палацу Цзючен», копія доби Мін, 15 ст.

Додаток М

Лі Чжаодао «Мандрівка Мінхуана в Шу», Сунська копія, 8 ст.

Додаток Н

Ван Вей (699-759), Китайська мініатюра

Додаток О

Хуан Гун-ван. «Життя в горах Фучунь». Фрагмент. 1 пол. XIV ст.

Додаток П

У Чжень, «Поетичне почуття у критій соломою бесідці», 1347 р.

Додаток Р

Ні Цзань, «Води та бамбуковий будинок», 1343 р.

Образи Давнього Єгипту у сучасній масовій культурі (на прикладі фільмів «Боги Єгипту» і «Зоряна Брама»).

Зміст

ВСТУП…… …….. ...3

РОЗДІЛ І. «БОГИ ЄГИПТУ…..…….....…….. .5

РОЗДІЛ ІІ. «ЗОРЯНА БРАМА»…….…….....15

РОЗДІЛ ІІІ. МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН…….....21

ВИСНОВКИ……..23

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....25

ВСТУП

Інтерес людства до культури Давнього Єгипту ніколи не згасав з часів античності й мав різне вираження протягом часу.

Результатом інтересу греків та римлян до Єгипту стало запозичення. Саме греки були схильні до розуміння єгипетської культури як прототипу власної: Геродот постійно назвав єгипетських богів грецькими іменами та ототожнював їх з богами грецького пантеону. Так, Осіріс ототожнюється зі Діонісом, Сет - з Тіфоном, Амун – з Зевсом.

Врешті, Плутарх надав у своєму трактаті «Про Осириса й Ісиду» послідовний огляд осірійського міфу і його тлумачення.

Наприкінці вісімнадцятого - на початку дев'ятнадцятого століття інтерес суспільства до Єгипту підвищується у зв’язку з походами Наполеона та документуванням побаченого Віваном Деноном. Малюнки Денона стали основою для твору, який започаткував єгиптологію як науку: «Опис Єгипту». Розшифровка ієрогліфів Шампольйоном у 1822 році надає зацікавленню єгипетської культурою більш академічний характер, починаються дослідження (Ранке Г., К. Зете, О. Маріет, представники подальшого періоду — У. Бадж, М. Матьє, Я. Ассман, Б. Тураєв, Дж. Аллен, Х. Кінк). Також з’являється «мода» на Єгипет, як це відбувалося з іншими культурами (орієнталізм), що призвело до зростання кількості трактувань єгипетської культури. Це, звісно, отримало своє відображення у кіно.

Актуальність. Наразі інтерес до давньоєгипетського мистецтва, культури та історії Давнього Єгипту представлений не тільки в науковому ракурсі (Шампольйон Ж.-Ф., О. Маріет, У. Бадж, Я. Ассман, Б. Адамс, Б. Тураєв, Ю. Перепьолкін), а й в масової культури: трилогія «Мумія» (1999, 2001, 2008) Стівена Соммерса, «Клеопатра» Джозефа Манкевича (1963) з Елізабет Тейлор у головній ролі, «Клеопатра» Сесіля Б. Де Мілля (1934) з Клодет Кольбер у

головній ролі, «Принц Єгипту» (1998) Бренді Чапман, мультсеріал «Тутенштейн» (2003-2008) Боба Річардсона, «Фараон» (однойменний фільм Єжи Кавалеровича (1966) за мотивами роману Болеслава Пруса (1895), комп'ютерній грі «Assassin's Creed: Походження» (2017), серії книжок «Хронікі Кейна» Ріка Ріордана (2010-2012), «Клеопатра» (1889) Генрі Гаґґарда, «Смерть приходить наприкінці» (1944) Агати Крісті, навіть опері — «Аїда» (1870) Джузеппе Верді. У кожному з цих творів присутнє авторське бачення та інтерпретації міфів та історії: викликаючи цікавість до давнини, не всі вони, втім, містять близьку до автентичної репрезентацію культури та історії Єгипту.

Метою є вивчення образів Давнього Єгипту у сучасній масовій культурі та способів їх функціонування на прикладі фільмів «Боги Єгипту» і «Зоряна Брама».

Завдання — визначити основні механізми створення образів масової культури і їхні зображення у фільмах «Боги Єгипту» і «Зоряна Брама», дослідити вплив масової культури на зміст фільму, визначити, яким чином інтерпретовано давньоєгипетську культуру і міфології у масовій культурі.

Метод дослідження — семіотика, герменевтика, компаративний аналіз, дискурс-аналіз.

Об'єкт дослідження — інтерпретація давньоєгипетської культури у сучасній масовій культурі.

Предмет — міфологічні образи Давнього Єгипту у сучасній масовій культурі.

Наукова новизна — у даній роботі досліджено, яким чином зображено образи Давнього Єгипту у масовій культурі, що саме цікавить сучасного глядача і яким чином масова культура інтерпретує культуру, історію і міфологію Давнього Єгипту. Також виявлено основні штампи, що ґрунтуються на масовій культурі, у «Богах Єгипту» і «Зоряній брамі», наявність яких спрощує сприйняття давніх сенсів для глядача. Проаналізовано, як у масовій культурі зображені основні міфи (про створення світу, Осірійський міф, міф про Небесний човен Ра) і боги єгипетського пантеону.

РОЗДІЛ І. «БОГИ ЄГИПТУ»

Розглянемо ставлення сучасних митців до давньої культури та їхній спосіб інтерпретації міфології і культури минулого на прикладі фільму «Боги Єгипту» Алекса Прояса 2016-го року. З'ясуємо, що саме цікавить сучасного режисера зокрема і масову культуру загалом у спадку Давнього Єгипту в наш час.

Перш ніж перейти до аналізу фільму, звернімося до міфів.

В основі сюжету «Боги Єгипту» знаходиться Осірійський міф.

Згідно з геліопольською версією міфу про створення світу й богів, спочатку з Океану з’явився бог Атум — перший бог у світі. Він створив серед води першотворний Пагорб Бен-Бен (згідно з іншою версії, Атум сам був Пагорбом). Після цього він створив Шу — бога вітру й Тефнут – богиню світового порядку. Від Тефнут й Шу народилися Геб (Земля) й Нут (Небо), чиїми дітьми стали Осіріс, Хор, Сет, Ісіда та Нефтіда.

Коли Осіріс виріс, він успадкував трон Геба та став володарем Двох Земель. Він пояснив людям, що можна їсти, а що ні, навчив їх будувати зрошувальні канали, випікати хліб й шанувати богів. В правлінні йому також допомагав Тот, бог мудрості й покровитель писців.

На жаль, у повному варіанті міф зберігся тільки у переказі Плутарха. Згідно з цим міфом, Сет забажав захопити Єгипет. Спочатку він виготовив прикрашений золотом та коштовностями саркофаг за мірками Осіріса. Також він та 72 його спільників влаштували бенкет, на який запросили Осіріса. На цьому бенкеті Сет, за допомогою хитрощів, заманив Осіріса у саркофаг, який обв'язав ременями та кинув в море у Танісі. Дізнавшись про це, Ісіда відправилася на пошуки саркофага. Під час пошуків вона довідалася, що колись Нефтіда спокусила Осіріса, прийнявши обличчя Ісіди, та від цього зв’язку народила дитину — Анубіса, але кинула сина, бо страшилися Сета. Ісіда відшукала Анубіса та виховала його. Потім Ісіда знайшла саркофаг з тілом Осіріса в місті Бібл:

саркофаг опинився у стовбурі дерева, з якого зробили колону. З цієї колони вона забрала саркофаг з тілом. Коли вона повернулася до Єгипту, то заховала саркофаг в очереті, але його знайшов Сет - він порубав на шматки тіло Осіріса та розкидав їх по всьому Єгипту. Але Ісіда все ж знайшла майже всі частини тіла чоловіка.

Згідно з однією версію міфу Ісида та Нефтіда, зібравши тіло Осіріса, оживили його за допомогою Нут й Ра.

За Плутархом, Хора (якого він ототожнював зі Харвером (Харпократ) зачали ще до народження Ісіди та Осіріса. Але також в нього була інша іпостась — Хор-немовля (Харсіес).

Згідно з іншою версію міфу, Ісіда за допомогою магії обернулася на самицю сокола – птаху Хат — й розпластала крила по мумії Осіріса та завагітніла від неї. Коли Хор виріс, він вступив в битву зі Сетом. Під час двобою Сету вдалося вирвати око Хора, яке і воскресило Осіріса.

Отже, Хор переміг Сета у довгій боротьбі, під час якої його визнали також законним сином. Після цього він став володарем Єгипту. Сам сенс міфу складається в тому, що Осіріс був першим померлим, який потім воскрес, - начебто, після цього кожен єгиптянин може воскреснути в Дуаті. Але цей факт у фільмі не здобув гідної інтерпретації, «воскресіння» зображується як те, що завжди відбувалося з єгиптянами, а не те, що виникло в них через смерть одного з богів. Але ця частина міфу свідчить про неоднорідність та бінарність світу єгиптян, що є важливою частиною їх світогляду.

У фільмі також згадується міф про небесний човен Ра.

Міф о човні Ра зустрічається у «Книзі Брам» і «Книзі про те, що у Загробному світі», що містять багато подібних елементів. В обох текстах сонце — Ра — пливе

у човні в супроводі богів, що уособлюють його атрибути. Вони пропливають дванадцять ділянок, що відповідні до дванадцяти нічних часів. У «Книзі Врат» Ра пливе в човні, на якому розміщена святиня, обвита великим змієм Мехеном. Двоє з богів, що супроводжують Ра, — Розум і Магія — знаходяться разом з ним на човні. Ра починає свій шлях зі сходу на Західну гору, де він отримує царський вінець. Після цього човен пропливає по черзі дванадцять ділянок шляху, відмічених пілонами, що обороняються охоронцями — зміями, що виригають полум'я. Кульмінаційним моментом мандрів по загробному світу, за сюжетом «Книги Брам», є досягнення чертога Осіріса, де відбувається суд над померлими. Чертог цей розміщено між входом і пілонами на п'ятій ділянці шляху. З цього моменту процес воскресіння пришвидшується. Дія стає нестримною: сили зла — вороги Ра — скинуті в сім озер, а після цього віддані на пожирання вогненному змію за ім'ям Хеті. Змія Апопа, вічного ворога Ра, і його нащадків заковують в кайдани. З кілець змія Хеті виходить сокіл — Хор потойбічного світу. Сонячний диск продовжує свій шлях у супроводі богів, що тримають зірки. Сили добра і зла, ототожненням яких є Хор і Сет, примиряються і зливаються воєдино. На арену подій вступає Око Уаджат, за ним стоїть богиня-зірка і боги, що тримають сонячний диск і зіркі. Вони супроводжують Ра під час церемонії його щоденного народження. Так відбувається поява сонця на східному обрії.

Нун – бог водяного хаосу – кладе народженого бога у човен з у вигляді скарабея з сонячним диском, і уносить його. Трохи вище Нут-Небо, знаходячись перед Осірісом, що символізує загробний світ, тримає сонячний диск. Бог народився і починається новий сонячний цикл.

Якщо «Книга Брам» містить «топографію» шляху Ра потойбічним світом, то «Книга про те, що у Загробному світі» не містить детального опису місць, якими мандрує Ра. Вона обмежується здебільшого описом процесу народження нового сонця і приділяє увагу скарабею Хепрі як символу оновлення.

Згадки про Апопа з’явилися в єгипетській міфології відносно пізно — у Перший перехідний період. Він фігурує в «Текстах саркофагів» і в усіх текстах Нового царства. В різних текстах кількість зустріч з Апопом відрізняється. Згідно до «Книги про те, що у Загробному світі», Апоп знаходиться в темряві підземних глибин, перегороджуючи шлях сонцю. Він випив воду Нуна і чекає на Ра, залишаючись у темряві. Сонячний човен міг подолати мілину тільки за допомогою чаклунства. Силою заклинань Апопа позбавляли його сили, зв’язували і розрубали на частини, спалювали, і тільки після цього він повертав воду - тоді човен міг продовжувати свій шлях. Кульмінаційний момент боротьби Апопа з сонцем був о дванадцятій годині ночі: тобто, за єгипетським відліком часу, у останню годину перед світанком. У боротьбі з Апопом Ра допомагали заклинання.

Отже, за міфами, кожну ніч Ра повинен вбивати змія Апопа, бо в випадку перемоги Апоп зжере сонце та світ опиниться в вічній темряві. Але кожну ніч Апоп відроджується, бо боротьба порядку і хаосу є ознакою балансу, який не можна порушувати.

Повернемося до фільму - проаналізуємо його зміст та порівняємо з міфами.

У фільмі усе починається із коронації Хора, під час якої Сет вбиває Осіріса, осліплює Хора, забравши його очі, та стає володарем Єгипту. Також він змінює «правила» Світу померлих: тепер потрапити до міста вічного життя може тільки заможна людина. Сам потойбічний світ зображується як вічний шлях, під час проходження якого людина повинна пройти дев’ять брам, після чого вона потрапляє на суд, де зважують кількість золота, яку вона має з собою. І якщо воно більше за вагою за перо, то вона потрапляє до міста вічного життя.

За давньоєгипетськими міфами людина після смерті повинна пройти браму, яку охороняють духи, оминути яких можна тільки якщо назвеш імена як брам, так й охоронців, які зустрічаються людині під час усього її шляху.

Весь успіх перебування в Дуаті залежить від знання потрібних слів: для цього в Єгипті виникли тексти “іншого світу”, наприклад «Текстів Саркофагів», який містить в собі «Книгу Двох Шляхів». «Книга Двох Шляхів» є певною картою потойбічного світу та усіх перешкод: в тому числі ворогів, яких людина зустрічає на шляху до зустрічі з Великим Богом.

Суд над померлим зображено у «Книзі мертвих», замовити яку міг будь-хто, у кого вистачало грошей. Сцену суду містить у собі 125-я глава.

Серце зважують на Вагах Істини, та якщо воно буде більше за вагою, аніж перо Маат, то померлого з’їдає створіння Аммат.

Розглянемо відображення у фільмі цих уявлень: у фільмі залишається лише концепція брами, проходження через яку нам не показують. Захисників нам теж не показують, але можна побачити дві статуї, які можуть виконувати їх роль. Ваги також присутні у фільмі, але немає Аммат. Замість цього людина просто розпадається на атоми, що є неспівпадінням з віруваннями єгиптян про остаточну долю після смерті.

Також у фільмі велику роль грає Анубіс, який є провідником померлих.

У міфології Анубіс також виконує функцію провідника, та й ще зважує серце людини під час суду. Також поруч знаходиться Тот, який записує результат зважування та вирок. У фільмі ж суд веде міфічна невідома істота, більш схожа на мумію, аніж на будь-якого присутнього в єгипетській міфології бога.

Звернемося до того, який вплив мав статус людини на її подальшу долю у потойбічному світі й взагалі можливість потрапити туди. У Давньому царстві шлях в Дуат був відкритий, скоріш за все, лише для фараона. Правитель, який за життя вважався втіленням бога Хора, після смерті ототожнювався з Осірісом. Заради того, щоб спростити йому перевтілення й забезпечити вічне правління у загробному світі, були створені «Тексти Пірамід». Вже в Середньому царстві має місце демократізація заупокійних уявлень в похованнях шляхетних

чиновників-номархів: про це свідчить з'явлення «Тексти Саркофагів». У Новому царстві «Книгу Мертвих», записану на папірусі, міг замовити будь-хто, у кого вистачало грошей на послуги писця. Також, за «Текстами Саркофагів», вже не тільки фараона, а будь-якого єгиптянина після смерті ототожнювали з Осірісом.

Також відрізнялася доля людини після проходження суду: звичайна людина потрапляла у вдалому випадку до полів Іару, тоді як фараони приєднувалися до почета човна Сонячного бога.

Про це все, як й про ототожнювання померлих з фараоном та Осірісом, у фільмі не згадано.

У кінці фільму Хор, який став царем Єгипту, скасовує наказ Сета: тепер доля людини в Дуаті не залежить від її заможності, а зважувати на суді будуть тільки вчинки людини.

Також у фільмі було зображено два човни: один в Дуаті, який виконував функцію перевезення мертвих, а інший — Небесний Човен Ра.

Частково його зображення у фільмі збігається з міфологією. Човен в єгипетській міфології було пов'язано не тільки з Небесним Човном Сонячного бога, а взагалі з уявленням човна, який перевозив померлих до потойбічного життя.

У деяких похованнях можна знайти моделі човнів, конкретного трактування яких не можна пояснити. Але існує декілька версій, що це була модель Човна Ра, що розміщувалися у похованнях зі Середнього царства, заради того, щоб дозволити померлим мандрувати човном бога сонця.

Розгляньмо зображення Сонячного човна Ра у фільмі. На ньому він знаходиться один, десь у космосі. Зовнішньо він має спільні риси з міфологічним: схожість у наявності золотого трону. Відмінністю є наявність у фільмі у човна крил (у міфології він рухається за допомогу весел та магії). Також міфологічний човен,

згідно з його зображеннями, має більш реалістичний вигляд, а у фільмі він більш схожий на летючий корабель футуристичного стилю зі скла з хвостом та колесом. За міфологією, було два човни Сонячного бога, які поділялися на денний та нічний. У «Богах Єгипту» Ра знаходиться на човні один, а за міфологією на човні, окрім Сонячного бога, також були присутні такі боги: Маат та Хатхор, які є втіленням Ока Ра, Тот, Хор Бехдетський, Хор (син Ісіди та Осіріса), Шу та Онуріс, Ху, Сіа, Сехем та Хех. Також місце на човні займає Сет, який є захисником сонця, та часто на зображеннях вбиває Апопа.

Сам Сет у фільмі демонізується та розглядається як всесвітнє зло, хоча в міфології він не є повністю негативною фігурою. Також він не вбивається Хором, як це зображено у фільмі. Сюжет фільму зосереджено на боротьбі Сета і Хора, який мститься за вбивство батька, а також повертає владу у свої руки. Під час правління Сета Єгипет знаходиться в дуже поганому стані: майже всі його мешканці перебувають в неволі і працюють на будівництві великої вежі, яку Сет будує заради визнання батька. До речі, одна з рис, притаманних масовій культурі, це цитування інших творів мистецтва. Зовнішній вигляд вежі Сета нагадує башту Саурона — Барад Дур — зі трилогії Д. Р. Толкіна, екранізованої режисером Пітером Джексоном.

На цитування «Володаря Перснів» це схоже більше, аніж на фантазію на тему єгипетської архітектури.

Перейдемо до зовнішнього вигляду персонажів у фільмі, який теж відрізняється від їх класичного міфологічного зображення.

У класичному варіанті Осіріса зображували вічно молодим, що підкреслювалось кольором його шкіри (зелений — колір вічного життя), в одязі білого кольору, або запеленутого, нібито мумію. На голові в нього була корона Атеф або Уреret. У фільмі Осіріса зображено старим, що є відбитком ставлення до «царського» вигляду в сучасній культурі: мудрість царя підкреслюють його літнім віком. Ще

одним «маркером» поважності є зображення його у одязі білого і золотого кольорів.

Сета зображено не у червоних тонах, як це вважалося в міфології, а з темним волоссям та смаглявою шкірою. Його одяг також чорного й сірого кольору. Таким чином підкреслено його приналежність до умовного «зла». Алє у давньому Єгипті чорний колір був символом воскресіння та святості.

За міфологією, Сет має тваринний вигляд. В фільмі в його одязі переважає чорний колір для підкреслення контрасту з Хором (який в «людському обличчі» переважно ходить у світлому кольорі, а в «істинному» — носить золотий) та Осірісом. Треба звернути увагу, що, за міфологією, кольором Сета вважався червоний, який асоціювався з хаосом, руйнуванням і пустелею і був протилежністю білому, зеленому і чорному кольору, який, як і зелений, вважався кольором родючості, оновлення, безсмертя й нового життя. Чорний також вважався кольором Осіріса, як колір потойбічного світу, де кожної ночі оновлюється сонце.

Хор у людському вигляді у фільмі також носить одяг золотого кольору, або білого, як його батько. Золото присутнє також в його «істинному обличчі»: в ньому він — золотий сокіл з великими крилами. Це можна вважати, як й в випадку з Сетом, гарною метафорою його міфологічного вигляду: Хор зображався зі головою сокола та короною Верхнього та Нижнього Єгипту — пшент. Хор носить цю корону, бо, за міфами, він об’єднав «Царство Осіріса» та відбудував усі храми та місто, які порушив Сет.

У цьому випадку його кольорове рішення збігається з міфологією.

Так само, одним зі складових титулу імен фараона було «Золоте ім’я» (Horus of Gold).

Золотий асоціювався з вічністю, він також вважався кольором плоті богів й використовувався з метою підкреслення вічності й непорушності.

Отже, навіть у зовнішньому вигляді Сет протиставляється Осірісу й Хору. Його зображено як суттєво негативного персонажа. Алекс Прояс, режисер, у своєму фільмі бере за основу міфологічний матеріал, але не враховує його особливості. Відтворення зовнішнього вигляду богів, Дуату, всього того, що було притаманно єгипетській міфології та культурі, більше співвідноситься з сучасними образами (чорний — як колір ворогу у випадку зі Сетом, зображення Осіріса літнім для підкреслення мудрості царя). Міфи для фільму тільки основа для зображення вічного конфлікту — боротьби добра й зла.

Але мір єгиптян — бінарний: погане начало не може абсолютно загинути, тому що без присутності зла добро не зможе проявляти свої гарні якості, через що обидві ці сили повинні існувати на цьому світі. Хор для єгиптян — володар усього шляхетного: думки та розуму, усього здорового та упорядкованого. Сет же — усе бурхливе, нерозумне та неупорядковане, також його пов’язували зі сонячними затемненнями. За Плутархом, це навіть закладено в його імені, тому що Сет означає «те, що губить», «те, що здійснює насилля». Сам Хор же вважається закінченим та ідеальним; він не знищив Сета зовсім, але лишив його сили та заповзятливості, після чого Сет став захисником сонячного човна.

Бінарність світу єгиптян і взаємозв’язок Сета й Осіріса відтворено також в таких поняттях як «Маат» (правда, справедливість) і «Ісефет» (хаос, несправедливість, насилля).

Маат — богиня істини, яка також є образом правильності будови світу, законів й світового порядку, встановлених богами. Вона забезпечує справедливість для кожного.

Осіріса називали «володарем Маат». Як «володар Маат» і суддя того світу, Осіріс винагороджував добро й карав зло.

Сет же у пізньому періоді мав титул «володар Ісефет», що вважалася протилежністю Маат й означала безлад, хаос, а також заперечення тих якостей, які у сукупності складають норму. Головним борцем зі Ісефет вважався фараон.

Звернемося до фільму. Після встановлення влади Сета Єгипет зазнає лиха. Це можна зрозуміти за порушення порядку-маат, раніше встановленого Осірісом.

Згідно з зазначеним вище, можна зробити висновок, що «Боги Єгипту» є гарним прикладом того, які самі факти й шаблони є пізнаваними у сучасній масовій культурі. Але ж це, на жаль, не відображає глибинних сенсів єгипетської культури й міфології, на які спирається фільм.

Отже, фільм «Боги Єгипту» містить у собі елементи єгипетської культури й історії, але, попри це, у сюжеті порушується логіка світогляду єгиптян, що призводить до спрощення автентичних сенсів. Фільм зорієнтований на світосприйняття, яке притаманне сучасній масовій культурі.

РОЗДІЛ ІІ. «ЗОРЯНА БРАМА».

Масова культура неоднорідна і має різні приклади інтерпретації, що залежать від засобів, використаних авторами того чи іншого культурного твору, методів і набору символів, що наповнює «текст» твору. Таким чином єгипетська культура отримала не одну інтерпретацію у творах мистецтва. Ще одним прикладом є фільм «Зоряна брама» (1994-го року) режисера Роланда Емеріха. Розглянемо, як у цьому випадку була інтерпретована єгипетська культура й історія.

Головний герой фільму — доктор Деніел Джексон, що отримує запрошення взяти участь у дослідницькому проєкті під керівництвом воєнних. У 1928-ому році група вчених знаходить на плато пірамід Гіза в Єгипті кільце невідомого призначення з символами на ньому, що виявляється інопланетним пристроєм. Тривалий час вчені не могли розтлумачити написи і їхнє призначення, але доктор Джексон за деякий час переклав їх на англійську, що допомогло команді запустити пристрій, який виявився порталом на іншу планету, придатну до життя. У експедицію відправляють команду воєнних, на чолі з полковником Джеком О'Ніллом, у в складі якої також є Деніел, як знавець ієрогліфів.

Вони опинилися в піраміді, що є копією піраміди в Гізі. Завдяки Деніелу, команда виявила народ, що живе в пустелі, з лідером за ім'ям Касуф. Цей народ сприймає людей за богів і вірить в бога Ра. Деніел знайомиться з дівчиною на ім’я Шурі, що приводить його до стіни. Зі стіни він дізнається, що близько 10 000 до н. е тому з’явилася істота з космосу, що назвала себе богом Ра і наказала людям поклонятися собі як давньоєгипетському богу, заборонила людям читати і писати (заради того, щоб не зберігалася справжня історія) і перетворив людей на рабів. Проте 3000 до н. е. давні єгиптяни підняли повстання і засипали Браму, завдяки якій будь-хто мав можливість переміщатися на Землю. Але Деніел знаходить можливість відновити Браму.

Водночас на піраміду, де знаходиться пристрій, висаджується космічний корабель, істоти на якому схожі на давніх єгиптян на чолі з істотою, яка виставляє себе за Ра. Команда кораблю бере в полон членів команди-

дослідників і збирається відправити назад на Землю бомбу, що, завдяки посиленню, усе знищить.
Шаурі, яка дізналася істинну історію разом з Деніелом, розповідає це своєму народу і корінне населення піднімає повстання. У цьому їм також допомагає команда дослідників з Землі, яка навчає їх оборонятися і за допомогою якої вони опановують зброю. В остаточному підсумку корінне населення перемагає інопланетян, що мусять тікати з планети. Але Деніел надсилає на їх корабель, завдяки телепорту, бомбу.
Команда дослідників з Землі повертається, але Деніел залишається, бо під час подорожі він покохав Шаурі й не хоче з нею розлучатися.

Основний сюжет базується на інтерпретації міфу про створення Світу. У єгипетській міфології він існує у чотирьох версіях: Геліопольській, Мемфіський, Гермопольській і Фіванській, в кожній з яких різні боги були оголошені творцями світу, а всі інші боги вважалися або створеними деміургом, або походили від нього. Загальною рисою для всіх концепцій була ідея про первісний хаос (океан Нун), поява бога-творця (здебільшого — солярного: Атум, Ра, Амон, зокрема — Птах, який не відноситься до солярних богів), що у подальшому створює інших богів і весь світ, і підтримує його порядок.

Отже, повернемося до фільму. За легендою, викладеною у фільмі, світ виникає завдяки Ра — солярному богу, що керує Єгиптом. Насправді це — космічна істота, що видає себе за єгипетського бога, заради того, щоб забрати людей у неволю. Це має спільні риси з єгипетською культурою, бо там також з часів додинастійній епохи цар вважався втіленням небесного бога — Хора, а після 4-ої династії — сином Ра, про що свідчила приписка до його імені (син Ра — ієрогліф виглядав як качка). В даному випадку істота ототожнювалась з Ра.
За єгипетською міфологією, людей насправді створюють боги (Атум — Геліопольска космогонія, Птах — Мемфіська космогонія, Ра — Гермопольська

космогонія), але у цьому випадку у фільмі зображено ідею палеоконтакту — гіпотезу про втручання прибульців у життя людей.

Ця ідея здобула свого розвитку у суспільстві після публікації Еріхом фон Денікеном свого труду «Колісниці богів» (1968). В кінці 1970-х зацікавлені цією ідеєю люди створили Ancient Astronaut Society (наразі Archaeology, Astronautics and SETI Research Association). Також History Channel веде радіопередачу «Ancient Astronauts: The series» — це щонедільна програма, яка оглядає роботу Денікена і AAS RA. Програма має перегляди більш двох тисяч мільйонів глядачів кожного тижня.

У культурі ідею палеоконтакту вперше було зображено у творах Говарда Лавкрафта, таких як «Поклик Ктулху» (1926).

Ктулху – божество, що прийшло до юного світу з небес і створило декілька міст, принесло з собою зображення себе (завдяки цьому створили мистецтво) і ієрогліфи, що наразі невідомі (і це стало причиною появи письменності). Боги цього світу поводили себе як могутні богичні істоти з надприродними силами, розмовляли з людьми через сни і встановили культ, щоб керувати ними (що стало початком релігії).

Ця ідея позаземного життя отримала своє розвинення у Лавкрафта і надалі. В «У горах божевілля» (1931) ці істоти — Старіші (the Old Ones) — окремі представники позаземного життя, що вели війну з Ктулху і його послідовниками, що прибули на землю пізніше.

У 1947-ому році журналісти виклали опис бізнесменом Кенетом Арнольдом НЛО, але найбільшого розповсюдження ця ідея здобула у 50-х роках після публікації Дональдом Кіхо книжки «Літаючі тарілки існують». Вона відображена в таких фільмах того часу: «День, коли Земля зупинилась» (1951), «Війна світів» (1953), «Земля проти Літаючих тарілок» (1956).

З цього часу ідея прибульців не зникала з екранів: «Зоряні війни» (1977-1983 — оригінальна трилогія), «Чужий» (1979), «Доктор Хто» (1963-1989 — «класика» — серіал до його перезапуску у 2005-ому році), «X-files» (1993-2002),

Отже, у «Зоряній брамі» втілено класичну ідею палеоконтакту, популярну для тих часів. Істота з іншої планети оголосила себе богом Ра, що вважався в єгипетській міфології богом Сонця і одним з головних богів. Основною функцією Ра під час подорожі на небесному човні було вбивати кожної ночі змія Апопа, що намагався з'їсти сонце, приборкувати таким чином хаос і відтворювати космос-порядок. Але кожного разу Апоп воскресає, заради зберігання динаміки всесвіту. За легендою, яка викладена у фільмі, Ра створив людей, що збігається з міфологією Данього Єгипту. За міфологією, Ра має голову сокола з сонячним диском і змієм уреєм на голові, і знаком анха - вічного життя, в руці. Його одяг завжди білого і золотого кольору. Ззовні істота-Ра у фільмі має вигляд юнака, що також можна вважати інтерпретацією того факту, що в єгипетській міфології боги виглядали вічно молодими. Він спочатку носить одяг золотого або червоного кольору, і пізніше — чорного. Чорний, за єгипетською символікою, вважається кольором родючості та вічного життя.

Також у фільмі істота-Ра носить прикраси з оком Хора (Уаджет), завдяки якому воскрес бог Осіріс, і яке зазвичай носили фараони. Уаджет символізує силу фараона, переродження, захист проти темних сил, має лікувальний характер. Такий самий символ було зображено на медальйоні, що мав з собою один з сучасних дослідників — доктор Джексон, через який корінне населення планети і вважало землян богами.

Корабель інопланетних істот в фільмі має вигляд однієї з великих пірамід Гізи, що вважалася створеною прибульцями. А планета, на яку переміщується команда дослідників, має назву Абідос («Abys»), що збігається з реальним найдавнішим єгипетським містом Абідос, яке також вважалося важливим релігійним центром.

Постать єдиного бога, що зображена у «Зоряній брамі», не нова і має відображення у єгипетській історії в релігійній революції Аменхотепа IV в

період Нового царства. Цей фараон змінив ім’я на Ехнатон. Ехнатон наголосив себе сином Атона і єдиним, хто пізнав істинного бога.
На шостому році правління Ехнатон скасував культи усіх богів, встановив в Єгипті сонцепоклоніння (атонізм) і вказав Атона як єдиного бога, а себе проголосив сином Атона і єдиним, хто пізнав істинного бога.
Фактично, якщо звернутися до «Зоряної брами», прибулець робить те ж саме. Проголосивши себе єдиним богом, він загарбує собі владу, а статус «бога» надає йому право на жорстокість і повний тоталітаризм (фактично люди жили у рабських умовах і до появи дослідників з сучасності навіть не намагалися якось міняти своє життя). Він також забороняє людям писати і читати заради того, щоб вони не дізналися правди про істинний хід історії.
Отже, подібне відбиття єгипетській міфології є гарним прикладом її адаптації до тенденцій і уявлення того часу.

У фільмі апарат, що допомагає прибульцям воскрешати людські оболонки, має схожий вигляд з саркофагом, у який давні єгиптяни клали померлих, заради того, щоб вони могли перейти в інший світ після смерті і продовжити там своє життя.

Один з служників істоти-Ра у фільмі носить шолом із головою шакала, що можна трактувати як зображення Анубіса — бога-провідника померлих у потойбічне царство, охоронця кладовищ і мумій. Інша істота носить шолом з головою сокола, що можна співвідносити з зображенням Хора або Монту, голови яких мали вигляд цього птаха.
Брами мають велике значення у єгипетській міфології. За сюжетом фільму вони були порталом на іншу планету. Фактично, таким чином автори фільми інтерпретували символічне значення порталів, що містяться у мастабах та пірамідах Давнього Єгипту.
У єгипетській міфології портали символізують перехід. Вони ведуть ба - одну з душ людини, що мандрує до «місця, де ховається Осіріс». Щоб досягнути суду

души у Дуаті, людина повинна пройти брами і назвати імена як самих брам, так і охоронців. Цей магічний ритуал переходу крізь брами потойбічного світу описано в Текстах Саркофагів та Книзі Мертвих. Цікаво, що як і в фільмі, в цих текстах про потойбіччя потрібно знати назви брам, їх таємні імена.

Так, і «Боги Єгипту» Алекса Прояса і «Зоряна Брама» є прикладом відбиття і інтерпретації єгипетської міфології у масовій культурі, але вони належать до різних часів і жанрів, тому інструменти зображення використовуються різні. Перш за все, треба пам’ятати, що «Зоряна Брама» є класичним зразком жанру наукової фантастики. Саме тому більшість ідей із єгипетської міфології адаптовані й інтерпретовані через призму цього жанру. Ще один приклад репрезентації того часу, окрім ідеї прибульців, популярної в той період, було використання певних типажів. Так, ми бачимо, що доктор Деніел — головний герой «Зоряної брами» — типовий представник типажу «розсіяний професор» (absent-minded professor). Не дивлячись на те, що Деніел — спеціаліст у своєї сфері, але у побутових питаннях він часто буває не обізнаним, і нібито знаходиться думками в іншому місці.

Використання типажів і стереотипів — поширений інструмент стандартизації у масовій культурі. Таким чином, за класифікацією Розлін Хейнс (1994) вчені в масовій культурі мають шість типажів: mad scientists (божевільний вчений), розсіяний професор (the absent-minded professor), безжалісний раціоналіст (inhuman rationalist), героїчний авантюрист (the heroic adventurer), безпомічний вчений (the helpless scientist), ідеаліст (the social idealist). Розсіяний професор — частий типаж для наукової фантастики, який здебільшого є спеціалістом у космічній науці (space science). Ці типажі зображають уявлення про науку у суспільстві.

Отже, «Зоряна Брама» — є ще одним прикладом інтерпретації єгипетської міфології й культури, але наразі вона розглядається через призму популярних уявлень того часу.

РОЗДІЛ ІІІ. МАСОВА КУЛЬТУРА ЯК ФЕНОМЕН

Масова культура стає предметом дослідження для дослідників як соціологічної галузі знань (Адорно, Дюркгейм), так і культурологічної (У. Еко, Т. С. Злотникова, Р. Барт, Ж. Бодріяр).

Вперше термін «масова культура» ввів американський соціолог Д. Макдональд у 1944-ому році. Сьогодні існує багато визначень масовій культурі. У другій половині минулого сторіччя в науковій літературі достатньо ототожнювали масову культуру зі популярною культурою, кітчем. В залежності від підходу до розуміння масового суспільства, визначення «масової культури» можна виокремити на дві групи: перші підкреслюють стандартизацію, усереднений варіант масової культури, інші відмічають масовий характер даного феномену і стандартизації завдяки використання певних кодів у продуктах масової культури.

Масова культура – це відносно стандартизовані і однорідні продукти культури і пов’язаний з ними досвід, призначений для широких верств суспільства. (Большой толковый словарь. Т. 1. (А-О) / Пер. с англ. М., 1999).

Головними її функціями є розважальна функція і адаптивна (подача інформації в полегшенному варіанті). Також масова культура пов’язана з формуванням інформаційного суспільства: вона визначає відносини між культурним текстом і аудиторією.

За Умберто Еко, щоб зрозуміти склад культури, необхідно засвоїти її мову, символіку, знакову систему, у яких культура відображає свій зміст. Отримання будь-якого культурного повідомлення можливо тільки на базі набору символів. Таким чином, масова культура має свої символи (певні теми, стереотипи, набір штампів), завдяки яким розуміння контексту стає майже однозначним. Однак це призводить до спрощення сенсу. Також треба мати на увазі, що масова культура — завжди програмована і в багатьох випадках мала політичний характер.

Отже, масова культура — це феномен, в основі якого лежить узагальнення і доступність: її продукти доступні будь-якому члену суспільства, який володіє

певними культурними кодами. Вона акцентує емоційне сприйняття образів у їхньому узагальненому, полегшеному вигляді. Для масового кіно характерні протиставлення - добро/зло, герой/злодій, у загостреній та спрощеній формі.

ВИСНОВКИ

Отже, під час роботи було розглянуто два фільми — «Боги Єгипту» Алекса Прояса 2016-го року і «Зоряна брама» режисера Роланда Емеріха 1994-го року, зміст яких спирається на єгипетську культуру та релігію. Обидва ці твори належать до масової культури й функціонують за принципами і механізмами масової культури.

Таким чином, у випадку зі «Богами Єгипту» ми бачимо, як у результаті спрощення було втрачено основний сенс міфологічного спадку єгипетської культури: через використання базового для масової культури сюжету «боротьба добра і зла» було втрачено основний принцип «бінарності», притаманний єгипетській культурі. Поганий початок в Давньому Єгипті не осмислюється як цілковите зло - він потрібний для існування енергії появи нового, динаміки творення космосу, і не може загинути, тому що без цього добро не зможе проявляти свої гарні якості, і зникне динаміка всесвіту. Через що обидві ці початки повинні існувати на цьому світі, і давньоєгипетська міфологія знаходила шляхи іхнього примиренні та співіснування (так Сет стає захахисником небесного човну Ра, і його енергія гніву спрямовується проти ворогів порядку, тобто у мирне русло).

Тому саме Апоп, якого вбиває Ра кожної ночі, воскресає.

Також, згідно з тим, що чорне завжди асоціюється зі злом, Сет, який постає антагоністом у фільмі, носить саме одяг цього кольору, хоча це протирічить напряму символіці кольору єгипетської культури: за неї чорний символізувався з родючістю, воскресінням, безсмертям, новим життям та святістю, і взагалі асоціювався з Осірісом. Сам Осіріс же зображується старцем, заради відповідності уявленням про мудрого царя, хоча у давньоєгипетській релігії він вважався вічно молодим.

Тобто акцент у фільмі зроблено на протистоянні добра та зла, героя та антагоніста у дуже спрощеній та шаблонній формі.

У випадку «Зоряної брами» ми бачимо приклад трактування й інтерпретації єгипетської міфології через призму уявлень, притаманним часу створення

фільму. Таким чином, у період 1990-х була широко розповсюджена теорія палеоконтакту і створення прибульцями цивілізації на Землі. Саме ця теорія використана в сюжеті фільму. У фільмі інтерпретовано єгипетську міфологію і культуру (телепорт у вигляді брами, що за символікою єгипетської культури означає перехід; використання символів Ока Хора; Ра-істота як створювач світу проти фігури Ра у міфології, який за гермопольскою космогонією створив світ; використання пристрою у вигляді саркофага, що повертає до життя мертвих). Таким чином, спрощення і адаптація заради доступності, у випадку з масовою культурою, не завжди призводить до конфлікту з вихідним матеріалом: на прикладі «Зоряної брами» ми бачимо переосмислення єгипетської міфології і культури у дусі сучасності. У випадку зі «Богами Єгипту» переосмислення призвело до спрощення міфологічного матеріалу і втрати основних понять єгипетської культури. А в «Зоряній Брамі» ми бачимо насичення контексту давньої релігії сучасними теоріями.

Отже, використання масовою культурою міфологічного або історичного матеріалу може бути дуже цікавим та продуктивним, і навіть допомогти в осмисленні сучасних проблем та теорій, але при умові поваги до джерела і гідної інтерпретації оригінального глибокого сенсу.

У сучасній масовій культурі все ж є вдалі приклади, де єгипетську цивілізацію відтворено гарно, й збережено баланс між повагою до матеріалу та художньою ідеєю. Таким прикладом є фільм «Фараон» Єжи Кавалеровича.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борухович. В. Г. Историческая концепция египетского логоса Геродота/ Кац В. И./ Античный мир и археология: Саратовский государственный университет: межвузовский сборник научных трудов. С. , 1972. Вып. 1. С. 66-77.
2. Дорожкин А.С . Интерпретация феномена массовой культуры на современном этапе развития общества // Молодий вчений. М., 2015 г. № 10 (25). Ч.2. С.216-219.
3. Египетская Книга мертвых. Папирус Ани Британского музея. Перевод, введение и комментарии Э.А. Уоллеса Баджа / Пер. с англ. С.В. Архиповой. М.: Алетейа, 2003. 416 с.
4. Жданов В. В. Эволюция категории Маат в древнеегипетской мысли. М.: Современные тетради, 2006. С. 72-75
5. Зубов А. А. Фантастоведение и теория жанров // Ученые записки Казанского университета. К., 2016. Т. 158, кн. 1 С. 53–65
6. Ивик О. История и география загробного мира. М.: ЛомоносвЪ, 2014. С. 21-32.
7. Карлова К.Ф. Сет – «Владыка Исефет»: к вопросу об интерпретации эпитета // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. М., 2018. № 3. С. 40–47.
8. Керам К. Боги, гробницы и ученые. М.: АСТ, Астрель, 2010. 528 с.
9. Куртиева Э. Умберто Эко о феномене культуры // Каспийский регион: политика, экономика, культура. Философская антропология, философия культуры. А., 2017 г. № 2 (51). С. 145—150.
10. Лаврентьева Н. В. Мир ушедших: Дуат: образ иного мира в искусстве Египта (Древнее и Среднее Царства). М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. 352 с.

11. Липинская Я., Марциняк М. Мифология Древнего Египта/ перевод с польского Э. Я. Гессен. М.: Искусство, 1983. 223 с.
12. Миронов В. Древние цивилизации. М.: Вече, 2006. 696 стр. 696 с.
13. Плутарх. Исида и Осирис/ пер. с древнегреческ. Н. Н. Трухиной. М.: «УЦИММ – ПРЕСС», 1996, 36 с.
14. Рак. И. В. Египетская мифология. Х.: Книжный клуб, 2004. 320 с.
15. Шапинская Е. Н. Массовая культура. Теории и практики. М.: Согласие, 2017. 287 с.
16. Assmann J. Death and salvation in ancient Egypt / translated from the German by David Lorton. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005. 490 p.
17. Boddy-Evans A. Colors of Ancient Egypt. [Електроний Ресурс] /Boody-Evans. A. // ThoughtCo. Режим доступу: https://www.thoughtco.com/colors-of-ancient-egypt-43718 (accessed June 28, 2020).
18. Colavito J. The Origins of the Space Gods. Ancient Astronauts and the Cthulhu Mythos in Fiction and Fact. [Електронний ресурс] / J. Colavito. Режим доступу до ресурсу: https://www.academia.edu/40815364/The_origins_of_the_space_gods
19. Kirby D. Science and Technology in Film: Themes and Representations // Handbook of Public Communication of Science and Technology. NY., 2014, 2nd edition, pp. 97-112.
20. Smith M. Following Osiris: Perspectives on the Osirian Afterlife from Four Millennia. Oxford: Oxford University Press, 2017. 635 p

Анотація.

Інтерес людства до культури Давнього Єгипту ніколи не згасав з часів античності й мав різне вираження протягом часу. Результатом інтересу греків й римлян до Єгипту стало запозичення. Саме греки були схильні до розуміння єгипетської культури за зразком власної: Геродот постійно назвав єгипетських богів грецькими іменами та ототожнював їх з богами грецького пантеону. Так Осіріс ототожнюється зі Діонісом, а Сет зі Тіфоном, Амун – з Зевсом. Врешті Плутарх надав у своєму трактаті «Про Осіріса й Ісіду» послідовний огляд осірійського міфу і його тлумачення.

Наразі інтерес до єгипетського мистецтва та культури, історії Єгипту є присутнім не тільки в науковому ракурсі (Шампольйон Ж.-Ф., О. Маріет, У. Бадж, Я. Ассман, Б. Тураєв), а й в масової культури: трилогія «Мумія» (1999, 2001, 2008) Стівена Соммерса, «Клеопатра» Джозефа Манкевича (1963) із Елізабет Тейлор у головній ролі, «Принц Єгипту» (1998) Бренді Чапман, «Фараон» (однойменний фільм Єжи Кавалеровича (1966) за мотивами роману Болеслава Пруса (1895), комп'ютерній грі «Assassin's Creed: Походження» (2017), «Смерть приходить наприкінці» (1944) Агати Крісті, навіть опері — «Аїда» (1870) Джузеппе Верді. Попри те, що у кожному творі присутнє авторське бачення та інтерпретації міфів та історії, не всі вони містять близьку до автентичної репрезентацію культури та історії Єгипту.

Метою даної роботи є виявлення образів Давнього Єгипту у сучасній масовій культурі на прикладі фільмів «Боги Єгипту» і «Зоряна Брама», що було виконано завдяки таким методам, як семіотика, герменевтика, компаративний аналіз, дискурс-аналіз. Завдання — визначити основні механізми масової культури і те, як вони відображені, на прикладі фільмів «Боги Єгипту» і «Зоряна Брама»; дослідити вплив масової культури на зміст фільму; визначити, яким чином інтерпретовано давньоєгипетську культуру і міфологію у масовій культурі.

Ключові слова: масова культура, Давній Єгипет, «Зоряна брама», «Боги Єгипту», єгипетська культура і історія, єгипетська міфологія.

НАУКОВА РОБОТА

НА ТЕМУ:

Ікона як текст
та
її символіко-знаковий зміст

ЗМІСТ

Вступ…….....**.....**3

Розділ І. Ікона, її сутність та передісторія виникнення**.....**5

Розділ ІІ. Символіка кольору в іконописі……**...**……**...**13

Розділ ІІІ. Іконографічні типи та образи……17

Розділ ІV. Просторово-часові канони іконописних зображень……..….**.....**24

Висновки……..….28

Список використаної літератури…….**.....**31

ВСТУП

Актуальність теми. Ікони постають предметом поклоніння в християнській релігії з часів Сьомого Вселенського собору. Однак протягом подальшої історії християнства виникали та виникають нові проблеми в їх розумінні та сприйнятті.

Ікона потребує як релігійного, так і культурологічного переосмислення кожною епохою на зрозумілій для цієї історичної доби мові. Вона, будучи невід'ємною частиною релігійного мистецтва, покликана не тільки передати зміст християнського віровчення, а й впливати на емоційно-чуттєву сферу віруючих, з метою їхнього духовного «преображення». Проте, досить часто цього важко досягнути через відсутність в останніх необхідної кількості знань про символічно-знакову систему іконопису і через це нездатність до істинного трактування та сприйняття поданого в іконі сакрального змісту.

Зважаючи на існуючу проблему**, метою даного дослідження** постає: показати, що ікона – це символічно-образна інформаційна структура, яка вимагає відповідного прочитання.

У процесі досягнення поставленої цілі потрібно виконати наступні **завдання:**

- визначити сутність ікони та її значення у духовному житті християн;
- розглянути передісторію виникнення іконописного жанру релігійного мистецтва;
- дослідити колористичну символіку ікон;
- ознайомитись з найбільш поширеними іконографічними образами і типами та з'ясувати їхню сакрально-змістову специфіку;
- здійснити аналіз просторово-часових канонів іконописних зображень.

Об'єктом наукового проекту виступає іконопис як вид християнського культового живопису.

Предмет – символічно-образна інформаційна структура творів іконопису.

Методи дослідження. Реалізація мети та завдань дослідження зумовила необхідність використання різних наукових принципів (об'єктивності,

історизму), інтердисциплінарних методів, підходів, що дозволило забезпечити обґрунтованість результатів наукового пошуку:

- семіотичний (ікона розглядається як певна знакова система (текст культури));
- історичний (генеза іконописних канонів, образів, символів);
- мистецтвознавчий аналіз (іконопис – вид культового образотворчого мистецтва);
- теологічний (погляд на іконопис та ікону з точки зору християнського релігійного світогляду);
- структурно-аналітичний тощо.

До проблеми дослідження символічно-знакової системи ікони як відображення справжнього змісту релігійного вчення та основи подальшого становлення духовно-світоглядних орієнтирів людини зверталися і звертаються багато науковців (С. Гординський, М. Голубець, Д. Степовик, М. Фіголь, М. Багіт, Б. Успенський, О. Пресіч, Л. Гнатюк, М. Давидова, І. Шличкіна та інші).

Символічному тексту ікони присвятили свої праці відомі богослови, зокрема Діонісій Ареопагіт та Павло Флоренський.

Питання сакральної сутності творів іконопису розглядали також дослідники В. Бичков, С. Алексєєв, М. Антонов, Т. Чопань, М. Кохановська. Спроби осмислити їх, як частину релігійного передання та літургії церкви робили М. Троїцький, Л. Успенський, І. Язикова.

Структура дослідження. Даний проект складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків і списку використаної літератури.

РОЗДІЛ І. ІКОНА, ЇЇ СУТНІСТЬ ТА ПЕРЕДІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ

Слово «ікона» походить від грецьких слів «зображення», «образ», «бачення». На відміну від релігійних картин, яких ми знаємо з історії мистецтва, ікона – це символічне, а не реалістичне зображення. Це знак, за яким стоїть дуже багато ідей та понять. Багато з них є незрозумілими сьогодні, тому сучасну ікону подеколи спрощують, залишаючи найважливіші елементи.

Розглядаючи феномен ікони, слід завжди брати до уваги такі три виміри: науковий, мистецький та богословський, що становлять органічну єдність ікони. Без богословського елементу ікона є лише документом, який представляє історичну подію чи особу, втрачаючи при цьому свою сутність. Не враховуючи науковий елемент, важко говорити про її трансцендентний вимір, об'єктивність; неможливо відділити у іконописних зображеннях первинне від другорядного. Без мистецького елементу набувається здатність критикувати те, що не піддається критиці.

Згідно з православною традицією ікона є богослов'ям в образі, оскільки за допомогою ліній та фарб вона розкриває догматичне, моральне та літургійне життя Церкви [4]. Ціллю ікони є уможливити зустріч людини віч-на-віч зі зображуваною особою (святим, святими) і тому часто можна почути, що ікона «пишеться», а не малюється, оскільки вона призначена для спілкування, для того, щоб бути дверима між обома світами. Ікона представляє Істину у візуальний спосіб в усі часові періоди. На відміну від будь-якого твору мистецтва, ікона є вимогливим мистецтвом, яке спонукає споглядача до відповіді.

У мові сучасної культури поняття «ікона» дуже широке. Це слово, може означати знак, візуальний образ, котрий наштовхує на ряд наступних понять, тем, ідей, котрі часто не відповідають нашому богословському розумінню ікони. Спробуймо сформулювати визначення, дефініції ікони в богослов'ї: 1) ікона – візуальний образ на християнську тему. Однак, таке визначення охоплюватиме доволі широкий спектр зображень. Це може бути і шедевр Леонардо да Вінчі, також ілюстрація в книзі Свідків Ієгови, тощо. Однак жодне з них не є іконою у тому сенсі, котрого ми дошукуємось.

Спробуймо інше визначення ікони. 2) Ікона – це інформація про Бога, виражена у певній системі візуальних знаків. Такому визначенню бракує одного суттєвого компонента, а саме богословського. Бо чому ми властиво говоримо про «богослов'я ікони» (її сакральний інформаційний потенціал)? Не лише тому, що це візуальний образ на християнську тему. Ікона як богослов'я вимагає духовного подвигу, вчинку. Щодо ікони християнин не може поводитись нейтрально. Ікона вимагає відповідного ставлення! Іншими словами, ікона – це початок діалогу, а діалог це вже ніщо інше як богослов'я (комунікація «людина – Бог»).

Історія богослов'я ікони проходить той самий шлях розвитку, що і власне саме богослов'я. Вона також мала свої періоди занепаду і розквіту. Богослов'я ікони – це передусім молитва перед іконою, бачення в ній об'явленого Бога.

Догмат про іконошанування оснований на догматі Втілення, відповідно до якого в постаті Ісуса Христа нероздільно та незмінно поєднані божественна та людська природи. Завдяки цьому поєднанню людині дарована можливість єдності з Богом, яка була втрачена внаслідок гріхопадіння.

Справжня ікона покликана являти образ Божий в людині. Першою іконою Бога був Адам, який пошкодив свою іконічність, вчинивши гріх. Адам, а з ним і все людство, зберігши знання про Бога, втратили гармонію з Богом. З первородним гріхом щезла повнота іконічності світу. Тобто образ Божий в людині став затьмарений гріхом і лише з приходом другого Адама світ отримав можливість знову осягнути свою іконічність. За словами св. Івана Дамаскина: «після Втілення Бога матерія знову стала цінною і може бути використана для зображення Божества».

Образ Божий, явлений людині Богочоловіком, може бути відновлений в ній і знову бути відображений у світі у всій повноті. Покликання християнина можна визначити, як відновлення іконічності – своєї та світу, що рівноцінне спасінню.

Іконошанування базується на тому, що споглядаючи ікону Христа в його людській природі, віруючи, що в ньому поєднані Божа і людська природи,

особа спілкується зі самим Богом у Трійці, за словами Спасителя: «хто бачив мене, той бачив Отця» (Ів. 14,9) [22].

Головне у спогляданні образу Божого те, що споглядач стає причасником Божої благодаті, яка відкривається через красу ікони, навчається Божої правди, яка являється в ній. Ікони Богородиці, святих пошановуються не тому, що є портретами цих людей, а через те, що образ Божий якнайповніше проявився в цих особах. Образ Божий у свій повноті благодаті впливає на кожного тією мірою, в якій його можна сприйняти.

Пошанування образу Божого в дусі та правді (Ів. 4,24) означає для всіх християн – прагнення до відновлення Його в собі та у світі, повертаючи світ Богові, обожествляючи його. Головною святинею у Божому світі є людина і в цьому значенні всім християнам належить стати іконописцями та реставраторами образу Божого.

Справжніми іконописцями Церква називає не художників, а отців Церкви, які явили людству образ Божий у собі.

Щодо етимології поняття «ікона», то в різні культурні періоди йому надавалося різного значення. Так у грецькій мові, як вище згадувалось, термін eikon мав декілька значень, основними з яких виступають такі як «зображення», «образ», «мислений образ», «бачення, уподібнення».

У сучасній мові слово «ікона» закріпилося за священними зображеннями як предметом культу та пошанування. Крім того поняття «образ» (означення абстрактного духовного уявлення про предмет та явище) та «ікона» у сьогоденні вживаються як синоніми, тоді як у грецькій мові поділу на образ та ікону не було. Крім того, грецькою мовою слово «ікона» синтетично означало і матеріальне (зображення), і духовне (мислений образ) у їх нероздільному взаємозв’язку [20].

У Септуагінті (грецький переклад єврейської Біблії) слово «ікона» вживається не лише для означення людського буття сотвореного на Божий образ, але й для означення ідола (Бт. 1, 27: І сотворив Бог людину на свій образ, на образ Божий сотворив її.).

У Новому Завіті слово «ікона» дуже часто стосується Втіленого Слова: «Він (Ісус Христос) – образ невидимого Бога (Кол. 1,15). Хоча у жодному випадку термін «ікона» не вживається у значенні написаної ікони.

Святі Отці вживали слово «ікона» у ширшому значенні, порівняно до того, як вживається цей термін сьогодні. Тобто, все ікона – все іконічне (Богоподібне): весь світ – ікона Божа, як витвір досконалого художника. Словесною іконою називають тропар, акафіст, проповідь, житіє. Максим Сповідник зазначав: Церква – ікона. Храм – ікона переображеного космосу. Єпископ – ікона Христа.

Слово eikon (іконообраз) змогло передати надзвичайно важливу богословську ідею: ікона – це не просто зображення (пошанування якого було б просто ідолопоклонством), а це і зображення, і мислений образ, єдність яких богослов'я ікони трактує як невидиму, проте цілком реальну «присутність» у зображенні його оригіналу, у зображенні святого – самого святого, у зображенні Христа – самого Христа [20, с.15].

Іконопис у власному значенні як церковне мистецтво сформувався на візантійському ґрунті, де і викристалізувалося богословське обґрунтування іконошанування. Однак він не розвивався у вакуумі, але запозичував елементи з інших культур, надаючи їм іншого виміру та значення (юдаїзм в Палестині, еллінізм в Греції, римська культура).

1) Образ в юдаїзмі. Євреї ніколи абсолютно не заперечували зображень, за винятком ідолів. В єврейському середовищі існували дві позиції щодо трактування зображень: ліберальна та ригористична. Тобто, навіть у самому єврейському середовищі протягом віків простежується розвиток розуміння та місця візуального зображення в єврейському світогляді. У Старому Завіті маємо свідчення про використання зображень двох типів: перший, літургійні зображення, які були створені на Божу славу, другий – ідоли. Другу Божу заповідь євреї не пояснювали як абсолютну заборону всіх зображень чи релігійних зображень зокрема. Ідолопоклонство визначалося особистісним ставленням до образу, а не самим образом.

Деякі науковці стверджують, що протягом перших трьох століть християнської ери у єврейському середовищі відбувається перехід від суворого символічного мистецтва (менора, пальмові гілки і т.д.) до появи фігуративних зображень. Інші вважають, що євреї розвинули фігуративне мистецтво, а християни просто почали їх наслідувати.

2) Образ у греків. Він мав містичний, магічний характер. Деякі статуї, наприклад Афіни та Артеміди Ефеських чи Зевса, вважалися нерукотворними і поклонялися їм у різний спосіб. Такі філософи як Ксенофонтій, Геракліт Ефеський висловлювали протест проти обрядів поклоніння, оскільки вважали, що вони містять духовну небезпеку. Платон також бачив небезпеку у такому роді поклоніння, однак вважав, що обряди слід здійснювати, щоб заслужити ласку богів.

3) Римська імперія. У Римській імперії образ відігравав певну роль, зокрема зображення імператорів, які пошановувалися як об'єкт культу. Вважалося, що через посередництво свого портрета, імператор був присутній і ця присутність мала юридичний характер. Наприклад, якщо в суді знаходився портрет імператора, то суддя виголошував вирок від імені імператора. Згодом християни почали використовувати поганські зображення, надаючи їм нового значення: філософ – Христос, добрий пастир, апостол або пророк; сцени вознесіння – Вознесіння Господнє; вплив придворних церемоній – імператор та імператриця на троні – Христос та Богородиця між святими; тріумфальний вхід імператора – вхід Христа в Єрусалим.

4) Перші християни та образ. Для перших християн образ не мав ніякого значення. Для палестинських християн будь-яке зображення вважалося ідолопоклонством. Це виражалося у відмові поклонятися імператорові (мученики перших століть були засуджені перед зображенням імператора). Крім того, будучи малочисельними спільнотами, християни не потребували великих будівель, які б містили якісь зображення; більшість християн були бідними людьми, що не могли собі дозволити замовити твір мистецтва; переслідування з боку влади; поганський митець не міг творити щось для

християн, якщо він не порвав з поганським світом.

Розглянувши сутність ікони, витоки та напрями розвитку іконопису, можна зробити висновок, що поганський образ і теорія, яку він представляв на початках, відрізнялася від християнського духу, для якого зображення стало засобом вираження духовного змісту відношення: людина – Бог.

Щодо передісторії ікони, то за легендою, найпершою іконою був убрус – рушник, на якому відбився лик Христа після того, як Син Божий витер ним своє обличчя. Саме цей тип ікони сформував один з найдавніших іконографічних типів – Спас Нерукотворний, де важливою частиною зображення є рушник або стилізований рушник – драпіровка прямокутної чи квадратної форми, на фоні якої написане обличчя Христа.

Наступні чотири ікони – це портрети Богоматері, написані грецьким лікарем та живописцем Лукою Євангелістом. Передісторія ікони розпочинається з до-євангельських часів, з епохи еллінізму (I ст. до н. е. – IV ст. н. е.)» коли: в мистецтві східних римських провінцій виникає особливий портретний тип, який за місцем свого існування – оазис Фаюм отримав назву фаюмський портрет. Можна назвати такі типологічні ознаки цього типу портрета, що дають можливість одразу відрізнити його від інших: тонкі риси обличчя; занадто великі очі (тужливі, сумні, замріяні, але ніколи невеселі); відбиток скорботної відокремленості від життя на всіх фаюмських обличчях.

Фаюмський портрет був частиною поховального культу: зображена людина вже перебувала у потойбічному світі, що нібито ріднить цей портрет з іконою. Ранні ікони наслідували від фаюмського портрета не тільки ці основні фізіономічні риси зображення, а й техніку і прийоми малювання. Так само, як фаюмський портрет, ранні ікони писали восковими фарбами, використовуючи техніку енкаустики.

Народження ікони з портрета – це тривалий і складний процес, що супроводжувався справжніми битвами, однією з яких було візантійське іконоборство. На початку історії християнства, як уже зазначалось, зображення

Бога у тілесному вигляді вважалося гріховним, граничним з ідолопоклонінням: бо саме так зображувалися античні боги – демони у тлумаченні християн.

Спробою подолати ці світоглядні протиріччя стало вчення церковного письменника VI ст. Діонісія Ареопагіта про «неподібну подібність». Він закликав відмовитися від прекрасних образів, тому що навіть найдосконаліша земна краса не зможе передати красу Бога. На думку Діонісія Ареопагіта, слід відтворювати Божество у навмисно грубих та некрасивих предметах, щоб усі зрозуміли, що перед ними не ідол, а символ, який не зображує, а лише нагадує про Бога та його янголів [8]. Коли після епохи іконоборства було досягнуто компромісу, ікона отримала право на існування як священний предмет, що виконує роль посередника між людиною і Богом; це місток між земним і небесним. Як навчав Діонісій Ареопагіт, ікона стала засобом «зведення душі до першообразу», тобто до Бога.

Тлумачення ікони як «некартини», що руйнує уявлення про живопис як дзеркало чи вікно у світ, зумовило особливості іконописної техніки і засобів виразності у цьому різновиді живопису.

Для того, щоб передати матеріальними засобами безтілесне, необхідно позбавити тілесності й саме зображення, і той матеріал, на якому воно зображене. По-перше, зображені фігури дематеріалізували, позбавляли об’єму – вони перетворилися на двовимірні тіні на гладкій поверхні дошки. По-друге, сама дошка як матеріальна основа мала розчинитися в потоці надчуттєвої енергії, перетворитися в сяйво Божества, для чого тло покривали золотом. Золото не тільки символізувало божественне світло, а й створювало містичне мерехтливе середовище – не площину і не простір, а щось хитке, ефемерне, що коливається між цим і тим світом. Священний образ, висвітлений полум’ям від свічки або лампади, виступав з цього містичного тла чи знову зникав за межею, куди не було входу смертній людині.

Процес створення ікони був ритуальним, священним і чітко регламентованим, що було зафіксовано у суворих постановах VII Вселенського Собору, який поклав край розмаїттю манер, стилів і способів виготовлення

образів. Відтоді іконою почали вважати тільки такий твір, що виконаний на кипарисовій дошці мінеральними фарбами, розведеними на яєчному жовтку з додаванням невеликої кількості освяченої води та винного оцту. Матеріали для ікон мали символічне значення: кипарис – це уособлення буття; жовток яйця – символ зародка; вода – джерело «тієї води, що тече в життя вічне» (Євангеліє від Іоанна, 4:14); мінеральні фарби – символічне віддзеркалення небесного світла на землі. Крім того, усі матеріали, з яких виготовляли ікону, забезпечували тривале існування твору, бо яєчний жовток не давав тріщин фарбового шару, оцет консервував органічні складники жовтка, а вода з іонами срібла була надійним антисептиком.

Отож, підсумовуючи, слід відзначити, що ікона – це не тільки вид образотворчого мистецтва, що пройшов довгий період свого розвитку, і не лише мистецтво. У неї безліч інших функцій, крім художньо-естетичної. Вона – сакральна, тобто містить у собі таємницю створення Богообразу і святих. Ікона бере участь у молитві як посередник. Ікона належить, насамперед, Церкві і її головним призначенням є богослужбова (літургійна) функція. Цей вид культового живопису строго підлеглий канону, тобто визначеним законам і правилам, за якими вона була створена і котрі колективно (соборно) були встановлені Церквою на Всесвітніх Соборах (нагадаємо, що найважливішими для іконописців є II і VII). Ікона містить у собі не просто деякий зміст, деяку духовність, але передає за допомогою особливої мови зміст Святого Писання.

РОЗДІЛ ІІ. СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ В ІКОНОПИСІ

Метафорична мова іконопису складна й охоплює не лише об’єкт, але також і композиційний склад, і техніку зображення. Кольори, просторова побудова, об’єм і перспектива – кожен елемент ікони має власне символічне значення. Витоки цієї мови – у візантійській традиції ікононаписання.

Упродовж багатьох віків митці ретельно дотримувалися принципів традиційного іконопису, зберігши їх аж до наших днів. Одним із них є символіка кольорів. За допомогою різноманітних відтінків, кожен з яких має своє власне значення, художник дістає можливість посилити змістовність образу, сказавши трохи більше, ніж дозволять зробити засоби живопису.

Символіка кольорів є обумовленою та позбавленою самовілля. Колір у іконі умовний. Він не належить предмету – його поверхні і формі (не прив’язаний ним). Кольори, як і все в іконі, підпорядковані єдиному завданню – відкрити світ духовної суті у фізичному просторі; виразити саму ідею людини, інтенсивність її внутрішнього життя, осяяння Божественним світлом.

Стародавні іконописці вживали порівняно малу кількість кольорів. Вони не повторювалися у одному і тому ж іконографічному сюжеті. Взаємодія кольорів, як і сам малюнок, сприймається у іконі синтетично як єдиний сплав, сприймається у одному містичному переживанні. У іконі людина стикається не з локальним кольором, а з гамою і з комбінацією кольорів.

Символіка кольорів на іконах спирається, в основному, на працю Діонісія Ареопагіта «Корпус Ареопагітікум» [8].

Особливе місце в іконографії належить золотому кольору як символу божественного світла, Небесного царства та дій Святого Духа; він використовується майстрами з часів хрещення Русі. У всі часи були значно поширені ікони, написані на золотому фоні, що втілює собою небесний, вищий світ. Прикрашені золотом німби й одіяння святих символізують святість і чистоту, а тонко покладені відблиски та золоті пропуски надають образу особливої урочистості. Золотий фон – «світло неприступне» – властиве лише

Богові. Яскравий насичений жовтий колір має таке ж позитивне значення, як і золотий; проте блідо-жовтий, навпаки, символізує зраду та скупість .

Білий – у православній іконографії – колір праведників, колір чистоти, світла, радості, Божої слави, якою оточений Христос у Преображенні, Різдві, Воскресінні, Зішесті в пекло та у Вознесінні. Він символізує святість, чистоту і невинність душі. Традиційно ним писали одяг святих, а також крила ангелів і пелюшки дітей. На багатьох іконах, присвячених Воскресінню Христа, Спаситель зображується саме в білому одязі. Близьке значення має срібний колір, який є символом чистоти плоті й євангельського красномовства: «Господні слова – слова чисті, як срібло, очищене в глинянім горні, сім раз перетоплене» (Пс. 11:7).

Інший поширений колір – багряний, або пурпур – колір імператора, владики. Він символізує царственість і велич. У іконописі пурпурним традиційно писали одіяння святих царів і князів. У цьому ж значенні він іноді використовувався як символ Бога-Отця. Крім того, не рідко можна зустріти ікони на пурпурному фоні, що зокрема, характерно для образів Христа Пантократора. З іншого боку, пурпурний колір має ще одне значення, пов’язане з образами загрози і вогню. Тому багряні тони не рідко використовуються у сценах Страшного суду.

Таке ж двояке значення має й червоний колір, який значно поширений у православному іконописі. З одного боку, він є символом любові, цілющої енергії і воскресіння, але в той же час означає жертву Христа, муки та кров. Червоний – символ Господньої енергії, вогню, динамізму, життєдайної сили, перемоги, мучеництва; це колір крові, яку пролив Син Божий Ісус Христос за спасіння людського роду, тому червоне означає живлення церкви кров’ю Христа. Червоний колір відповідає також святам мучеників, на знак того, що кров, пролита ними за віру Христову, є свідченням їх полум’яної любові до Господа.

Отже, червоний у церковній символіці – це колір безмежної взаємної любові Бога і людини. У іконописі червоний одяг є незмінним атрибутом

святих мучеників. Іноді цим кольором пишуть крила архангелів-серафимів. У окремих випадках можна зустріти ікони, написані на червоному фоні, який символізує воскресіння й урочистість вічного життя. Богоматір зображують у червоному одязі, коли хочуть возвеличити її Богоматеринство. На іконах «Знамення» Богородиця зображена у червоному одязі, адже цей образ втілює її предвічну обраність як «пречистої посудини», що втілює слово Боже.

Блакитний колір є символом небес, іншого, вічного світу, а також цнотливості й душевної чистоти. Блакитним традиційно пишуть одяг Богоматері як Пріснодіви. Насичений синій – колір «небесної тверді», високого неба (у погожий день), асоціація до духовного, надприродного неба, де у славі проживає Господь; символізує таємницю, одкровення, мудрість і божественну незбагненність. Це колір апостольського одіяння.

Зелений та синьо-зелений – це кольори живої природи, колір весни, фізичного земного буття, означає перемогу життя над смертю та вічне життя. Зелений також може символізувати духовне відродження через ласку Святого Духа. Він символізує Христа як Того, Хто дарує життя та хрест як дерево життя й часто використовується в сценах Різдва.

Фіолетовий, багряний чи пурпурний – символ царів; його вживають, розписуючи стихар Христа та верхні ризи Богородиці, а також ризи царів, цариць та князів, які хрестили підлеглі їм народи.

Коричневий колір нагадує про тлінність людської природи, а чорний – відсутність Божого світла, символ скорботи, хаосу, смерті, зла, пекла, посланців сатани, деяких сцен із Страшного суду. В іконописі чорним зафарбовували печери – символи могили. У деяких сюжетах це міг бути колір таємниці. Наприклад , на чорному тлі, який символізував незбагненну глибину Всесвіту, зображували Космос – старця в короні в іконі Зішестя Святого Духа. Чорний одяг ченців, що пішли від звичайного життя, – це символ відмови від колишніх задоволень і звичок, свого роду смерть за життя .

Слід відзначити, що є й такі кольори, які принципово не використовуються в іконописі. Один із них – сірий. Цей колір символізує як «образ»

надприродного змішання добра та зла, колір, який породжує двозначність, неясність й порожнечу – поняття, які є неприпустимими в православному іконописі.

Варто також наголосити на тому факті, що іконописці часто вдаються до контрастних кольорів, які підсилюють звучання ікони, додають твердість і чіткість сюжетному плану і кожному зображеному на іконі лику. Фігури, написані фарбами без півтонів, набувають точки опори, стійкості, кістяка. Іноді на ликах і одязі святих зображені світлові відблиски. Вони не мають відношення до об'ємного зображення фігур, не є віддзеркаленням зовнішнього джерела світла. Це символіка вічного нестореного світла, божественних нестворених енергій, з якими з'єднуються душі святих. Це світло не ззовні і не зсередини – воно поза просторове і позачасове. Вічне життя – це поступальна хода до Божества через вічне осяяння Божественним світлом. Світлові відблиски – це візуальні знаки Богоспілкування, в якому знаходяться святі, що зображені на іконах [26].

Отже, виходячи з усього вище сказаного, колірний ряд у іконі відіграє дуже важливу роль. В іконописі всі кольори – ликів святих, вбрання, предметів, тла мають глибоко символічне значення. Сім кольорів веселки складають основу колористики і символіки давньої ікони.

РОЗДІЛ ІІІ. ІКОНОГРАФІЧНІ ТИПИ І ОБРАЗИ

Історія іконографії починається з III-IV століття, із зображень в катакомбах (некрополях) Італії, Північної Африки й Сирії (Палестини). Римляни й греки спалювали померлих, та християни дотримувалися єврейської традиції, за якою було поховано тіло Христа. Кілометри катакомб недостатньо вивчені, проте саме завдяки своєму розташуванню вони збереглися до сьогоднішніх днів. Також слід пам'ятати про переслідування християн в Римській імперії, відповідно, зображення, що свідчать про відношення автора до християнства, могли зберегтися лише на кладовищах, адже римляни не наважувалися гнівити покійників.

Ватиканські ґроти постали ще в I ст. по Христі – тут було поховано апостола Петра, приблизно до цього ж часу відносяться катакомби Коммоділлі, Прісцілли, Домітілли та Остріяна. За короткий проміжок часу формування окремої християнської іконографії, безумовно, було неможливим, тому основою для зображень в катакомбах часто слугували поганські символи, які набували нового значення для християн.

- Риба – в греків символізувала плодючість. Християнам нагадували про апостолів, більшість з яких були рибалками, а також про деякі алегорії, приведені Христом: у притчі про доброго Небесного Отця Спаситель наголошує, що навіть земний батько на прохання сина подасть рибу, а не гадюку (Мт. 7:9-11).

Також перші літери слова «риба» в грецькій мові уклали акростих «Ісус Христос Божий Син Спаситель»;

Голуб з гілкою оливкового дерева – символ Святого Духа; пальма – ознака мучеництва й перемоги в Христі; якір – таємне зображення Христа; човен – образ Церкви; хліб – символ Євхаристії; ягня – за свідченням Івана Предтечі «Ось Агнець Божий, який світу гріх забирає» (Йо. 1:29); виноградна лоза – мають пояснення в Євангелії «Я виноградина, ви – гілки. Хто перебуває в Мені, а Я в ньому,– той плід приносить щедро» (Йо. 15:5), а також притча про виноградарів; Оранта – у римлян – уособлення жіночого образу, для християн –

Марія Богоматір; добрий пастир – у римлян – зображення Гермеса (Меркурія), що тримає вівцю на плечах, для християн – нагадування про те, що Бог шукає кожного заблуканого, підтримує у вірі під час переслідувань й прийшов закликати до грішників (Йо. 10:14, Мт. 9:13, Мр. 2:17, Лк. 5:32).

Також починають зображувати старозавітні сюжети – Адама та Єву, Ноя, Мойсея.

Поступово складаються окремі християнські символічні зображення: Воскресіння Лазаря (Христос, що вказує рукою на Лазаря, який виходить із печери в посмертній плащаниці – наприклад, зображення в катакомбах Прісцілли); народження Христа (Богоматір із Христом на руках та чоловіча фігура, що вказує на зірку в небі – зображення в капличці в катакомбах Прісцілли, IV ст.); Христос рятує Петра, що йде по воді (Дура-Європос, Сирія, II ст.).

Ранні християнські зображення не були досконалими за технікою, носили символічний характер – цей характер зображення став традиційним при подальшому розвитку іконографії [32].

Потрібно відзначити, що в іконописі найпоширенішими є типи канонічних образів Ісуса Христа (1) та Богородиці (2).

1) Так, ранні християни зображали Христа у вигляді агнця, риби або в подобі доброго пастиря, який несе на плечах вівцю. Пізніше такі символічні зображення було заборонено.

Канонічне зображення Бога в людській подобі було затверджене в IX столітті: «...Благотілесний... зі зсунутими бровами, прекраснооким, з довгим носом, русявим волоссям, схилений, смиренний, прекрасний кольором тіла, з темною бородою, … довгими перстами, доброгласний, солодкомовний, мовчазний, багато терпеливий…».

Нині існують два типи зображень Спасителя: 1) у вигляді Вседержителя й Судді – Царя Царів; 2) у тому вигляді, у якому Він був серед людей та здійснював Своє служіння (у тім числі у вигляді немовляти або отрока). Інколи трапляється зображення Христа в подобі Ангела.

Якщо способи зображення настільки різні, виникає питання: як упізнати Спасителя на іконах? Завдяки такій деталі: зображення Христа має хрещатий німб. Слово «німб» перекладають з латини як «хмара», «туман», «ореол». Німб – символ Божественного світла, котре Спаситель явив учням на горі Фавор: «І перевтілився перед ними: просяяло лице Його, як сонце, а одежа Його зробилася біла, як світло». Німб на іконах Спасителя має ще й уписаний хрест. Усередині його три грецьких літери, що передають слова Бога «Я єсмь Сущий», сказані Ним Мойсею. Саме через зображення німба сповідують у Христі два єства Божественне й людське. Іконописець пише Лик Христа за подобою людського обличчя, і цим сповідується догмат про те, що Христос – «досконала людина у людстві». Німб передає й те, що Христос ще й «досконалий Бог по Божеству».

На іконах Христа часто зображують із книгою – вона може бути як згорнута, так і розгорнута. Розгорнута книга містить цитату з Євангелії. Книга може бути зображена й у вигляді сувою, проте символічне тлумачення завжди одне – це рятівне вчення, з яким Христос прийшов у світ.

Зазвичай Його зображують у червоному хітоні (аналог сорочки) та синьому гіматії (плащі). Червоний колір символізує земну й людську, синій – небесну й Божественну природу Спасителя. На правому плечі хітона можна побачити нашивну темну смугу – це клав, у античному світі – знак патриціанської гідності. На іконах клав, символізуючи чистоту й досконалість земної природи Спасителя, слугує ознакою Його особливої месіанської ролі.

Ікони Спасителя поділяють на шість основних іконографічних типів:

Спас Нерукотворний	Спас у силах
Спас Вседержитель (Пантократор)	Спас Еммануїл
Спас на престолі	Спас Благе Мовчання

Розрізняють два види зображень Нерукотворного образу: Спас на обрусі та Спас на черепиці. На іконах типу «Спас на обрусі» лик Христа зображено на платі (рушникові), верхні кінці якого зав’язані вузлом, а по нижньому краю

зображено кайму. Лик Ісуса Христа – лик чоловіка середніх літ із тонкими й одухотвореними рисами, з бородою, розчесаною надвоє, з довгим хвилястим волоссям, розділеним пробором.

Походження ікони «Спас на черепиці» витлумачує такий переказ. Цар Едеси Авгар прийняв християнство. Нерукотворний образ було прикріплено до «дошки негниючої» й поміщено над міськими воротами. Коли пізніше дехто з царів Едеси повернувся до язичництва, образ було замуровано в ніші міської стіни, а десь через чотири століття це місце було забуте. 545 року, під час облоги міста персами, едеському єпископу зійшло одкровення щодо місцезнаходження Нерукотворного образу. Коли цеглу було розібрано, мешканці міста побачили не лишу чудово збережену ікону, а й відбиток лика на глиняній дошці (черепиці), яка колись затуляла Нерукотворний образ. На іконах «Спас на черепиці» не має зображення плата, тло ікони рівне, воно імітує або фактуру черепиці, або просту кам'яну кладку.

На православних іконах Спас Нерукотворний зображений зазвичай спокійним, із широко розплющеними очима. У католиків, навпаки, лик Христа зображують стражденним, іноді із заплющеними очима, на голові Божого Сина – терновий вінець та сліди крові.

Спас Вседержитель (Пантократор) – ще одне зображення, що його можна побачити в кожнім православнім храмі. Як правило, фреска або мозаїка «Пантократор» знаходиться в центральній частині купола церкви. На іконі Христос постає перед нами одягнутим у гіматій і хітон. Лик Спасителя відповідає віку Христа періоду проповідництва: у Нього пряме волосся, що спадає на плечі, невеликі вуса й коротка борода. Права Його рука благословляє, ліва підтримує згорнуту або розгорнуту Євангелію.

«Спас на престолі» має багато спільного з іконою «Спас Вседержитель» (книга, рука, піднесена для благословення), але зображений тут Христос сидить на престолі на повний зріст. Престол – символ Всесвіту, усього видимого й невидимого світу, це знак царственої слави Спасителя.

«Спас у силах» – центральне зображення в іконостасі православного храму. Ця ікона має дещо спільне з «Пантократором» і «Спасом на престолі», але має більш складну символіку. Христос, який у хітоні й гіматії сидить на престолі з книгою, зображений на фоні червоного квадрата, що має витягнуті кінці. Квадрат – символ землі. На чотирьох кінцях квадрата можна побачити зображення ангела (чоловіка), лева, тельця й орла. Це символи євангелістів (відповідно Матвія, Марка, Луки и Іоанна). Поверх червоного квадрата написано синій овал – символ духовного світу. В синьому овалі зображені ангели – сили небесні. Поверх синього овалу – червоний ромб – символ невидимого світу. Така ікона – справжній богословський трактат у фарбах. Суть зображення спирається в основному на Одкровення Іоанна Богослова (Апокаліпсис); образ показує Христа таким, яким Він явиться на Суді Божому.

«Спас Еммануїл» – образ Христа у дванадцятирічному віці. Лик Спасителя співвідноситься тут із євангельським текстом: «І коли Він мав дванадцять літ, прийшли вони за звичаєм у Єрусалим на свято». Найменння «Еммануїл» перекладають як «з нами Бог». У Ісаї, старшого з чотирьох ветхозавітних пророків Ізраїлю, читаємо: «Отже, Сам Господь дасть вам знамення: «Се, Діва в череві прийме й народить Сина й наречуть ім’я Йому: Еммануїл» (Іс.7.14). Отрока Христа зображують у хітоні й гіматії із сувоєм у руках. Такий образ трапляється відносно рідко.

Спас Благе Мовчання – найбільш рідкісне із зображень Божого Сина. Якщо «Спас Еммануїл» і «Спас Нерукотворний» зображають Христа таким, яким Він був на землі, а «Спас у силах» – таким, яким Він явить Себе на суді Божому, то «Спас Благе Мовчання» – це Христос до Свого приходу до людей. Спаситель зображений в ангельському чині як юнак у білій далматиці (мантії) з широкими рукавами. Руки Його складені й притиснуті до грудей, за спиною – згорнуті крила. Ікона передає ангельський образ Сина Божого – Христа.

2) Шанування Богоматері почалося з Палестини, де у визначних місцях Її життя будувалися храми, зберігалися Її святині. Поєднуючи різні типи зображення, нараховується більш ніж 800 зводів ікон Божої Матері. На них

вона традиційно зображується у певному одязі: в пурпуровому омофорі, покривалі заміжньої жінки, що символізує Її Материнство, червоний колір – символ страждань, і в синій туніці, що символізує колір Її Дівоцтва. На омофорі зображуються три зірки, ознака непорочності Марії (непорочно зачала, непорочно породила, непорочно померла) і кайма, як знак Її прославлення. Поручі символізують спів служіння Господу, і в Її обличчі – всієї Церкви.

Існують 5 типів ікон Богородиці [29].

Перший тип «Оранта» (Та, що молиться) – зображення Богородиці, що дійшли до нас із римських катакомб. На них Богомати представляється з піднятими і розкинутими догори руками, є символом прощення в особі Божої Матері, що молиться за весь людський рід.

«Оранта» поєднує в собі різні типи зображення Богородиці, такі як «Панагія» (Пресвята), «Велика Панагія» або «Знамення». Знамення – це, в певному сенсі, образ Благовіщення і прикмета Різдва та подальших євангельських подій аж до Другого Пришестя.

Найвідоміші зводи цього типу ікони – Покрова та «Невичерпна чаша».

Другий тип ікон «Одигітрія», або Провідниця – один з найбільш поширених іконографічних типів зображення Богоматері в православному іконописі. Богородиця зображена з отроком-Христом, що сидить на руках Богородиці, правою рукою він благословляє, а лівою – тримає сувій, рідше – книгу, що відповідає іконографічному типу образу Христа Пантократора (Вседержителя). З догматичної точки зору основний зміст цього образу – явлення в світ Небесного царя і Судді та поклоніння Немовляті. Богородиця не притуляється до Ісуса, а вказує на нього рукою, представляючи Немовля світові. За переказами перша ікона Божої Матері «Одигітрія» була написана євангелістом Лукою.

Іконографічний тип зображення Богородиці «Панахранта», що в перекладі з грецької означає «Пречиста», «Пренепорочна», близький до типу «Одигітрія». В цьому типі ікон Богородиця сидить на престолі і тримає Немовля Христа на колінах, де престол символізує царську велич Божої Матері. Найбільш

вшанована з цього типу є ікона Божої Матері Печерська (Свенська), написана ченцем Києво-Печерської Лаври преподобним Алімпієм. Також до цього канону відноситься ікона Божої Матері «Всецариця».

Агіосорітіса – один з іконографічних типів зображення Богородиці без Немовляти, зазвичай у повний зріст у повороті вправо в три чверті з піднятими у молитовному жесті руками, де права здіймається до Господа, а в лівій Вона тримає сувій. Цей тип іменується також як «Заступниця» – заступниця і покровителька християнського роду.

«Елеуса» або «Розчулення» – один з основних іконографічних типів зображення Божої Матері в православному іконописі. В грецькому варіанті цей тип ікон називався «Глікофілуса» – «Солодке цілування». Це найбільш ліричний тип іконографії Богородиці. Богородиця зображена з Немовлям Христом, що сидить на Її руці і притискається щокою до Її щоки. І, оскільки, Богомати є символом Церкви Земної, а Ісус – Небесної, ікона означає єднання небесного, земного і людського.

Є ще один тип іконографії Божої Матері – «Акафістний», де іконографічні схеми будуються за принципом того чи іншого епітету, яким шанується Богоматір. Основний сенс ікон цього типу – прославлення Божої Матері. До цього типу відносяться ікони «Неопалима Купина», «Богоматір – Живоносне Джерело», «Богоматір – Гора Нерукосічна», «Несподівана Радість». Загалом, Православна Церква згадує за календарем біля 260 шанованих та чудотворних ікон Богородиць.

Отож, розглянувши іконографічні типи Богородиці та Ісуса Христа (як основні), а також окремі зображення, можна підсумувати, що встановлені правила і схеми їх написання в художній християнській культурі (в тому числі відповідна побудова сюжетних сцен), їх символіка слугують своєрідним ключем до прочитання закодованого сакрального змісту.

РОЗДІЛ IV. ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ КАНОНИ ІКОНОПИСНИХ ЗОБРАЖЕНЬ

Канон в іконі – це не тільки цілісна система правил створення зображень, що визначає їх форму, символіку та можливості сполучуваності один з одним, але також певне світобачення. Оскільки воно немислиме поза простором і часом, можна сказати, що іконописний канон як особливий художній світогляд – це просторово-часова формула, яка існує в різних творчих версіях .

Простір ікони розкривається за допомогою зворотної або сферичної перспективи. О. Павло Флоренський у своїй роботі про зворотну перспективу писав, що цей прийом використовується в іконописі спеціально. Найяскравіше він простежується саме у кращих іконописців [33].

Зворотна перспектива може слугувати «прийомом підкреслення». Це не просто художній прийом, при якому віддалені об’єкти здаються більш масштабними, а невидимі межі предмета – видимими: значення такого зображення полягає в його реалістичності, у відмові від ілюзіонізму. Певною мірою, це образ бачення речей по суті, а не чисто зовні: не поверхового споглядання, а «миттєвого» осягнення. На думку святих отців таке бачення було властиво Адаму до гріхопадіння, оскільки первісна людина не мислила образами, а відразу проникала в справжню сутність речей.

Пряма перспектива, навпаки, висловлює суб’єктивний погляд на світ Простір, представлений в прямій перспективі – це не повна ідея самого простору, не його сутність, а зовнішня оболонка, приписувана простору занепалим людським розумом, що втратив цілісність.

Зворотна перспектива зображує предмет цілісним, в сукупності всіх своїх зовнішніх характеристик; представляє всі його грані, оминаючи «природні» закони візуального сприйняття. Предмет постає не таким, яким він бачиться, а таким, яким він мислиться. Найважливіша просторова характеристика зображення в зворотній перспективі – сфера. Вона символізує місце вічного перебування, рай. На іконах рай часто зображується у вигляді кола (овалу).

З точки зору тимчасової характеристики, зворотна перспектива є образом Священної історії, яка спрямована на очікування одночасно близького і далекого Страшного суду. Апокаліптичні події перевершують для людини все інші події своєю глобальністю і масштабністю, хоча є останніми в історичній перспективі і віддалені від нас більш, ніж інші знаки часу. При цьому ми можемо переживати простір Страшного суду в церкві літургійно кожен день. Ікона також дає цю можливість, являючи есхатологічну реальність Другого Пришестя і Воскресіння водночас в іконописних зображеннях – кольорах богослужбового кола, русі фігур. Рух в іконі передається за допомогою іконографічних формул.

Іконографічні формули, що лежать в основі композиції ікони можуть включати формулу діалогу (передачі благодаті) і формулу явлення. Цей список може бути доповнений формулами «трапези Богоспілкування» і священної ходи. Названі композиційні схеми можуть бути присутніми в зображенні у згорнутому і розгорнутому вигляді, взаємодіяти між собою, зливатися, трансформуватися одна в іншу. «Іконографічна схема в іконі за своїм змістом може бути прирівняна до обрядової формули, яка може видозмінюватися – розширюватися або скорочуватися, представляючи більш розгорнутий, урочистий, або більш скорочений буденний варіант».

Схема явлення. Центральна фігура є об’єктом молитви, поклоніння (глядачів і зображених на іконі). Вона висловлює богословську ідею одкровення.

Схема явлення лежить в основі більшості інших іконографічних схем: «Трійця», «Преображення», «Вознесіння». У прихованій формі вона присутня в зображеннях Хрещення, Зняття з Хреста, Зішестя в пекло, в основі житійних ікон. Ці ікони показують Образ, подобою якого ми покликані стати.

Формула діалогу. Фігури звернені один до одного, коли вступають в контакт без посередництва центральної ланки. Ця схема так само лежить в основі багатьох ікон: «Благовіщення Пресвятої Богородиці», «Благовістя Праведної Анни», «Стрітення». Дану формулу можна бачити в зображеннях

воскресіння, зцілення. Така схема передає вчення про передачу Доброї Новини – Євангелія. Вона розкриває тему «святої співбесіди» і показує, яким чином слід сприймати божественне благословення і Одкровення.

Ці два композиційних принципи лежать в основі більшості іконних композицій. При цьому в іконах «явлення» зберігається принцип діалогу – від зображеного на іконі до глядача і від глядача до зображеного. Так само і в іконах «діалогу» можна угледіти явлення. Тому слід говорити про єдиний принцип композиційної побудови ікон. Тільки в одному випадку ми маємо предмет – як зразок, а в іншому – дія як зразок дії.

«Трапеза Богоспілкування» як традиційна формула прийнята для таких зображень як «Таємна вечеря», «Шлюб в Канні Галілейській», «Трапеза в Еммаус» і ін. Дані композиції мають літургійну символіку і пов'язані з вівтарним простором храму, яке вони символічно відтворюють. Найчастіше такі зображення вписуються в коло, що надає іконам алегоричне значення, пов'язане з Раєм.

Формула ходи властива таким композиціям як «Вхід Христа в Єрусалим», «Введення Богородиці у храм» і т.д. У мистецтві перших століть християнства дана ритмічна домінанта мала переважаюче значення для монументального мистецтва в інтер'єрі базиліки, так як протяжний інтер'єр ранньохристиянської церкви підпорядкований ідеї шляху в Вищий Єрусалим. Багато зображень цього періоду (ікони, мініатюра, мозаїки) ритмічно вписувалися в схему ходи.

Важливим виражальним засобом іконописної композиції є геометризм, що надає образотворчому полю певну закономірність. Геометризм не є іконографічна формула, це її «енергетична» сила. Ікона схожа на внутрішній план і схему подій» Найважливішими фігурами, що визначають композицію в іконі, є коло (овал), чотирикутник (ромб) і трикутник. Яскраво виражені геометричні побудови в іконі мають теофанічне значення. Наприклад, коло і трикутник лежать в основі композиції «Трійці»; поєднання кола і квадрата (овалу і ромба) – символ з'єднання Божественного і людського; шестикутний (восьмикутний) обрис променів фаворського Світла може бути пов'язаний

відповідно з темами перетворення і спокути земного світу, створеного за шість днів, і з торжеством життя будучого віку в восьмий День Вічності.

Отож, крім символіки кольору, знакової системи іконографічних типів та зображень важливе значення у таких творах культового мистецтва мають ще і просторово-часові образи, що також надають їм високої сакральної значущості.

ВИСНОВКИ

У духовному комплексі християнського православного культу провідне місце займає релігійне мистецтво (архітектура, живопис, скульптура, музика), важливою складовою якого постає іконопис.

Термін «ікона» походить від давньогрецького слова «ейкос», що в перекладі означає «образ. Під цим поняттям ми розуміємо священне зображення, предмет релігійного культу та пошанування. Згідно з версіями мистецтвознавців, прообразами ікон були античні (так звані «фаюмські») портрети та єгипетські погребальні маски, які накладались на муміфіковані тіла.

Написання ікон і згодом поклоніння їм вважалось сакральним процесом, який мав свої чітко встановлені етапи. Перші ікони були створені на стінах катакомб, де проводили свої богослужіння та зібрання первісні християнські громади, переховуючись від переслідувань римської влади. Зважаючи на це, тогочасні творці сакрального мистецтва змушені були закодовувати священний текст у спеціальні образи-символи. Іконопис, таким чином, став символічною діяльністю, а його витвори носіями сакральної інформації, закладеної у відповідних знаках і символах, розшифрувати які могли лише посвячені у таємниці християнської релігії.

Осягнути глибинний зміст зображуваного на іконах, здійснити їхнє «прочитання» допомагають знання історії розвитку іконографії, текстів Святого Письма та іншої релігійної літератури, а також занурення в культурну спадщину минулих поколінь.

Взагалі, впродовж віків була створена ціла система правил та прийомів іконописання, яких строго дотримувались усі митці, залучені до цієї сакральної справи. З’явились чіткі канони щодо передачі певних іконописних зображень, використання кольорів, релігійної символіки, образів святих тощо. Законодавцем східнохристиянського живопису вважають візантійський іконографічний канон, що є найбільш традиційним та відповідно до якого ікона постає як втілення божественної краси, вираження божественної енергії, тобто

щось містичне, високо духовне. Слід відмітити, що з часом іконопис в багатьох християнських країнах відходить від строгих норм у зображенні, набуває національних рис та стає більш реалістичним. Проте, значна кількість традиційних прийомів та правил іконописання діють ще до сьогодні.

Невід'ємними символічними елементами в іконі постають кольори, які допомагають проникнути в її богословський вимір. Кожен колір, який використовується під час процесу написання ікони, несе своє смислове навантаження. Так, золотий фон, золотавий німб у зображенні постатей святих свідчив про їхню божественну природу. Білий колір був символом чистоти та святості, тому праведники на іконах завжди зображувались у білому одязі. Синя та голуба барви – символи небесного, потойбічного світу. Чорний колір використовували на іконах, які репрезентували Страшний суд. Червоний – вважався знаком життя, жертовної крові Ісуса Христа.

Східнохристиянський живопис відзначався також своїми просторово-часовими особливостями іконографічного канону, а саме:

- більш значимі постаті святих зображувались у фронтальному положенні, а негативні герої (або другорядні) – в профіль;
- для передачі позачасовості подій, їхнього божественного характеру, композиції на іконах були максимально статичними;
- композиційним центром сакрального живописного витвору виступав німб святого;
- духовна вага зображуваних фігур відповідала їхнім розмірам на полотні.

І це лише окремі характерні риси східнохристиянської іконографії. Потрібно додати, що дуже популярними були деякі символічні зображення на іконах. Багато дослідників вважають, що це язичницькі знаки, які набули нового значення у християнській культурі. Так, у давніх греків риба символізувала плодючість. Християнам вона нагадувала про апостолів, більшість з яких були рибалками, та деякі алегорії, наведені Христом у притчі про доброго Небесного Отця, де Спаситель наголошує, що навіть земний батько на прохання сина подасть рибу, а не гадюку (Мт. 7:9-11).

Часто зображували на іконах голуба з гілкою оливкового дерева – символ Святого Духа; пальму – ознака мучеництва й перемоги в Христі; якір – таємне зображення Христа; човен – образ Церкви; хліб – символ Євхаристії; корабель – символ церкви тощо.

Найпопулярнішими темами для створення іконописних композицій були наступні церковні свята: Благовіщення, Різдво, Стрітення Господнє, Хрещення, Преображення Господнє (Спас), Воскресіння Лазаря (Вербна субота), В'їзд Господа в Єрусалим (Вербна неділя), Таємна вечеря,Зішестя в пекло, Вознесіння Ісуса Христа, Зішестя Святого Духа (Трійця), Успіння Богородиці.

Впродовж століть склалась своя іконографія богородичних зображень. Серед них виділяють: Одигітрію (символ підтримки на життєвому шляху), Оранту, Покрову, Паногію (символізують захист та покровительство), Єлеусу (уособлення материнської ніжності й любові) тощо. Усі вони мають свої відповідні канони зображення. Як втілення скорботи постає образ Богоматері на Голгофі

Щодо зображень Ісуса Христа, то тут відомі такі канонічні репрезенти, як Христос-Пантократор (Вседержитель), Спас Нерукотворний, Ісус, розіп'ятий на Христі (символ людських страждань загалом) та інші. Слід зазначити, що уособленням духовності, чистоти та своєрідного посередництва між Богом та людьми виступають ангели. Їхні образи також часто використовувались іконописцями.

Отож, у підсумку можна навести слова дослідниці І. К. Язикової, яка стверджувала, що ікона є своєрідним вікном у духовний світ, тому вона має особливу мову, де кожен знак – це символ. За допомогою знаково-символічної системи ікона передає інформацію подібно до письмового тексту, мову якого необхідно знати, щоб сприйняти, зрозуміти й пережити її духовний смисл. Завдання ікони – спрямувати всі наші почуття, розум і всю нашу людську природу до її істинної мети – на шлях духовного перетворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
2. Бычков В. В. Феномен иконы: История. Богословие. Эстетика. Искусство. Москва : Ладомир, 2009. 633 с.
3. Біблія [пер. з давньоєврейської та давньогрецької І. Огієнко]. – Київ : Українське Біблійне Товариство, 2009. 1151 с.
4. Бобков К. В., Шевцов Е. В. Символ и духовный опыт православия. Москва : ТОО «Изан», 1996. 309 с.
5. Брюховецька Ю. Сакральна символіка в руському православному іконописі [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/intelekt/2010_8/Bryuhov.pdf
6. Виппер Б. Статьи об искусстве. Москва : Искусство, 1970. 176 с.
7. Горський В. С. Історія української філософії: курс лекцій. Київ : Наук. думка, 1996. 284 с.
8. Діонісій Ареопагіт Про небесну ієрархію [пер. з грец.]. СПб. : Сатись, 1995. 63 с.
9. Жаборюк А. А. Давнє українське малярство (XI-XVIII ст.). Одеса: «Маяк», 2003. С. 74-118.
10. Жолтовський П. М Художнє життя на Україні XVI-XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. – С. 89-126.
11. Жолтовський П. Іконопис / Український живопис XVII-XVIII ст. Київ, 1978. – С. 9-117.
12. Икона: символ и значение [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.divinum.ru/simvolika-ikon.htm
13. Греченко В. А. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл.освіти. Київ : Літера ЛТД, 2002. С. 236-254, 271-303.
14. Коваль О. Символика и иконография старообрядческих икон / Вісник ХДАДМ. Харків, 2007. №11. С. 34 – 39.

15. Комашко Н. Украинская иконопись / История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. Москва : АРТ–БМБ, 2002. С. 189–196.

16. Кохановська М. Символіка кольору в українському іконописі [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dyvensvit.org/cerkva/175-cerkva-statti/2290-symvolika-koloru-v-ukrajinskomu-ikonopysi

17. Креховецький Я. Богослов'я та духовність ікони. 2-е вид., доп. Львів : Свічадо, 2002. 182 с.

18. Кравич Д. П., Овсійчук В. А. Оповідь про ікону / Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. С. 33-59.

19. Кузьмин Е.М. Украинская живопись XVII столетия / История русского искусства. Под ред. И. Грабаря. Т. VI. С. 455-482.

20. Лепахин В. Икона и иконичность. Сегед, 2000; перек. Ікона і іконічність. Львів,Свічадо, 2001. 167 с.

21. Логвин Г. Н. Монументальне мистецтво, іконопис, книжкова мініатюра / Історія української культури. Т. 1. Режим доступу: http://litopys.org.ua/istkult/ikult13.htm.

22. Рудницька О. П. Українське мистецтво у полікультурному просторі: Навчальний посібник. Київ : ЕксОб, 2000. С. 134-158.

23. Святе письмо Старого та Нового Завіту: Повний переклад, здійсненний за оригінальними єврейськими, арамійськими та грецькими текстами: переклад тексту о. Іван Хоменко, 3-го ЧСВВ. Вид. о.Василіян «Місіонер», 2008. 1450 с.

24. Символіка ікони [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.achior.org.ua/symwol&kanon_ua.htm

25. Символика икон и иконописный канон [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.izograf.com.ua/simvolika_ikon.html

26. Символіка кольору в українській іконі [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dyvensvit.org/cerkva/175-cerkva-statti/2290-symvolika-koloru-ukrajinskomu-ikonopysi

27. Смирнова Энгелина. Икона Древней Руси. XI–XVII вв. / История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. Москва : АРТ-БМБ, 2002. С. 119-164.

28. Степовик Д. Історія української ікони X – XX століть. 2-е вид., стереотип. Київ : Либідь, 2004. 440 с.

29. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2004. 62 с.

30. Степовик Д. Сучасна українська ікона.: З іконотворчості Христини Дохват. К.: Мистецтво, 2005. 304с.

31. Уманцев Ф.С. Мистецтво давньої України. Історичний нарис. Київ : Либідь, 2002. С. 49-109.

32. Успенский Б. А. Семиотика иконы / Семиотика искусства / Б. А. Успенский. Москва, 1995. С. 221–294.

33. Флоренский Павел. Обратная перспектива / Павел Флоренский / Сочинения в 4-х тт. Москва : Искусство, 1999. Т. 3. С. 46-98.

34. Шедеври українського іконопису XII–XIX ст. ; [за ред. Л. Членової]. Київ : Мистецтво, 1999. 256 с.

35. Языкова И., игумен Лука (Головков). Икона XX века / И. Языкова, игумен Лука (Головков) / История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. М. : АРТ–БМБ, 2002. С. 231–251.

«Інтернет-мем як культурна практика»

Актуальність: Один мільйон років щодня (!) витрачається сукупно людством в соціальних мережах. Чотири мільярди. Чотири мільярди людей використовують соціальні мережі щомісяця. Щодня до них доєднується 2 мільйони користувачів [41]. Близько 4.8 мільярдів мають доступ до інтернету [37]. Не менше мільярда активних користувачів щомісяця сьогодні мають шість соціальних мереж, і вже на порозі сьома [46].

Але чим ми там займаємося? Ми розважаємося [9]. На 2018 кількість споживачів інтерактивних розваг перевищила 2 мільярди. Текст стає нам все менш цікавим, ми віддаємо перевагу зображенням (картинки, відео, інші медіа). Тому наслідуючи інтенцію школи «Анналів», робота звертатиме увагу на такий звичний артефакт нашої віртуальної повсякденності, як інтернет-мем (далі — мем), відповідаючи на питання: чи вартий даний феномен рефлексії глибшої за декілька смайликів у діалозі.

Об´єкт дослідження: базові концепти культурних досліджень в перспективі вивчення практик мемо-творення та мемо-споживання.

Предмет дослідження: мем, як соціокультурна одиниця інтернет-комунікації.

Мета: здійснити культурологічний аналіз мема як одиниці інтернет–комунікації, що репрезентується наступними дослідницькими завданнями:

Завдання:

- Визначити специфіку де-диференціації процесів мемо-творення та мемо-споживання.
- Дати характеристику інтелектуального контексту поля (культура сьогодення), в якому функціонують меми.
- Зафіксувати становлення нового маркеру соціальної ідентичності через сміх.
- Проаналізувати базові теорії комунікації у розрізі функціонування феномену.

- Критично проаналізувати теорії становлення канонів / індивідуальної культури крізь призму мемів.
- Зафіксувати специфіку візуальної культури та проаналізувати «бачення» за Берджером та «роблену поведінку» за Джвандзи.
- Дослідити функціонування мемів у сферах людського співбуття (наука, юридична площина, політика, бізнес, мистецтво).

Використана методика дослідження: теоретико-методологічна основа дослідження спирається на парадигму методологічного плюралізму, що репрезентується використанням у роботі, як базового, міждисциплінарного підходу, що обґрунтовується необхідністю комплексного аналізу інтренет-комунікації у розрізі використання мема, як засобу фіксації та носія соціокультурної інформації. Робота включає загальнонаукові принципи систематизації та узагальнення досліджуваної проблеми, які дозволили інкорпорувати напрацювання обраних теоретиків в межах одного дослідження. Системний підхід дозволив цілісно поглянути на феномен мем-комунікації. Для фіксації реалій функціонування мемів використовувався описовий метод. Згодом, при застосуванні аналітичного методу, були опрацювані описові розвідки, виявлені можливі вектори для продовження наукових досліжень у царині.

Загальна характеристика роботи: робота поєднує в собі дослідження теоретичних і прикладних досліджень інтренет-мема, як культурної практики, також контексту його існування, причин популярності, особливостей передачі інформації. В роботі підіймаються теоретичні питання становлення канонів, функціонування систем знаків (мов), «бачення», візуальна культура, «роблена поведінка», становлення маркера соціальної ідентичності, тощо. Робота також торкається конкретних кейсів: “Pepe the Frog” та боротьба автора, Берні Сандерс та 1.8 мільйони доларів на мемі з собою, Бібліотека Конгресу США та архіви веб-культури, дослідження походження мемів, тощо.

Зміст:

ВСТУП…….....5

РОЗДІЛ І. Вектори теоретизації зсуву культурних практик…….....6

РОЗДІЛ ІІ. Комунікація та мем.....…….....13

РОЗДІЛ ІІІ. Сприйняття як практика мемо-споживання.....…….....18

РОЗДІЛ IV. Мем в різноманітності культурних практик…….....22

ВИСНОВКИ…….....28

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….....31

Вступ

В роботі опрацюватиметься феномен інтернет-мема. Не мем в розумінні Докінза й без зазіхань меметики на всезагальність. Для комфортного сприйняття у тексті використовуватиметься термін «мем».

Мандрівка до визначення поняття розпочинається з Оксфордського словника. Відповідно до другого значення терміну: «мем — це картинка, відео, фрагмент тексту, тощо, що є переважно (типово) гумористичним за природою, що копіюється та поширюється швидко користувачами інтернету, часто з певними змінами [45]. З основних форм існування мемів (картинка, відео, фрагмент тексту ...) нас цікавитиме в першу чергу «картинка».

Уточнимо визначення: мемом виступає коротке інформаційне повідомлення, яке поширюється у мережі інтернет, та тяжіє до постійного «викривлення» початкового значення через інтенцію до поширенння в нових контекстах/середовищах [15]. Меми не існують поза контекстом, вони є візуалізацією рефлексії «авторів» на культурну дійсність. Як (міг би) сказати Річард Гоґґард, вони фіксують «живу культуру» конкретного часу і місця.

У момент зчитування мема відбувається (майже) миттєва передача певної «емоції», яка може бути проінтерпретована дослідником у розрізі контекстів існування соціальних груп (не сам «факт», а реакція на нього). Життєздатність мемів напряму пов’язана з довжиною «ланцюга реакцій» [11] на «щось»: новину, факт, теорію, тощо. Схема проста: чим активніше поширення — тим більше шансів вибити місце під сонцем в медіаполі протягом довшого часу.

Проміжні підсумки: інтернет — платформа поширення мемів. Для мемів характерними є: гумористична природа, вмурованість в контекст, існування в постійному пошуку нових контекстів для реалізації, лаконічність повідомлення, використання для миттєвої передачі емоцій. Меми опанували різні канали для поширення, де відбувається «підміна реальних подій реакцією на них», через вільне копіювання та внесення змін учасниками (колективне авторство) в процесі комунікації.

РОЗДІЛ І. *Вектори теоретизації зсуву культурних практик*

Стан сучасної культури 1.1

Для передачі контурів функціонування мемів ми маємо зробити анотацію до хащів паралельних цитувань і лише виборовши потрібну оптику, братися за феномен.

Розпочнемо з Абраама Моля, що у роботі «Соціодинаміка культури», дає поняття «мозаїчності». Він аргументував таке визначення тим, що аналізований ним стан культури складається з випадкових комбінацій «дотичних, але не утворюючих (єдиної) конструкції фрагментів, з відсутніми точками відліку, де немає жодного дійсно загального поняття, проте є багато понять, що мають велику вагомість (опорні ідеї, ключові слова)..», [18, с.44]. Символічна феодальна роздрібленість.

Фредерік Джеймісон, у роботі «Постмодернізм та суспільство споживання» [7], висловив надзвичайно важливу думку для мого осягнення феномену мемів. Він помітив, що «соціальність» навколо нього проходить процес фрагментації, яка призводить до утворення власних ідентифікованих «мов» у кожній групі, у всіх професійних сферах, і сам індивід, за його переконанням, перетворився на окремий від усіх язиковий острів.

Сучасна культура може бути розглянута як процес постійного переосмислення культурного «пласту» [12], де перебувають співтворці соціо-культурної реальності, які існують в межах певного відрізку часу та простору.

Проміжні підсумки:

1. Сучасна культура — «мозаїчна», неоднорідна, є частиною культурного «пласту», в якому відбуваються постійні процеси переосмислення.

2. Як на рівні соціальних груп, так і на рівні конкретних індивідів функціонують окремі «мови», «розуміння» яких слугує маркером належності до певної ідентичності.

Не плагіатор, а митець 1.2

Побачити логіку творення мемів нам допоможе книга Роберта Шора «Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності» Тому далі ми розглянемо уривки тексту за формулою: цитата — рефлексія.

«Конкурентних продуктів (наприклад, харчів) стає менше в міру того, як їх використовують, тоді як використані неконкурентні продукти не стають менш доступними для подальшого використання. Твори мистецтва — і їхні репродукції, ясна річ — це ще один вид неконкурентних продуктів» [31, с.93]. Меми, за розрізненням Бенеклер, — найбільш «неконкурентні» продукти. Чим більше їх використовують — тим більше їх стає, що пояснюється через постійний процес інтерпретацій і подальшого розповсюдження.

Шеррі Левін: «У світі стільки всього, що немає чим дихати. Людина залишила свій знак на кожному камені. Кожне слово, кожне зображення — орендоване й позичене. Усі ми розуміємо, що картина — це всього лише простір, де змішуються і стикаються різні образи, жоден з яких не оригінальний» [31, с.4]. Іронічно інтерпретувати цитату автора, який цитував іншого автора, який писав про те, що «немає нічого нового під сонцем». Характерним для «постмодерних» авторів є визнання об’єктивної «вторинності» проходження митцем «того самого шляху», проте «первинності» в його інтерпретаціях. Не дивно, що і ми продовжимо проявляти образи феномену рецепіювання того, що було створено раніше, як базової засади розвитку мистецтва.

Як ми зазначили вище, копіювання та переосмислення лежать в основі мистецтва (міметична природа). Сер Джошуа Рейнолдс цього не приховував: «вивчайте твори античних скульпторів» і з них копіюйте «ті частини ... які зробили ту чи іншу роботу вартою уваги», — бо «знайомлячись із чужими винаходами, ми самі вчимося винаходити» [31, с.70].

Змінивши окремі слова можна екстраполювати дану цитату на інші мистецькі жанри. Все має певні «канони», до яких варто прагнути, або проти яких боротися. Але так, боротися з канонами чи зберігати їхню непорушність — акти рецепіювання-рефлексії існуючої системи, які відрізняються напрямками «руху» (і так само непередбачуваними результатами).

Вальтер Бенямін: «Маса — це матриця, з якої тепер народжуються всі звичні реакції на твори мистецтва. Кількість стала якістю: великі маси учасників змінили спосіб участі, різниця між автором і читачем...поступово перестала бути фундаментальною» [31, с.85]. При всіх суперечливостях автора, тут він доволі точно передбачив спосіб участі у мемотворчому процесі, де кожен є потенційним читачем і автором одночасно.

Доповнимо цитатою Маршала Малуена: «Коли у гру вступають все нові й нові технології, люди дедалі менше вірять у те, що самовираження важливе. Командна робота стає важливішою за особисті зусилля» [31, с.90]. Але замість негативної конотації (яка притаманна місцями і першому, і другому), мем відроджує втрачене відчуття співпричетності до процесу сенсотворення, демократизує процес творчості до рівня наявності примітивної техніки та доступу до всесвітньої мережі, а також готовності до того, що сенс першопочаткового повідомлення обов’язково буде втраченим (раніше чи пізніше).

Влучно підводитиме риску під нашими синтетичними міркуваннями про феномен копіювання цитата: «Отже, копіювання — це головний рушій творення мистецтва, а рішення копіювати витвори інших митців — прогресивний двигун історії мистецтва. Натхненне копіювання як акт — це свідчення того, що митець в боргу перед першоджерелом, та, водночас, це підтвердження вищості над тією першою роботою — доказ, що митець боровся і врешті здобув перемогу над тим, хто на нього вплинув» [31, с.76].

Проміжні підсумки:

1. Будь-який мистецький твір є продуктом «копіювання» (у розумінні рецепіювання) з подальшим переосмисленням, яке дозволяє виокремити його від першопочаткового твору в «самобутню» культурну одиницю.

2. Мем відрізняється від інших творів «демократичністю» у доступі до створення та поширення результату, де ти лише частина масового процесу співтворення, і навіть те, що ти «перший», за тобою не залишає права на встановлення єдиновірного прочитання сенсів форми повідомлення.

Лінії постмодерну на картині «цифрового Тепер» 1.3

Ми мали можливість помітити той факт, що західні теоретики полюбляють визначати постмодернізм в стилі близькому до Фредріка Джеймсона, як: «вторинна естетика, яка заперечує оригінальність і свідомо експлуатує культурні коди та стилі попередніх епох» [22, с.103]. З цією мішаниною сенсів ми маємо розібратися в контексті зв’язку з «цифровим Тепер», а там висвітлити тьмяним промінням думки можливе повернення до окремих рис премодерну.

«У безкінечному цифровому Тепер нові ланки утворюються ще швидше, ніж колись. Єдиного «остаточного» зображення не існує — є тільки зображення у процесі розмноження й перетворення на інші зображення в нескінченному візуальному потоці» [31, с.168]. Швидкість, плинність, контекстуальність, взаємосуперечливість, емоційність — всі риси інтенсивного переживання «тут і зараз» відбиваються в мемах.

Інтернет виступиа платформою та каталізатором для реалізації конструктів сенсів, що створюються і розповсюджуються майже миттєво. Візуалізацієюта органічною частиною яких є меми. Аналізуючи всесвітню мережу, українська дослідниця Олена Павлова зазначає: «Інтернет породжує ілюзію наявності алхімічної формули всезнання, але в той же час його принципова децентрованість унеможливлює цілісну фіксацію» [21, с.100].

Броунівський рух культурних кодів, який не дозволяє існуванню одного вектора схоплення процесів навколо: «Єдина картина світу, де панував світовий розум, роздрібнилася на безліч відображень в окремих свідомостях, кожна з яких висвітлює свій ракурс і абсолютизує його .... Оптика Постмодерну формує нову настанову образності, яка характеризується фрагментарністю (що відрізняє її від цілісності картини світу) та деієрархічністю» [21, с.80, 90].

Відповідно до зазначених мною фрагментів текстів, вважаю найбільш продуктивним розгляд соціуму, як сукупності груп, що живуть в окремих інформаційно-сенсових світах, проте (частково і тимчасово) об'єднується певними «загальними темами». Досліджуючи дані наративи можна виявити підвалини «спільності», як того, що залишається предметом для рефлексій у більшої частини соціальних груп існуючих «в-просторі». Даний комплекс феноменів можна аналізувати також через призму мемів. Особливо наочними є так звані «ендемічні меми», тобто характерні тільки для певного простору в певний час, як рефлексія на оточуючі реалії.

Проміжні підсумки:

1. Всесвітня мережа виступила платформою та каталізатором для реалізації конструктів сенсів, що створюються і розповсюджуються майже миттєво, візуалізацією і одночасно органічною частиною яких є меми.

2. Не єдина картина світу, а сукупність фрагментованих острівців «мов», які можуть бути об'єднані місточками окремих «глобальних» тем, не дивлячись на принципову політемпоральність [23] спільнот, різницю у ціннісних орієнтирах, різницю у «прочитанні» культурних текстів, тощо.

3. Меми можуть виступати ключем для аналізу конкретного контексту як суб'єктивної реакції індивідів (груп) на реалії існування.

Погляд на сміх 1.4

Сміятися — природньо. Але людство пішло далі «природності». Як зазначав Ерік Смарджа у книзі «Сміх. Біологія, психіка, культура», людина інтегрувала спадок філогенезу, що був доповнений розвитком «психологічного і культурного життя, кодованого складною системою лінгвістичних знаків» [27, с.12]. Тобто сміх постає природньою формою вираження, яка інкорпорована в (психо)культурну дійсність.

«Відштовхуючись від універсальної основи сміху — філогенетичної спадщини міміки в соціальній грі вищих приматів, — людина витворила свій поліморфізм, свою функціональну полівалентність і багатозначність, а отже, здатність змінюватися за допомогою соціальних правил, чистих витворів її ментальної діяльності, породжуючи новий маркер соціальної ідентичності» [27, с.128].

Новий маркер соціальної ідентичності — те, що викликає в тебе посмішку (чи не викликає) вказує на те, яку ти маєш базу знань, до яких спільнот долучений, якими нормами є оповитий, ілюструє твої вподобання (політика, мода, кіно, будь-які «смаки»). Даний маркер є найзагальнішим втіленням більшої частини відповіді на одвічне питання: «Хто я?».

Для сміху є характера певна «агресивність», яка не виникає вперше у мемах. В є частиною сміху, що існувала до того в надзвичайно різних формах (жарт, сатира, комедія, карикатура, тощо).

Чудові приклади можна віднайти в книзі «Страдающее средневековье», де наведені безжальні карикатури протестантів та католицьку церкву, а потім вже католиків на протестантів. Я хочу зупинитися на одному «прото мемі» — «Волинка диявола» авторства Е. Шона (1530-ті роки), де зображений Лютер з елементами волинки на голові, на якій грає диявол [29, с.100, зображення 101a, 101b]. Тлумачення карикатури: «брехлива промова єретиків — музика Сатани».

Гарне втілення потрібних (католикам) ідей. Дана візуалізація виявилася такою живучою, що більше ніж через три століття (у 1915 році) під час Першої світової її інтерпретація виринає знов. Тепер вже на карикатурі росіян, де на шиї кайзера Вільгельма сидить диявол граючи на волинці. Назва роботи: «Чортова волинка, або чому Вільгельм так багато говорить». Сміх це не тільки про пошук «гармонії», але й про інструмент висміювання.

Протягом історії сміх та деієрархізація завжди були поряд. Звернемо увагу на афінську комедію. Придивимося до роздумів дослідника позаминулого сторіччя феномену комедій Арістофана (переклад вільний): «почуття та думки, які було б небезпечно виголошувати на громадських зборах, вимовлялися максимально прозорою і простою мовою в комедії. Чим сміливішим був напад і гостріше висміювання, тим більше це подобалося публіці» [1, с.48-9]. Можемо порівняти з широкоцитованим висловом Лукіана: «Такова уж природа народных толп: им любы те, кто насмехается или бранится, особенно когда то, что считалось священнейшим, разносят в клочья» [24]. Натовпу завжди був довподоби «агресивний» сміх, але він був обмежений певними святами / подіями, які дозволяли його вивільнити. Як тут не згадати карнавал Бахтіна, як тимчасове (але повне) перегортання ієрархії у культурі Середньовіччя.

Проміжні підсумки:

1. Філогенетичний спадок сміху у людини є включеним у складну (психо)культурну систему, розгляд якої сьогодні лежить на перетині багатьох дисциплін: психологія, нейронауки, антропологія, психіатрія, історичні науки, тощо.

2. Для сміху є характерною певна форма «агресивності», зламу ієрархії.

3. Сміх виступає новим маркером соціальної ідентичності, аналізуючи який можна краще зрозуміти як окремого актора, так і (соціальні групи) систему відносин, в яку він включений.

РОЗДІЛ ІІ. Комунікація та мем

Меми — це про комунікацію, тож окреслення базових концептів, продовжувати розвідку буде не продуктивно. Тому зараз ми відтворимо процес передачі інформаційного повідомлення з позиції Якобсона [26, с.198].

Є адресант (той, хто кодує повідомлення), який посилає повідомлення (інформацію у найширшому сенсі) адресату (той, хто декодує повідомлення). Для того, щоб повідомлення виконало свої функції (максимально точну передачу першопочаткової інформації) має бути:

1. Контекст, який має бути «зрозумілим» або відтворюваним для обох сторін.

2. Код — як спосіб побудови повідомлення. Для «зчитування» інформації адресат має знати яким чином інформація була закодована адресантом.

3. Контакт — тобто канал комунікації між адресантом і адресатом, який дозволяє встановлювати і підтримувати комунікацію.

Розберемо приклад за лекалами Якобсона: колега питає у мене в телеграмі, як справи з написанням роботи на олімпіаду. У відповідь отримує мем з капітаном Джеком Горобцем та написом: «У тебе є робота? У мене є дещо краще — актуальність роботи».

Адресант (я) кодую повідомлення, яке має бути декодоване адресатом (колегою), таким чином: «робота ще далека від завершення». Для передачі повідомлення я використовую відомий нам обом код — шаблон мема. Ми є включеними в контекст, бо: обидвоє дивилися «Пірати Карибського моря» (джерело мема), та використовували інтерпретації мема («У тебе є ключ? Ні, в мене є дещо краще — малюнок ключа») як у живому спілкуванні, так і під час інтернет-комунікації. Контакт відбувався онлайн через месенджер телеграм, застосовуючи візуально-вербальний канал передачі інформації. Результат комунікації: колега «зчитала» повідомлення коректно, та побажала натхнення у виконанні роботи.

Іржі Лєвий доречно додає про існування так званого пасивного і активного ідіолекту, який впливає на результат зчитування сенсів. Для початку, розглянемо поняття ідеілект: «множество всех парадигматических и синтагматических знаков и содержания, ими обозначенного, которыми овладевает данный индивидуум» [26, с.288].

Передамо різницю між пасивним і активним ідіолектом прикладом: я читаю роботу Іржі Лєвого. Тут задіяний мій пасивний ідеолект, який визначає якою мірою я можу зрозуміти викладені в ній ідеї, віднайти відсилки, вловити певну дискусію з іншими авторами, тощо. Далі я намагаюся передати окрему ідею Іржі Лєвого в своїй роботі — тут працює «активний ідеолект», тобто намагання передати читачеві рідною мовою власну інтерпретацію ідеії автора за допомогою певних художніх прийомів.

Якщо розбирати приклад з мемом про роботу на олімпіаду: коли я отримую повідомлення від колеги (як справи з роботою), мій пасивний ідеолект допомагає його «зрозуміти», а використання активного ідеолекту (створення мема) — відповісти на питання. Коли колега отримала мем, у неї був задіяний пасивний ідеолект, що дозволив їй віднайти відповідь на питання (як справи з роботою — роботи ще багато). При побажанні натхнення вона користується активним ідеолектом, тобто залучає відому їй формулу реакції на подібні інформаційні повідомлення, трансформувавши її під саме цей випадок з залученням відповідних художніх засобів.

Таким чином моя колега вірно зчитала повідомлення, а як казав де Серто: «читати означає подорожувати всередині нав’язанної системи» [10, с.284]. Читати це більше ніж набор навичок з дешифрування тексту. Читання це про складну культурну практику. Текст є не просто сукупністю випадкових символів, це соціально сконструйована система, яка була вибудована відповідно до певної традиції (або всупереч їй). Так само у прикладі вище мем вимагав цілого комплексу знань та навичок, щоб бути успішно прочитаним.

Індивідуальна культура та канон 2.1

Як ми згадували раніше, мистецький твір завжди будується на основі переосмислення іншого мистецького твору, так і з текстами. Наприклад, Юлія Крістєва вважала, що «будь-який текст будується як мозаїка цитації, будь-який текст є продуктом вбирання (інкорпорування) і трансформації якого-небудь іншого тексту» [14]. Продовжуючи наше невпинне складення «мозаїк цитації», (знову) звернемося до А. Моля, чиї роздуми розширюють наведену вище цитату: «творець нових ідей створює їх на основі раніше набутих ідей, які складають фонд його індивідуальної культури. Його діяльність відбувається в рамках, які визначаються оточуючим його середовищем» [18, с.101].

Моль звертає увагу на «індивідуальну» культуру, яка визначає твій рівень долученості до культурного контексту. Важливішими є не абстрактні дані обсягів «знань» в культурі навколо нас, а те, який обсяг підконтекстів з загального розмаїття були тобою рецепійовані, ставши частиною індивідуальної культури (або за використанням термінології Іржи Лєвого, складовою твого ідеолекту).

Будь-що має виникати внаслідок чогось — щоб сформувати індивідуальну культуру, ти завжди маєш звертатися до «канонів» (як мінімум, на етапі формування), тому стає необхідним згадати дану проблему в нашій роботі.

Осмислювати проблему встановлення літературного канону ми будемо разом зі статтею Михайла Ямпольского [32], яка написана як критика на роботу «Західний канон» Гарольда Блума.

Автор у роботі розвиває думку про те, що акт канонізації не спирається на індивідуальний естетичний досвід, не є автоматичним наслідком досягнення «оригінальності» самим автором, а є результатом багатьох інтерпретацій, які належать не самому автору, а групі художників, критиків, тощо.

Канонічним текстом, на переконання дослідника, є той текст, який перестає належати одному автору — через що його сенс набуває онтологічного характеру, який виходить за межі індивідуального досвіду. Робота 1998 року, а здається, що описує реалії функціонування мемів. Меми стають канонічними коли перестають належати будь-кому (належачи «усім») і через постійні інтерпретації отримують можливість виходу сенсу на межовий рівень досвіду.

Певний шаблон (мем) є дистанційованим від конкретного досвіду, проте після інтерпретування цього ж шаблону, він миттєво стає емоційним відбитком конкретного моменту рефлексії індивіда.

Розбираючи групу, яку Бурдьє назвав «аристократією культури» і її елітарний канон, автор наголошує на тому, що такий канон відображає ціннісну систему групи, яка знаходиться на її вершині суспільних ієрархій та може впливати на легітимізацію культурних цінностей в усьому суспільстві. Відповідно до цього, ієрархічна організація кожного особистого канону читача є відображенням його позиції в суспільстві.

Встановлення канонічних мемів відображає протилежний процес — анархічність, масовість, де диференціацію — один і той самий мем може бути в канонах різних соціальних груп, де відмінними може бути смислове навантаження мемів / особливості побудови (тобто деталі).

В межах теорії «використання і отримання задоволення» (“uses and gratification”) [36] вважається, що людина сама обирає комфортне медіа — те, яке задовольняє наші потреби. «Вихований смак», як зазначається у статті [25], є вмінням раціоналізувати і рефлексувати над власними відчуттями, формувати до них усвідомлене відношення, яке можливе лише на основі певних прикладів — «канонів», критеріїв, які були визначені до того. Як і для задоволення потреб, так і для «виховання смаку», ми використовуємо «взірцеві» приклади.

Екстраполюємо останній фрагмент на нашу тему: в формуванні смаків, в отриманні задоволення від інтеракції з мемими, гратиме роль кількість контекстів, до яких ти долучений (можеш зчитати), а також так звана «нова грамотність». Нова грамотність — як вміння розуміти мову мемів, знання способів побудови такого повідомлення, так і сукупна кількість відомих тобі «шаблонів», що дозволяє коректно кодувати / декодувати повідомлення.

Збираємо логіку 2.2

У роботі присвяченій мемам якось забагато «мови»? Спробую дати цьому пояснення через артикулювання окремих положень зі спільної праці Бергера та Лукмана «Соціальне конструювання реальності» [2, с. 20, 24, 26, 61, 81].

Автори роботи розглядали мову, як «систему словесних знаків, які представляють собою найважливішу знакову систему для людської спільноти, де повсякденне життя виступає як життя, яке ти поділяєш за допомогою мови» — маєш можливість співіснувати з іншими. Сам процес становлення людини розглядається через взаємозв'язок індивіда з оточуючим середовищем, яке одночасно виступає як «природнім» так і людським (культурна).

Важливим уточненням вони подають факт того, що створення людиною самої себе є апріорно соціальним процесом, і будь-який соціальний порядок є продуктом саме людської діяльності. Бергер і Лукман стверджують, що «існувати у соціумі — брати участь в його динамці».

Але ми не народжуємося одразу його частиною, а маємо пройти сукупність етапів для включення. В першу чергу, це про освіту, в ході якої надається доступ до зв'язки культурних ключів, які довзволяють дешифрувати існуючі базові культурні коди суспільства.

За переконанням дослідників, людина є біологічно схильною до конструювання світу, який вона ділить з іншими. «У діалектиці природи і соціально сконструйованого світу, трансформується і сам людський організм. У цій діалектиці людина творить реальність і тим самим творить саму себе».

Проміжні підсумки:

1. Передача сенсу будь-якого повідомлення є складним процесом, що має враховувати: знання адресатом способу кодування повідомлення, включеність у подібний контекст (або можливість коректно відтворити потрібний елемент контексту), особливості каналів комунікації, «індивідуальну культуру», тощо.

2. Встановлення канону є наслідком традиції інтерпретації тексту, яка дозволяє йому вийти за межі досвіду конкретної людини, в межах мови — як найважливішої системи знаків для функціонування людського співбуття.

РОЗДІЛ ІІІ. Сприйняття як практика мемо-споживання

Візуальна культура 3.1

Згідно з визначенням О. Павлової: «Візуальна культура – це історично необхідне предметне поле, засноване на усвідомленні того, що візуальний образ не є стабільним, але змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури» [21, с.3]. Мем функціонує переважно як частина візуальної культури, в найбільш її постмодерному значенні, де: «суб’єкт сам оцінює відповідність важливого моменту зафіксованому в кадрі своїм очікуванням про нього» [21, с.5].

Як писав Майкл Берд: «Історії за своєю сутністю діахронічні, адже потрібен час, аби їх розповісти, та й події, зображені в них, розгортаються в часі. Натомість зорові образи діють синхронічно, глядач інтерпретує їх майже миттєво ... (відбувається) «зчитування» зображень — імпліцитне визнання того, що візуальні зображення функціонують як написаний текст, принаймні з огляду на їхню здатність передавати смисли. Багато що залежить від ознайомленості (чи навпаки) читача/глядача із конкретними умовними знаками», [4, с. 18, 38]. Зчитування мема — це про віднаходження єдності, синхронічності у контекстуальному середовищі з мемотворцем, яке спадає на думку порівняти з поверненням до нерозчленованості сакрального.

Продовжимо вільний аналіз наукового наробку О. Павлової: «Колажна організація медіа гіперболізує зникнення сенсу, що також працює на знищення претензії на норму та підвищення комічного ефекту. Дискурсивні практики зі сфери тексту витісняються у візуальний ряд. Друковані знаки стають супроводом до картинки з вимогою зменшення кількості букв. Тим самим змінюється не лише сенс, але витісняється зміст. Звернення до гіперболізації емоцій є закономірним результатом відсутності семантичних зсувів політичної сфери» [20]. Відсутність єдиного погляду, загальна мозаїчність, емоційність — все є в мемі, а особливо «вимога зменшення кількості букв». Популярний мем майже ніколи не має на зображенні більше 2-3 речень (якщо це не висміювання образів тих, хто не може без «томів термінологічної води», звичайно).

Проміжні підсумки:

1. Зорові образи діють синхронічно, тому глядач інтерпретує їх майже миттєв. Мем це про миттєве зчитування, що дозволяє передати інформацію (переважно «емоцію») навіть тому, хто випадково поглянув на зображення, звичайно, якщо він є включеним у певний контекст та має навички зчитування мемів та знайомий з цим шаблоном кодування інформації.

2. «Колажна організація медіа гіперболізує зникнення сенсу, що також працює на знищення претензії на норму та підвищення комічного ефекту».

Роблена поведінка 3.2

Більше двох тисяч років тому мислителів вже турбував вплив техніки на поведінку людини. Дозволю собі процитувати віднайдений фрагмент з Джвандзи, видатного твору III століття до н.е. , який унаочнить моє твердження:

«Дзиґон мандрував на полудне до Чу. На зворотній дорозі до Цінь він їхав північним берегом річки Хань і побачив там чоловіка, що порався на городі. Чоловік той залазив у криницю, виносив наверх дзбанок води і виливав на грядку. Так трудячись, клопоту мав багато, а пожитку мало. Дзиґон сказав:
— Існує спосіб, щоб за один день поливати сотні грядок. Клопоту з ним мало, а пожитку багато. Тобі таке не треба?
Садівник зиркнув угору:

— Як це?
— З дерева різьбиться те, що звуть журавлем, — у нього важке огуззя, але легкий носок і коли ним тягають воду, та наче ключем б’є.
Садівник наче розгнівався, але потім сказав зі сміхом:
— Я чув од свого вчителя, що з таких виробів пішла роблена поведінка, а з робленої поведінки сердце теж стає робленим, гублячи щиру простоту. Без щирої простоти дух не має спокою, а Правда не держиться неспокійних духом. Не те щоб я не знав про журавля — мені соромно ним користатися» [6, с. 121].

«Роблена» поведінка від примітивного пристрою може викликати посмішку, проте чи так далеко був «садівник» від схоплення змін? У роботі «Теорія інформації і естетичне сприйняття» Абраам Моль наголошує, що кожне прийняте повідомлення впливає на здатність «приймача» до сприйняття наступних повідомлень — сприймач виступає як система, що саморозвивається, [19, с.165]. Додає і Маршал Маклуен: «засіб комунікації є повідомленням ... вплив технології відбувається не на рівні думок або понять, воно змінює чуттєві пропорції, або образи сприйняття, послідовно і без спротиву ... Споглядання, використання чи сприйняття будь-якої проекції в технологічну форму з необхідністю означає прийняття його в середину себе», [16, с. 16, 22, 56].

Проміжні підсумки:

Технічний пристрій, як і канал розповсюдження, впливає як на передачу конкретного повідомлення, так і на саму людину, змінюючи її поведінку. Суперечливо чи формує мем дійсність більшою мірою ніж інші медіа (потребує додаткових досліджень).

У будь-якому випадку, за мемом залишається рефлексія на існуючий стан речей. Це дозволяє нам поглянути очами іншого на дійсність в якій він реально існує, з усіма суперечностями і нагальними питаннями не для дистанційованого (часом, простором, соціальним станом, тощо) дослідника, а для живої людини — безцінний матеріал для аналізу шару повсякдення.

Зауваження Берджера 3.3

«Бачення передує словам ... Завдяки баченню ми визначаємо своє місце в навколишньому світі; можемо пояснити світ словами, але слова не перекреслять того факту, що світ нас оточує» [3, с.11].

Джон Берджер наголошує, що світ навколо передував нам, передував нашій здатності його осягати, а тим більше — здатності осягати словом. У мемі завжди є щось таке невловиме, премодерне, таке звичне без звичності.

«На те, як ми бачимо, впливає те, що ми знаємо й у що віримо ... Ми бачимо тільки те, на що дивимося. Дивитися — це робити вибір» [3, с.12].

Одна з найважливіших цитат мовить, що наша призма сприйняття не чиста. І більше того, ми відносно самостійно обираємо, на що хотіли би звернути свою увагу — тобто побачити, а не відфільтрувати на рівні автоматизму. Акт споглядання — акт вибору.

«..кожне зображення втілює чиєсь бачення, але наше сприйняття й оцінка зображення водночас залежать від того, як бачимо ми» [3, с.14].

Це твердження імпліцитно лежить в кожному мемі — зображення втілює чиєсь бачення (проблеми, реальності, ситуації, тощо), але те як ми його сприйматимемо та оцінюватимемо залежить від нас (наших політичних поглядів, долученості до контекстів, навичок «нової грамотності», ідіолекту, тощо). Через те, що погляди навіть в межах відносно замкнених соціальних груп різняться у тональностях, то й прочитання повідомлення будуть різнитися (навіть за умови, що сама інформація буде зчитана коректно).

«... репродукція уможливлює, ба навіть робить неминучим використання зображення для дуже різних цілей, і відтворене зображення, на відміну від оригінального твору, придатне для всього» [3, с.29].

Мем це ланцюжок репродукцій, які використовуючи (в той чи інший спосіб) шаблон, досягають власних цілей, які не можливо обмежити жодним чином (окрім оригінальності наступної ланки автора).

« ... сучасні засоби механічного відтворення знищили владу мистецтва чивипустили її ... Уперше за весь час свого існування мистецькі зображення стали ефемерними, повсюдними, безтілесними, доступними, позбавленими цінності, вільними й безкоштовними. Вони оточують нас так само, як оточує мова. Вони ввійшли до мейнстрим у життя, над яким уже не мають влади» [3, с.36]. Це твердження випадково але дуже точно фіксує стан на сьогодні мемів, які ще не врегульовані законами особливо, ні певними нормами мережевої етики (її поки немає, не розглядаємо часи до «Eternal September»). Меми сьогодні — лакуни свободи вираження.

РОЗДІЛ IV. Мем в різноманітності культурних практик

На початку роботи «Продукування присутності. Що значення не може передати», Ганс Ульрих Ґумбрехт (частково) жартує: « .. за таких обставин ми змушені бути самими собі інтелектуальним середовищем, ба навіть системою координат для дослідження, у якому зацікавлені» [5 , с.24].

При переході на «практику» пов’язану з дослідженням мемів кожен дослідник обирає не лише лінзу інтерпритації, але й сферу та методику. Четвертий розділ має на меті показати масштаби роботи, що вже були здійснені та окреслити нові перспективи.

Меми та історія повсякденності 4.1

Мем втілює маньєристську загадку, яку Майкл Берд підіймає у контексті розгляду роботи «Автопортрет в опуклому дзеркалі» Парміджано: «якщо дзеркала водночас відображають і викривлюють реальність, тоді реальність можливо відобразити — тобто представити — тільки через викривлення», [4, с. 79]. Мем відображує лише один бік реальності, проте фіксує її в живому схопленні автором. Вірогідно, що сума мільйонів таких візуалізацій колись допоможе дослідникам розібратися, що відбувалося в наш час (як ми розуміли наш час).

Наприклад, Бібліотека Конгресу США вже зараз створює спеціальні архіви веб-культури (Webcomics Web Archive та Web Cultures Web Archive), з розрахунку, що вони у найближчі 25-100 років знадобляться для переосмислення дослідниками, включно з мемами [35]. Тобто першоджерела для досліджень медіаархеологів майбутнього будуть.

Вже сьогодні вчені проводять масштабні дослідження за допомогою мемів (про одне з них далі), але поки це доволі складний процес, що вимагає відповідного технічного оснащення для аналізу величезних масивів інформації. Хоча вважаю не менш продуктивним дослідження конкретних (особливо замкнених) соціальних груп з їхніми «ендемічними» мемами та сенсами, що може принести користь вже зараз.

Мем — концентрована емоція, емоція — лакмусовий папірець того, що для людини (групи) важливо, на що звертаєш увагу. Зрозуміти те, що викликає емоцію у представників вузької соціальної групи — зрозуміти їх спосіб мислення — можливість налагодити діалог. Це як «об'єктивне» соціологічне опитування, де відповіді люди дають не маючи розуміння того, що вони відповідають на питання, тому відповідають щиро і без задніх думок. Звичайно, такий матеріал вимагає від дослідника непересічних навичок і розуміння контексту, але ніхто не казав що буде просто.

Меми вигнанців 4.2

Вчені [45] з Університетського коледжу Лондона зібрали базу зі 100 мільйонів мемів на таких ресурсах як Reddit, Twitter, 4chan і Gab, та більше ніж 700 000 зображень з сайту KnowYourMeme (найбільша енциклопедія мемів). Після цього вони використали алгоритм, який шукає візуально подібні файли по всій мережі заради віднайдення мема-першоджерела. Далі цей алгоритм групував зображення по тематиці та часу виникнення, дозволяючи дослідникам прослідкувати зміни сенсових навантажень у мемах.

Їхні висновки: більшість відомих мемів походять з обговорення pol на 4chan та сабредиті the_donald. Меми у кожному з кластерів мають певні характерні ознаки: на Reddit популярністю користуються меми на політичну тематику (та про Трампа, загалом), а 4chan вирізняється високою концентрацією расистських та «злих» жартів. Концентроване колективне несвідоме.

Вчені доречно порівнюють такі пабліки з фабрикою, фабрикою по виготовленню мемів. Тут тисячі «робітників», які за це нічого не мають, створюють в єдиному пориві тисячі тисяч мемів, з яких лише одиниці доходять «нагору». Не дивно, що у роботі підіймається питання того, чому до людини (якщо не замість людини) не додати «машини», які точно не гірше могли б створювати таку «продукцію», як мінімум, через ширшу «базу».

Відповідно до викладеної інформації, зафіксуємо, що сьогодні при джерелах більшості популярних мемів знаходяться різноманітні (оціночне судження у дусі статі) «токсичні відходи» культурної реальності, які живуть у плеканні образів мови ворожнечі.

Хоча феномен мемотворення доречніше розглядати за принципом: «кожний конкретний випадок окремо з врахуванням контексту», проте ми все ж спробуємо створити теорію, яка запропонує власне бачення причин виникнення наявного стану речей, а саме: токсичність джерел та успішність «вигнанців».

Як зазначав Павло Швед, у збірці есеїв «З чого нам дозволено сміятись?», сьогодні ми неспроможні провести несуперечливу «етичну межу», яка б слугувала для суспільства визначником тем, над якими можна і варто сміятися, а для яких не має бути місця сміху. Людство перебуває у стані існування сукупностей взаємосуперечливих «таємних знань» через унікальну ситуацію — ніхто з існуючих соціальних груп / інститутів не має достатньої влади для встановлення «єдиної ієрархії цінностей». Ми губимося у текучому світі без чітких координат та критеріїв.

Тепер до «вигнанців». Логічно, що вони мають досвід болючого переживання культурного контексту Такі індивіди (переважно) перебувають / відчувають себе в опозиції до пануючої системи цінностей, і сама система їх маркує як «токсичних». Коли людина переживає те, що для більшості лиш майоріє серед образів поганого настрою, вона отримує ексклюзивну можливість «назвати» побачене. Для утворення успішного мема має відбутися співпадіння концентрованої емоції та випадку (влучна цитата, картинка, відео, тощо).

З розвитком мережі інтернет низка «маргіналізованих одиниць» отримали дієвий інструмент для об’єднання в анонімні групи близьких за поглядами. Представники даних груп маркують стан речей як «неправильний і тимчасовий», зберігаючи душевну рівновагу та своє «світобачення», як вірне і те, до якого всі повернуться (навіть якщо його ніколи не існувало).

Проміжні підсумки: успішніші меми вдається створювати «вигнанцям» через інтенсивніший досвід практик, які для інших є лише на рівні чогось далекого (але зрозумілого на рівні емоції). Їхня «токсичність» з точки зору сучасної системи пояснюється опозиційністю до неї мемотворців-вигнанців, які, користуючись можливостями всесвітньої мережі, анонімно співрефлексують через меми у групах однодумців.

Меми і юридична площина 4.3

Спираючись на аналіз [8] Єлизавети Алексіюк для Центру демократії і верховенства права, поглянемо на загальну ситуацію:

Національне законодавство: мем не легалізований.

ЄС: намагалися (“Directive on copyright and related rights in the Digital Single Market”, особливо стаття 15 та 17), але викликало змішані емоції (досі питання не врегулюване).

США: принцип “fair use”, тобто: «використання чужого контенту для мемів можна назвати законним, якщо при цьому було використано маленький відсоток оригінального (захищеного авторським правом) матеріалу, а також якщо мета створення мему – пародія, жарт тощо». Надзвичайно цікавим є згаданий у статті факт сприйняттям окремими науковцями (M. Lantagne “ Famous on the Internet: the spectrum of Internet memes and the legal challenge of evolving methods of communication”) мемів ближче до ідей, які не є захищеними авторським правом.

Якщо стисло: поки меми майже (за виключенням посадовців / публічних осіб та кейсів окремих країн та компаній) повністю у вільному плаванні між законами.

Меми на службі бізнеса 4.4

Дві найбільш конкурентні сфери сьогодення останнім часом все активніше використовують потенціал мемів для досягнення власних цілей.

Бізнес. Спираючись на дані статті у журналі Forbes [13], бренди звертають все більшу увагу на потенціал мемів у піар-кампаніях. Мета — досягненням покоління Z, купівельна спроможність якого у США (спираючись на дані статті) сягає 143 мільярдів доларів. Ласий шматок.

Чому обрано саме меми: вони розмовляють однією мовою з цією аудиторією (7-22 роки); дійсно якісний мем, навіть якщо це реклама, має куди більшу імовірність бути поширеним серед друзів, ніж будь-яка інша форма рекламного повідомлення; через доволі молоду ніша така реклама поки відносно дешева.

Нещодавно меми потрапили в осердя гучної історії [42, 28]. Знову США. Спрощуючи: є компанія (GameStop). Справи її кепські (збитки, акції падають в ціні), все передбачувано і брокери спокійно заробляють на акціях. Кампанія є великим продавцем відеоігор, консолей, тощо з фізичними магазинами (максимальні втрати під час пандемії).

Є форум на Reddit, який має назву WallStreetBets. Там багато мемів, є любов до ігор і не особлива любов до великих інвестиційних фондів. Тут починається флеш-моб з купівлею акцій компанії GameStop. Ціна її акцій досягає небес, великі фонди (які так би прогнозовано заробили) зазнають величезних збитків (мільярди доларів).

Результат: ніхто не знає що робити, продовжується купівля «безперспективних» акцій у інших кампаніях, GameStop в якийсь момент починає коштувати більше 25 мільярдів доларів (звичайно, що потім ціна почала швидко просідати), великі кампанії зазнають неймовірних збитків, у Вашингтоні думають які вводити обмеження. Така комбінація факторів (не без мемів) призвела до феномену, раду якому будуть давати найближчим часом.

Перекинемо місток між бізнесом і політикою. Меми гарно монетизуються у потрібну тобі «валюту» (гроші, підтримку, увагу). Можна дорікнути, що поки не має великих досліджень скільки на мемах можна заробити. Але є одне але.

Ми знову в США, кейс Берні Сандерса, який прийшов на інавгурацію президента Джо Байдена. Одягнений в теплі рукавички, маску, з перекинутими ногами та перехрещеними руками він потрапляє в кадр. Абсолютно нічого особливого. Проте це зображення у когось викликало посмішку. Інавгурацію бачило багато людей, і посмішку могла виникнути не у одного. Починається творчість. Чим активніше поширюються у різних контекстах зображення — тим популярнішим стає мем. В якись момент Берні вирішую продавати «мерч» з своїм мемним фото, щоб передати це на благодійність. Він передасть туди (на момент статті) 1.8 мільйони доларів [34].

Меми на службі політиків 4.5

“ .. Now politics, she said, is just “a battle of the memes”

“Organizers on both the left and right said the left has so far been slower to adapt to meme politics ... “It’s almost like a new means of communication — the image and emotion and creation,” said Matt Braynard, 39, the former director of data for Mr. Trump’s campaign ..” [44].

Політика (як “politics”, а не “policy”) перейшла в сферу емоції та поляризації. А що може передати конкретний яскравий меседж чітко визначеній аудиторії ніж мем? Тому все частіше можемо знайти варіації на тему, що політика перетворилася на битву мемами (у прямому сенсі слова).

“ .. apparently nothing that can’t be memed ... Memes aren’t inherently bad or good, but they do speak to a cultural moment” [38]; “Memes don’t circulate because they’re true. They circulate because they’re funny. They’re about reappropriating the culture around us and short-circuiting meanings” [43].

Все може стати мемом (якщо ми його «побачимо» в розумінні Берджера), меми лише специфічний засіб швидкої передачі коротких емоційних повідомлень, що є глибоко зафіксованими у контексті. Меми поширюються тому, що вони смішні (сміятися набагато приємніше, ніж плакати, і легше ніж аналізувати дані, зважувати позиції, робити складний вибір).

“Meme magic is almost identical to meme warfare in that it attempts to use shareable images and ideas in an effort to engender real political change ... Memes thrive on a lack of information – the faster you can grasp the point, the higher the chance it will spread” [39].

Звичайно варто враховувати специфіку США: термін “meme magic” використовувався «ультраправими» для опису сили впливу мемів і стаття проти них (з часом й ультраліві почали використовувати цю можливість поширення впливу). Але так, чим менше конкретики — тим більша можливість грати на емоціях, і тут меми потрапили не в те місце, не в ті руки.

Найвідоміший кейс життєвих перепитій мема — Pepe the Frog, який з абсолютно нейтральної картинки у 2000-них, перетворився на один з символів ультраправих, був визнаний символом ненависті, а його творець судився заради того, щоб врятувати мем від прибічників Трампа [40].

Використовуючи позицію Марліс де Мунк та Паскаля Ґілена, я впевнений, що: «мистецтвом» можна назвати все, що створює значення, відступає від культурних звичок і традицій, оновлює їх чи вдихає в них нове життя. .. Творчість — це ж про створення життя, чи не так?» [17, с.37]. Творення мемів, це завжди про творення, про рефлексію і пошуки — тобто про мистецво.

Вивільнимо «маклюеновський» початок довершеним пасажем Ф.Діка:

«Так, це завдання митця: взяти шматок породи із темної, німої землі і перетворити його на осяйну небесну форму, в якій відбивається світло. Мертве, в яке вдихнули життя. Труп, який перетворили на полум’яне видовище, минуле, яке підкорили майбутньому» [30, с.314].

Мем (сам по собі є лише шаблоном), ситуацією, породою, в яку кожен новий автор вдихає життя і сенс, відкриваючи нові грані «аж надто звичного». Тому я переконаний, що творення мемів є мистецтвом, і кожен з нас є потенційним митцем. На інституційному рівні поки немає консенсусу, проте є перші ластівки визнання — наприклад, трієнале мемів Memennial 2020: Biennial 4 Meme [33].

Висновки

Час стисло підбити підсумки нашої роботи:

Було визначено платформу поширення мемів — всесвітня мережа інтернет, зафіксований тісний зв’язок з гумористичною природою, контекстуальність, лаконічність повідомлення, відсутність єдиного автора.

Ми звернули увагу на те, що мем є шаблоном, над яким весь час відбуваються інтерпретації, що дозволяють йому поширюватися у нових контекстах. Важлива не подія, а ланцюг реакцій на подію. Мем не має на меті збереження першопочаткового повідомлення. Як одиниця соціокультурної інформації, мем — носій стислих емоційних повідомлень, які зчитуются адресатом миттєво.

Для визначення специфіки де-диференціації процесів мемо-творення та мемо-споживання нами були розглянуті концепти мозаїчності сучасної культури, підкреслено неможливість існування поза контекстом будь-чого.

Окреслюючи стан сучасної культури, ми зафіксували процеси фрагментації соціальності, що виявляється в утворенні окремих «мов». Всесвітня мережа виступила каталізатором розвитку процесів радикальної «децентралізації», та одночасно дозволила створювати і поширювати будь-які конструкти сенсів майже миттєво у просторі сукупності «острівців мов».

В межах процесу диференціації мовних острівців ми побачили становлення нового маркеру соціальної ідентичності через сміх, де знання коду (для дешифрування) меседжу вказувала на належність до певної спільноти. Ми наголосили, що відкритість до нових контекстів загально відомого шаблону допомагає дешифрувати світобачення замкнених груп (чим більш «обмежений» доступ у групу за знаннями, професією, тощо — тим репрезентативніше).

Ми прийняли той факт, що будь-який мистецький твір є продуктом «копіювання» (рецепіювання) існуючого матеріалу з подальшим переосмисленням, яке дозволяє виокремити його від першопочаткового твору у «самобутню» культурну одиницю. Мем відрізняється від інших творів «демократичністю» у доступі до створення та поширення результату.

Був проаналізований взаємовплив культурного і природного світу на процес сміхотворення, який зі звичайної «природньої практики» перетворився на новий маркер соціальної ідентичності. Нами була характерна для сміху певна «агресивність», інтенція до висміювання.

Окрім іншого, в роботі була розглянута концепція встановлення канонів як наслідка існування сталої традиції інтерпретацій тексту, що дозволяло йому виходити за межі досвіду конкретної людини (за М. Ямпольским) в межах мови, яка, за твердженням Бергера і Лукмана, є найважливішою системою знаків для функціонування людського співбуття.

Не оминули дискусії про взаємозв’язок медіа / техніки і людини, ми (спираючись на переосмислення фрагментів Джвандзи, Маклуена, Моля). Були підтримані тези, які доводили існування впливу першого на друге: технічний пристрій, як і канал розповсюдження, впливає і на передачу конкретного повідомлення (сприйняття, спосіб кодування, тощо), так і на саму людину, змінюючи її поведінку.

Були проаналізовані обрані фрагменти з теорій комунікації, в ході чого ми відтворили шлях передачі інформаційного повідомлення, а згодом, розібрали декілька конкретних прикладів за лекалами Р. Якобсона, І. Лєвого.

Ми зафіксували становлення «нової грамотності», яка необхідна для «мемоінтеракції».

У роботі була оброблена «візуальної складової», яка є беззаперечно домінантою у мемі. Ми зазначили про синхронічне зчитування візуальних образів, які глядачем інтерпретуються миттєво, що для впізнаваних шаблонів мемів є надзвичайно важливим. Був зафіксований факт колажної організації медіа, що гіперболізує зникнення сенсу, що теж не дає плацдарму для претензій на встановлення норми, при підвищенні комічного ефекту.

Останню частину роботи ми присвятили «прикладній стороні». Там ми зафіксували можливе використання мемів для аналізу культури повсякдення, розуміння локальної історії. Далі ми поговорили про невизначеність місця в юридичній площині у світі. Було розглянуто дослідження про походження мемів та дані критичні зауваження стосовно імовірної кореляції між віднайденими у статті особливостями. Згодом ми перейшли до кейсів (Pepe the frog, Берні Сандерс, тощо) і конкретних сфер співбуття (політика, бізнес). Аналіз галузей доводив збільшення ролі мемів у нашому житті. Наостанок ми торкнулися дискусії чи є меми мистецтвом.

На завершення можна констатувати факт: меми продовжують нарощувати свій вплив у нашому повсякденному житті. Їх ще очікуватимуть нові ґрунтовні дослідження, гучні юридичні баталії та яскраві бізнес/політичні проекти. Всі змагаються за нашу увагу, а пам’ятаємо, що 1 000 000 років щодня людство проводить онлайн. Конкуренція на ринку уваги споживачів тільки зростатиме. Але це потребуватиме окремих досліджень, а обсяг нашої роботи добігає кінця.

Відповідно до виконання поставлених завдань, можна вважати роботу завершеною на сьогодні, проте такою, що має перспективи для поглибленого аналізу як теоретичних так і суто прикладних тем в наступних роботах, можливі вектори яких були окреслені протягом нашої розвідки.

Список використаної літератури:

1. Аристофан, в изложении Лукаса Коллинза / пер. с англ. П. Вейнберга; под ред. проф. Н. И. Люгебиля. С.-Петербург: Издание В. Ковалевского, 1876. — 211 с.

2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. — М.: «Медиум», 1995. — 323 с.

3. Берджер, Джон. Як ми бачимо / пер. з англ. Ярослава Стріха. — Харків: IST Publishing, 2020. — 176 с.

4. Берд Майкл. 100 ідей, що змінили мистецтво / Пер. з англ. О.Українця та К.Дудки. Київ : ArtHuss, 2019. — 208 с.

5. Ганс Ульрих Ґумбрехт. Продукування присутності. Що значення не може передати [пер. з англ. Іван Іващенко] — Харків: IST Publishing, 2020. — 192 с.

6. Джвандзи / пер. з кит. Вон Гак. — К.: Сафран, 2019. — 308 с.

7. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления. [Електронний ресурс]/ Ф. Джеймисон — Режим доступу: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm

8. Єлизавета Алексіюк. Як меми (не) захищаються авторським правом. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://cedem.org.ua/analytics/memy-avtorske-pravo/

9. Интернет по Мэри Микер: разбор главных онлайн-трендов 2019 года. А. Амзин. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://thebell.io/internet-po-meri-miker-razbor-glavnyh-onlajn-trendov-2019-goda

10. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать / фр. Д. Калугина, Н. Мовниной. — Мовниной. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 330 с.

11. Колесова Е. Ведь мы этого достойны. Как мемы помогают нам вступать в коммуникацию друг с другом. [Електронний ресурс]/ Е.Колесова — Режим доступу: https://nplus1.ru/material/2018/01/12/mems-and-communication

12. Колесова Е. Котики и революция. Что такое меметика и почему мемы — это не только смешные картинки из интернета. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://nplus1.ru/material/2017/10/20/mems-and-culture

13. Конец эры блогеров: крупные бренды уже заменили их на мемы при общении с поколением Z. Клара Минак. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.forbes.ru/biznes/388333-konec-ery-blogerov-krupnye-brendy-uzhe-zamenili-ih-na-memy-pri-obshchenii-s-pokoleniem

14. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. [Електронний ресурс]/ Ю. Кристева — Режим доступу: http://russianway.rhga.ru/upload/main/17_Kristeva.pdf

15. Кронгауз М.А. Мемы в интернете: опыт деконструкции. [Електронний ресурс]/ М.А. Кронгауз — Режим доступу: https://m.nkj.ru/archive/articles/21327/

16. Маклюан Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. - М.; Жуковский: «КАНОН-пресс-Ц., «Кучково поле, 2003 . — 464 с.

17. Марліс де Мунк, Паскаль Ґілен. Близькість. Мистецтво та освіта після COVID-19 / пер. з англ. Ярослава Стріха. — Харків: IST Publishing, 2020. — 48с.

18. Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. / Предисл. Б. В. Бирюкова. Изд. 3-е. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 416 с.

19. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. — М., «Мир», 1966. — 352 с.

20. Павлова О.Ю. Міра диференціації, спосіб сигніфікації комізму та динаміка його політичних аплікацій. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/75638159_1227684197442422_1731983082946297856_n.pdf/Докса-31.pdf?_nc_cat=108&_nc_sid=0cab14&_nc_ohc=8iKPdLC319IAX-UH0XX&_nc_ht=cdn.fbsbx.com&oh=e7c16e47c332903c127359af42e5c56c&oe=5EBCCE97&dl=1

21. Павлова О. Ю., Тормахова А. М. Візульні практики та комунікація : курс лекцій /О.Ю.Павлова, А. М. Тормахова. – К. : ВПЦ "Київський університет", 2017. – 226 с.

22. Павло Швед. «З чого нам дозволено сміятись?» та інші есе / Павло Швед — Київ: Комубук, 2020. — 232 с.

23. Парикка Ю. Юсси Парикка о медиаархеологии, лабораториях и коллекционировании. [Електронний ресурс]/ Ю. Паррика — Режим доступу: https://syg.ma/@strelka-institute/issliedovatiel-tsifrovoi-kultury-iussi-parikka-o-miediaarkhieologhii-laboratoriiakh-i-kolliektsionirovanii

24. Рыбак, или Восставшие из гробов. Лукиан. Сочинения, т. 2. Перевод: Н.П. Баранов. СПб., Алетейя, 2001

25. Розовский И. «По вашим заявкам»: иллюзия выбора и потеря самоидентичности». [Електронний ресурс]/ И.Розовский — Режим доступу: https://discours.io/articles/theory/po-vashim-zayavkam-illyuziya-vybora-i-poteryа-samoidentichnosti

26. Сборник статей. Структурализм: «за» и «против» / Перевод с английского, французского, немецкого, чешского, польского и болгарского языков под редакцией Е. Я. Басина и М. Я. Поляков. — Москва: издательство «Прогресс», 1975. — 469 с.

27. Сміх. Біологія, психіка, культура / Ерік Смарджа; пер. з фр. А. Репа. — Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2017. - 160 с.

28. Справжні вовки. Як звичайні користувачі Reddit об'єдналися, перемогли хедж-фонди з Уолл-стріт і розбагатіли. Кирил Чеботарьов. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://nv.ua/ukr/techno/it-industry/gamestop-akciji-yak-reddit-peremig-uoll-strit-shcho-vidbuvayetsya-50138524.html

29. Страдающее средневековье. Парадоксы христианской иконографии / Сергей Зотов, Михаил Майзульс, Дильшат Харман. — Москва : Издательство АСТ, 2018. — 416 с. : ил. — (История и наука Рунета).

30. Філіп К. Дік. Людина у високому замку. / пер. з англ. І.Серебрякової — 2-ге вид., змін. — Київ: Комубук, 2020. — 360 с.

31. Шор Роберт. Благай, кради і позичай. Митці проти оригінальності/ Пер. з англ. Г.Лелів. Київ: ArtHuss, 2019. — 186 с. Серія UkrainianArtBook

32. Ямпольский М. Литературный канон и теория “сильного” автора. [Електронний ресурс]/ М. Ямпольский — Режим доступу: https://magazines.gorky.media/inostran/1998/12/literaturnyj-kanon-i-teoriya-silnogo-avtora.html

33. All of Your Favorite Memes Are About to Be Recognized as the Works of Art They Truly Are in the First-Ever Memennial. Brian Boucher. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://news.artnet.com/exhibitions/now-theres-memennial-1922769

34. Bernie Sanders raises $1.8 million for charity with inauguration meme-inspired merchandise. Kelly McCleary and Amanda Jackson. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.cnn.com/2021/01/27/politics/bernie-sanders-sweatshirt-meme-fundraising-total-trnd/index.html

35. Blakemore E. Why the Library of Congress Thinks Your Favorite Meme Is Worth Preserving. [Електронний ресурс]/ E. Blakemore — Режим доступу: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/library-of-congress-meme-preserve-180963705/

36. Elihu Katz, Jay G. Blumler, Michael GuRevitch. Uses and gratifications research. Public Opinion Quarterly, Volume 37, Issue 4, WINTER 1973, Pages 509–523.

37. Internet Users. [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://www.internetlivestats.com/internet-users/

38. Living in the Age of Political Memes. Elia Rathore. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjts67b8cTnAhWCp4sKHYY9APwQFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.nytimes.com%2F2019%2F04%2F23%2Fstyle%2Findia-pakistan-political-memes.html&usg=AOvVaw0ivluUmIBYq3cnJIiZmadH

39. Meme warfare: how the power of mass replication has poisoned the US election. Douglas Haddow. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/04/political-memes-2016-election-hillary-clinton-donald-trump

40. Pepe the Frog creator launches campaign to free meme from Donald Trump supporters. Andrew Griffin. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.independent.co.uk/news/world/americas/pepe-the-frog-donald-trump-presidential-election-meme-hillary-clinton-tweets-a7366291.html

41. Social media users pass the 4 billion mark as global adoption soars. Simon Kemp. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://wearesocial.com/blog/2020/10/social-media-users-pass-the-4-billion-mark-as-global-adoption-soars

42. 'Stop f---ing selling!!!' WallStreetBets Redditors go ballistic over GameStop's sinking share price. Anneken Tappe. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://edition.cnn.com/2021/02/04/investing/gamestop-wallstreetbets-reddit/index.html

43. The Dank Memes That Are “Disrupting” Politics. Hua Hsu. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiCnZqD9cTnAhVnlosKHZvlCM4QFjAAegQIAxAB&url=https%3A%2F%2Fwww.newyorker.com%2Fculture%2Fcultural-comment%2Fthe-dank-memes-that-are-disrupting-politics&usg=AOvVaw3Xc1K4ftzcCxW78aKl9ZmI

44. The Mainstreaming of Political Memes Online. Nellie Bowles. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.nytimes.com/interactive/2018/02/09/technology/political-memes-go-mainstream.html

45. This is where internet memes come from. [Електронний ресурс]/ — Режим доступу: https://www.technologyreview.com/s/611332/this-is-where-internet-memes-come-from/

46. Visualizing the Social Media Universe in 2020. Aran Ali. [Електронний ресурс] — Режим доступу: https://www.visualcapitalist.com/visualizing-the-social-media-universe-in-2020/

КУЛЬТУРНІ ПОДІЇ КИЄВА НА СТОРІНКАХ ГАЗЕТИ «КІЄВЛЯНІН» ЗА 1912 РІК: КОНЦЕРТНІ ПОДІЇ, МУЗИЧНА ОСВІТА, ТАНЦЮВАЛЬНІ ВЕЧОРИ, ДІЯЛЬНІСТЬ ФІРМИ «ЛЕОН ІДЗІКОВСЬКИЙ»

ЗМІСТ

ВСТУП..... 3

РОЗДІЛ 1. ХАРАКТЕРИСТИКА ЄВРОПЕЙСЬКИХ МІСЬКИХ МЕДІА ТА ДІЯЛЬНОСТІ ГАЗЕТИ «КІЄВЛЯНІН» У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ..... 5

1.1. Специфіка міських газетних видань в Європі та Російській імперії наприкінці XIX – початку XX століття 5

1.2. Особливості київських друкованих медіа кінця XIX – початку XX століття 8

1.3. Газета «Кієвлянін» історія появи та особливості видання 11

РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРНІ ПОДІЇ НА СТОРІНКАХ ГАЗЕТИ «КІЄВЛЯНІН» ЗА 1912 РІК 14

2.1. Структура видання, особливості тематичного розподілення та значення культурних подій в контексті видання..... 14

2.2. Музична освіта та концертні події на сторінках «Кієвляніна» за 1912 рік..... 17

2.3. Танцювальна культура на сторінках газети з 1912 рік 22

2.4. Діяльність фірми «Леон Ідзіковський» у «Кієвлянині» за 1912 рік 26

ВИСНОВКИ 29

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ 31

ДОДАТКИ..... 35

ВСТУП

Робота з архівними матеріалами надає можливість багатовимірного та різноспрямованого знання щодо культури минулого. Вивчення архівів з точки зору сучасних методик відкриває можливості до формування актуальних історико-культурних наративів. Не можна відкидати і повсякчасної актуальності заповнення наявних у накопиченому культурному знанні прогалин стосовно певних тем, галузей тощо. Окремої уваги у цьому процесі заслуговує дослідження періодичних видань. Газети з початку їх виникнення і до сьогодення становлять важливе інформаційне джерело. Аналіз періодичних видань – невичерпний ресурс і для дослідника-культуролога, адже саме у періодичних виданнях ті чи інші культурні феномени обумовлені низкою контекстів, що відкриває ймовірність їхньої більш цілісної та багатовимірної наукової реконструкції.

Газета «Кієвлянін», як одне з провідних періодичних видань Києва, зокрема, початку XX століття, відбиває різнобарвне життя міста, розкриває його локальні культурні особливості. В українській гуманітаристиці наявні численні дослідження, що стосуються театральної, музичної та ін. культур Києва. Значно менша кількість наукових розвідок присвячена особливостям танцювальної культури міста у різних його проявах, а також діяльності потужної фірми «Леон Ідзіковський», яка відігравала не останню роль у культурно-освітній розбудові Києва. Все вище викладене і обумовлює ***актуальність*** дослідження.

Об'єкт дослідження – культурне життя Києва на сторінках газети «Кієвлянін» за 1912 рік.

Предмет дослідження – концертні події, музична освіта, танцювальні вечори, діяльність фірми «Леон Ідзіковський» у текстах «Кієвляніна» за 1912 рік.

Мета дослідження – розкрити особливості проявів зазначених культурних кластерів через аналіз текстів газети «Кієвлянін» за 1912 рік.

Завдання:

- окреслити специфіку міських газетних видань Європи та Російської імперії відповідного історичного періоду;

- проаналізувати особливості київських друкованих медіа кінця XIX – початку XX століття;
- розкрити особливості історії появи, структури та тематичного розподілу газети «Кієвлянін»;
- визначити особливості представлення музичної освіти та концертних подій в газеті «Кієвлянін» за 1912 рік;
- надати характеристику танцювальної культури Києва у контексті текстів газети «Кієвлянін» за 1912 рік;
- проявити діяльність фірми «Леон Ідзіковський» через аналіз рекламних оголошень в газеті «Кієвлянін» за 1912 рік.

Методичну та теоретичну базу дослідження склали: дослідження з історії журналістики – М. Бараннік., М. Голобуцький [1], А. Беспалова [2], О. Вільшанська [4], А. Животко [6], [7], Л. Іванова [8], В. Ігнатенко [10], Р. Савастенко [33], І. Срібняк [36], К. Тендіт, Н. Шелковникова [37].

Аналітичною базою роботи стала газета «Кієвлянін» за 1912 рік – №1-15, 61-65, 70-71, 90-94, 97, 140, 168, 169, 225,226, 236, 242-245, 251, 255, 271, 277, 300-302, 354, 357.

Залучені аналітичні методи: історичний, компаративний, контекстний, текстологічний.

Структура роботи: вступ, два розділи, перший з яких складається із трьох підрозділів, другий – з чотирьох, висновки, список використаних джерел та додатки.

РОЗДІЛ 1.
ХАРАКТЕРИСТИКА ЄВРОПЕЙСЬКИХ МІСЬКИХ МЕДІА ТА ДІЯЛЬНОСТІ ГАЗЕТИ «КИЄВЛЯНІН» У ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XX СТОЛІТТЯ.

1.1. Специфіка міських газетних видань в Європі та Російській імперії наприкінці XIX – початку XX століття

Кінець XIX – початок XX ст. характеризується швидкими темпами розвитку машинного і, як наслідок, масового виробництва. Зростав дохід та платоспроможність населення, внаслідок чого більшість могла витрачати кошти на дозвілля. Розширювався асортимент товарів та послуг, завдяки чому розвивався та міцнішав рекламний бізнес [2].

Окрім того, зміни відбуваються і в журналістській сфері. Починає зростати кількість та більш важливим стає значення періодичних видань, розширюється їхній жанровий спектр. Газета як медіа доступнішає для великої кількості населення та стає репрезентативною частиною масової культури.

Серед основних типів газетних періодичних видань можна виділити політичні та комерційні (масові, бульварні).

Показово, що в Італії в цей час виходили газети трьох найбільш впливових політичних партій: «Giornale del popolo» («Народна газета») і «Italia del popolo» («Народна Італія») – республіканські; «Avanti!» («Вперед!») в Римі та «Tempo» («Час») в Мілані – соціалістичні; «L'Osservatore Romano» («Римський оглядач») – клерикальна (видавалася Ватиканом) [36, с. 47].

У Франції одними з популярних політичних газет були «L'Echo de Paris» («Ехо Парижа»), яка «представляла інтереси консерваторів і правих націоналістів» [37, с. 75] та «L'Humanite» («Людство»), яку заснував Жан Жорес – лідер Французької соціалістичної робочої партії. Серед релігійної преси відомою була паризька газета «Le Croix» («Хрест»).

Окрім того, укріплюється практика публікування в газетах статей відомих письменників. Прикладом може слугувати іспанська газета «El Sol» («Сонце»), в якій друкувалися Хосе Ортега і Гассет, Хосе Мартінес Руїс та ін. [36, с. 45].

Іншими періодичними виданнями були такі, які орієнтувалися на масового споживача. Їм «була властива тенденція до спрощення, примітивізації» [2]. Такі газети виділялися «сенсаційністю, поверхневим вибірковим висвітленням подій, перекручуванням фактів, безцеремонним втручанням в особисте життя людей, акцентом на розвагу читацької авдиторії через перешкоджання її освіті» [2].

Так виникає новий тип періодичної преси – таблоїд, який стає доволі популярним явищем початку XX ст. Таблоїду властива «велика кількість ілюстрацій, розважальних матеріалів (включаючи гумористичні тексти і малюнки, комікси), використання помітних “нестандартних” заголовків, шокуючих великих “шапок” на першій шпальті» [2]. Першим експериментальним випуском газети такого типу було видання «New York World» («Світ Нью-Йорка») Альфреда Гармсворта – одного з найуспішніших видавців Британії. Втім ще більш популярною та успішною стала його газета «Daily Mirror» («Щоденне Дзеркало»).

Окрім того такі газети були гарним засобом для підприємців, виробників, адже давали змогу рекламувати їхні товари та послуги, оскільки, на відміну від журналів, мали високу тиражність, часту періодичність та меншу вартість [8, с. 7].

В Російській імперії випуск газетної періодики на початку XX ст. також починає прогресувати. Це спостерігалося як в Москві, Петербурзі, так і в регіонах. Розповсюдженням газет займалися як держава, так і приватні видавці.

Державні газети часто були спрямованні на розповсюдження, підтримку, пропагування царської політики. Дослідниця Л. Іванова у статі «Система газетної преси на межі XIX-XX ст.» зазначає, що «уряд використовував увесь потужний арсенал методів управління друком», а видання, які намагалися критикувати владу, піддавалися тиску, що могло призвести до їх закриття [8, с. 8].

Цікавість до періодичної преси дала поштовх для збільшення газет, розрахованих на різні верстви населення (робочих, селян, солдатів, промисловців, інтелігенцію). Як відмічає дослідник Р. Савастенко у статті «Російська періодика на початку XX ст. і її участь у суспільно-політичному житті країни» видавці чітко розуміли та розподіляли свою цільову авдиторію: «Такі видання, як "Російські відомості"[1] і "Московські відомості", часто використовували в своїх публікаціях фрази латиною, англійською та французькою мовами, при цьому не даючи перекладу. Видання орієнтувалися на високоосвічену публіку, яка володіла іноземними мовами, цікавилася міжнародними відносинами, мала інтереси і зв'язки у ділових колах. <…> Сільські газети, навпаки, намагалися висловлюватися простою мовою, та й коло розглянутих проблем стосувалося тільки тої чи іншої губернії» [33, с. 113-114]. Також пропонувалися видання для жінок та дітей. Після революції 1905-го року розвивалися мистецтвознавчі видання, еротичні, преса мовами інших народів Російської імперії тощо [2]. Окрім того, серед російської преси були представлені і релігійні видання, які призначалися для викладачів, студентів духовних шкіл та тих, хто не мав священного сану, але брав участь у церковних служіннях.

Подібна зацікавленість газетами витіснила популярний у XIX ст. «товстий» журнал – видання, що містило всередині матеріали як художнього, так і соціально-політичного характеру.

На зміну їм прийшли більш компактні аналоги – «універсальні газети» (наприклад, «Російські відомості», «Новий час», «Російський кур'єр»), в яких «активно обговорювалася як суспільно-політична, так і культурна тематика, піднімалися соціальні, фінансові питання; в структуру видань включалися літературні відділи, де друкувалися розповіді, фрагменти повістей; за прикладом західних газет редакції забезпечували публікацію іноземних кореспонденцій.

[1] Всі російськомовні назви газет та рубрик надаються в українському перекладі згідно з сучасним правописом.

Під впливом читачів в деяких виданнях з'являлися специфічні рубрики та відділи ("Листи до редакції", "Відповіді редакції", сторінки моди і кулінарії)» [8, с. 9].

Отже, наприкінці XIX – початку XX ст. як в країнах Європи, так і в Російській імперії відбувався розвиток видань різного спрямування. Формується періодика, що відповідає потребам різних верств населення. Газети стають частиною масової культури, як наслідок, виникає новий тип друкованих медіа – таблоїд.

1.2. Особливості київських друкованих медіа кінця XIX – початку XX століття

Наприкінці XIX – початку XX ст. у середовищі київської періодики розгорталася своя історія. Загалом, як і в інших країнах, газети були важливим засобом впливу, адже «газету міг дозволити собі кожен пересічний киянин, не залежно від місячного доходу (ціна за 1 номер коливалася від 2 до 5 копійок), а читати періодику у той час було у певній мірі даниною моді» [30, с. 240]. Вони могли як відбивати певні смаки та вподобання, так і формувати їх. Часто на сторінках газет містилися афіші та анонси театральних, циркових вистав. Кількість та різноманіття рекламних оголошень показували, що саме цікавило споживачів, і що могли запропонувати виробники та торговці[1]. Окрім того, ці видання висвітлювали важливі події, як, наприклад, прокладання залізничної дороги у Києві наприкінці XIX ст., тому у більшості газет був присутній розклад руху поїздів [31, с. 38].

Прикметно, що більшість друкованих медіа були російськомовними, що з прикрістю сприймалося україноцентрично налаштованою київською громадою. Серед таких видань були як позитивно налаштовані до української культури («Київська старовина»), так і ті, чиє ставлення до неї було значно менш дружнім («Кієвлянін») [1].

[1] Наприкінці XIX – на початку XX ст. з'являлися видання, що спеціалізувалися виключно на рекламі: «Діловий будильник», «Київський вісник оголошень та довідок» [17, с. 87].

Становище україномовної преси цього періоду було досить нестабільним. Революційні події 1905-1907-го років та «Маніфест громадянських свобод» 17 жовтня 1905-го року, в якому проголошувалась воля друку, дали надію на розвиток україномовних видань [6, с. 191]. Найпершою газетою, яка скористалася такою можливістю, був «Хлібороб – селянський часопис» на Полтавщині. Як відзначає А. Животко – український журналіст, дослідник української преси, – «зі сторінок цієї газети пашіло сміливим і гострим словом, виразною національно-революційною думкою. Появлення її все національне свідоме українське суспільство зустріло з ентузіазмом. Розходилася в кількості 5000 примірників, а на вулицях кожне число просто виривалося з рук продавців» [6, с. 192].

Однак, настрої Емського указу 1876-го року (який офіційно не був скасований) ще достатньо довго знаходилися у свідомості більшості людей. Багато газет не вийшли друком з причин їх «неблагонадійності», або зовсім без пояснення причин відмови [10, с. 48]. Не були надруковані газети «Вільне слово», «Нове життя», «Праця» та інші через заборону київської адміністрації [10, с. 45].

Прикладом боротьби за існування українських медіа є видавець, меценат, громадський діяч Є. Чикаленко та його однодумці. На початку своєї діяльності вони замислили випустити газету «Громадське слово». При подачі заяви на її створення київському губернатору була надрукована і програма цього медіа. Однак цензура не дозволила випуск видання, оскільки воно могло спровокувати зміни «існуючого державного ладу Росії» [6, с. 194].

Надалі Є. Чикаленко, В. Леонтович та Б. Грінченко вирішили здобути новий дозвіл. Так, було подано заяви на випуск газет «Громадська думка» і «Рада» (як запасного варіанту). Цього разу вони дістали дозвіл на випуск видань. Вже наприкінці грудня 1905-го року вийшов перший номер «Громадської думки». Програма видання була такою, як і в газеті «Громадське слово», однак її вже не публікували.

На початку ця газета зацікавила багатьох, однак надалі кількість передплатників почала меншати. Майже з 5000 їх кількість впала до 500. Однією з причин зменшення авдиторії було те, що «читач ще не звик до української газетної мови, термінології та фонетичного правопису, вимагаючи, щоб в газеті писалося так, “як у нас на селі говорять”» [6, с. 196]. Надалі газета потерпала від конфіскацій, штрафів тощо. Вже в серпні 1906-го року, після ревізії поліції, її заборонили.

Відтак Є. Чикаленко звернувся до газети «Рада», на яку дозвіл був наявний. Це видання успадкувало програму «Громадської думки». Редакція газети зазначала: «Ми будемо говорити тільки те, що звелить нам наша совість, наша повинність перед рідним краєм, перед мільйонами його народу, якому ми хочемо волі, спокою і щастя» [32, с. 1]. Випуск розпочався у вересні 1906-го року. В цій газеті працювали: М. Грушевський, С. Єфремов, М. Павловський, Ф. Матушевський, С. Петлюра, Д. Дорошенко, М. Старицька-Черняхівська, М. Лозинський, Б. Грінченко, С. Черкасенко, В. Винниченко, С. Васильченко, О. Олесь, М. Левицький та інші.

Завдяки їм «Рада» стала «речником і дзеркалом українського життя на всіх землях. Стежила за його розвитком, формувала національну думку <…> Найменший прояв культурного чи політичного життя знаходив тут той чи інший відгук» [6, с. 199].

Попри всі зазначені труднощі, спостерігається тематичне розгалуження українських друкованих медіа на наукові (Записки українського наукового товариства в Києві», «Україна»), педагогічні («Світло»), дитячі («Молода Україна»), мистецькі («Сяйво»), господарчі («Рілля», «Українське бджільництво»), гумористичні («Шершень», «Хрін») тощо [7, с. 77].

На початку Першої світової війни посилюються утиски української преси. Київський губернатор видав розпорядження «припинити на весь час воєнного стану всі періодичні видання на малоросійському наріччі, старожидівській та жидівському жаргоні» [6, с.243]. Було заборонено видавати «Раду» та більшість вище вказаних газет.

Таке положення газетної періодики спонукало до виникнення нелегальної преси. Виходили «Вільна думка» радикальної демократичної спілки, «Зоря» – орган середньошкільників Києва та Всеукраїнської юнацької спілки, «Боротьба» – орган київської групи соціал-революціонерів. Однак кількість таких видань була обмеженою.

Отже, на початку ХХ ст. точилася боротьба за присутність у Києві україномовної періодики. Не дивлячись на кількість заборон, українські діячі знаходили можливості для випуску газет рідною мовою. Спостерігалось жанрове урізноманітнення медіа. Однак з початком Першої світової війни розвиток україномовної преси зупинився.

1.3. Газета «Кієвлянін» історія появи та особливості видання

Газета «Кієвлянін» – одна з найбільш впливових газет Києва кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Вона була заснована за ініціативою Київського генерал-губернатора М. Аннєнкова та історика, професора Київського університету В. Шульгіна. Генерал-губернатор вважав, що в Києві «немає скільки-небудь прийнятної газети» [29, с. 130]. Окрім того, петербурзьке цензурне відомство потребувало видання у «Південно-Західному краї», яке б «слугувало важливим посібником для досягнення урядових цілей» [29, с. 130]. Реалізація задуму передбачала наявність авторитетної впливової людини на посаду директора. За пропозицією М. Аннєнкова цю посаду обійняв В. Шульгін, який на той момент опублікував «Нарис історії Південно-Західного краю в останньому 25-річчі» та був достатньо відомим у Києві завдяки педагогічній та громадській діяльності[1] [29, с. 130], [3]. В лютні 1864-го року уряд виділив 6000 рублів на заснування газети.

Перший номер «Кієвляніна» вийшов першого липня 1864-го року. Спочатку газета виходила тричі на тиждень, а в 1879-му році стала щоденною.

[1] Наступними видавцями, після В. Я. Шульгіна, були Д. Піхно та В. В. Шульгін. Вони ж суміщали і редакторські обов'язки. Постійними авторами газети були: С. М. Богданов, Н. Х. Бунге, А. С. Вязігін, Н. А. Рігельман (псевдонім Лівобережний), А. І. Савенко, М. А. Тулов, М. В. Юзефович [12].

За своїм спрямуванням «Кієвлянін» був суспільно-політичним та літературним виданням. Він відкрито пропагував антиукраїнські[1] і антисемітські настрої. Ідеологічна площина видання базувалася на думці про нероздільність Російської імперії, а відповідно релевантності єдиного російського народу[2].

Під час революції 1905-1907-го року редакція «Кієвляніна» не припиняла випуску газет. Єдиним випадком конфіскації номеру медіа стала ситуація пов'язана з судовим процесом над М. Бейлісом[3], де газета виступила проти його засудження. В. В. Шульгін[4] опублікував статтю 28 вересня 1913-го року (№267), в якій йшла мова про неправильно складені звинувачувальні акти, які «абсолютно не відповідають вимогам закону <...> і юридичної доктрини» [28, с. 1]. Після цього редакція газети отримувала багато звинувачень на свою адресу. Одним з них було звинувачення в тому, що «Кієвлянін» був куплений євреями [40]. В. В. Шульгін через згадуваний матеріал був засуджений на три місяці. Від в'язниці його врятувала наявна депутатська недоторканність.

Отже, редакція газети хоча й дотримувалася певних ідеологічних настанов, втім, не підтримувала репресивних і жорстких методів запроваджуваних, зокрема, проти євреїв. Очевидна така роздвоєність позиції газети мала наслідки і для авдиторії читачів, яка могла корегуватися (збільшуватися або зменшуватися) в залежності від співзвучності висловлюваним думкам.

«Кієвлянін» припинив свою діяльність у 1919-му році. Вже 10 березня (25 лютого) 1918-го року було надрукувано повідомлення про закриття, коли до

[1] Ось один із типових прикладів пояснення подібної позиції: «"Самобытный украинский народ" есть фикция, придуманная известным кружком политических теоретиков, а не реальный факт, ясно сознаваемый народными массами и широкими кругами образованного общества» [13, с. 1].

[2] Усім віддавна відомо, що ніякого українського народу як самобутньої слов'янської гілки не існує, а існує єдиний російський народ, який являє собою три етнографічні різновиди: великоруський, білоруський, і малоруський. Не менш відомо те, що представники всіх трьох російських народностей, вздовж займаної ними великої території, як в Європейській Росії, так і в Азії, і в Австро-Угорщині, називають себе протиставляючи іншим слов'янським і неслов'янським народам, тільки російськими, а свою мову лише російською [13, с. 1].

[3] Міщанина єврейського походження Менахема Бейліса звинувачували у вбивстві християнського хлопчика Андрія Ющинського.

[4] В. В. Шульгін «бачив в єврействі якусь силу, що загрожувала існуванню російської держави, такою, якою вона склалася історично, тобто монархічну, самодержавну. Однак, на переконання Шульгіна, звідси аж ніяк не випливало, що стосовно євреїв потрібні репресивні, гірше того – погромні не випливало [9].

Києва увійшли німецькі війська. У вересні 1919-го року газета ненадовго поновила випуск, а 16 грудня 1919-го року випустила свій останній номер.

Не дивлячись на ідеологічну спрямованість «Кієвляніна», значення його впливу на соціально-культурний контекст Києва було досить відчутним, тож його не можна ігнорувати. Адже видання було достатньо розповсюдженим, мало великі тиражі і широкий тематичний спектр, що окреслював різні життєві сфери.

Особливістю газети є велика кількість реклами та оголошень різнопланової тематики. Для привернення уваги читача редактори використовували всі інновації у сфері поліграфічного дизайну (тематику та естетику зображень, шрифти тощо) та враховували закони маркетингу (певний розмір та розміщення на сторінці оголошення, повторення реклами, заохочувальні поради щодо користі того чи іншого товару) [4, с. 88-89]. Зразки такої реклами зустрічаються повсякчас, зокрема у № 90, 91, 92. (Див. додаток 1).

Одними із таких типових рекламних закликів є наступні варіанти, у яких: «повідомлялося, що це чудотворний засіб або спосіб дуже давній, або вже втрачений і щойно відтворений»; або «про найновіше, ще невідоме широкому загалу досягнення або винайдення та запровадження нових матеріалів» [4, с. 88]; про те, що «фірма є постачальником двору його імператорської величності»; застереження «стережіться підробок!» [4, с. 90]; оголошення про розпродажі; про надзвичайну якість закордонних товарів. (Див. додаток 2).

Цільова авдиторія видання була досить широкою, про що вже йшла мова вище, втім, варто зауважити, що певний відсоток читачів становила освічена частина киян та гостей столиці. Це випливає із рекламних оголошень різними мовами - німецькою, французькою та ін. Очевидно також, що наявність різних мов слугує характеристикою тодішнього київського суспільства, яке було мовно неоднорідним. Тож видання принаймні у рекламі та оголошеннях враховувало широкий спектр інтересів представників різних київських спільнот (Див. додаток 3).

Варто зазначити, що фірма Ідзіковських часто згадувалась на перших сторінках «Кієвляніна». Це була як реклама нових надходжень, надрукованої

літератури, так і оголошення, де адреса фірми зазначалася як місце придбання квитків на різні вечори.

Окрім того, газета містить численні оголошення та рекламу про музичні, театральні події, набори в музичні школи, класи, що показує нам наскільки музичним був Київ початку XX ст. (Див. додаток 4).

Отже, змістовне наповнення «Кієвляніна» охоплює широкий спектр різноманітних культурних явищ Києва зазначеного періоду. У ньому відбиваються численні нюанси повсякденного життя міста, серед подій якого, культурні імпрези займають вагоме місце. Не зважаючи на ідеологічні настанови видавців, матеріали газети все ж охоплювали значно ширший спектр явищ, тож залучали у якості авдиторії представників різних культурних кластерів.

РОЗДІЛ 2.
КУЛЬТУРНІ ПОДІЇ НА СТОРІНКАХ ГАЗЕТИ «КІЄВЛЯНІН» ЗА 1912 РІК

2.1. Структура видання, особливості тематичного розподілення та значення культурних подій в контексті видання

Аналіз газети за 1912-й рік показав, що видання не містить стійкої визначеної кількості сторінок. Їх число може варіюватись – від чотирьох до восьми. Ця варіабельність впливає на структуру, вона змінюватиметься в залежності від кількості сторінок. Втім, є постійні та змінні (періодичні) рубрики, які зберігаються протягом різних варіантів. До основних постійних, які повторюються протягом кожного випуску, входять: реклама та оголошення; Київ за [дата минулого дня] 1912-й рік; частина (або повний обсяг) художнього твору; закордоном; місцеві звістки; наука, література і мистецтво; телеграми від наших кореспондентів та Санкт-Петербурзького телеграфного агентства; внутрішні звістки; довідковий листок; розклад руху поїздів.

До змінних рубрик відносяться: думи і настрої; серед газет; суміш; хроніка судова або повітроплавання тощо. Вони з’являються за необхідністю. Додатково

відзначимо, що при публікації царських законів або указів відбувався поділ видання на офіційну та неофіційну частини [16, с. 2].

У рубриці «Реклама та оголошення» представлені публікації різноманітного спрямування. Для оголошень типовими є: підписки на газети; некрологи; сповіщення про розпродаж в магазинах; вакансії; екзамени в пансіони (доволі часто це жіночі пансіони), гімназії; набір учнів у загальноосвітні та музичні школи; продаж, оренда садиб або ділянок; інформація щодо прийомів лікарів різних спеціалізацій; сповіщення про зміну локацій товариств або лікарень тощо. Із видання до видання повторювалися оголошення про програми театрів, цирків, концертів, виставок. Типовим прикладом є оголошення театрів «Соловцов», «Аполло», «Драматичного театру» [15, с. 1], [26, с. 1].

Рекламу про товари та послуги у «Кієвлянині» розміщали книжкові магазини різної спрямованості (для дітей та дорослих); склади, що зберігали ту чи іншу продукцію; магазини фортепіано та грамофонів; страхові товариства; магазини автомобілів; лікарні різних напрямків (стоматологія, венеричні захворювання тощо).

До рубрики «Київ за …» входять розлогі у порівнянні із рештою матеріалів статті, які стосуються політичних, економічних, релігійних та інших питань. Сюди ж входить й змінна рубрика «Думи і настрої», в якій публікуються тексти антиукраїнського та антисемітського спрямування. Яскравим прикладом є слова автора цієї рубрики А. Савенка: «Я, зрозуміло, не збираюся полемізувати з моїми опонентами, бо для цього довелося б знову повторити всі наведені в моїх доповідях фактичні дані і міркування, які з точністю встановлюють великий ріст мазепинського руху і його величезну небезпеку для єдності і цілості Російської Імперії. <…> Мазепинці добре знають, що коли в загальну свідомість увійде уявлення про малоросів, як про абсолютно самостійний народ, то все інше доробить неминуча історична еволюція» [24, с. 3].

У кожному номері «Кієвляніна» наявний розділ (або повний обсяг) художнього твору. Ці частини не завжди виходять послідовно, вони можуть перериватися іншими творами. Інколи тут з’являється стаття під назвою «Із світу

науки», в якій йдеться про певні природні явища, наукові гіпотези та дослідження. Прикметно, що ім’я автора статті не вказується, натомість подається псевдонім – Натураліст.

До рубрики «Закордоном» входять розгорнуті, змістовні, детальні повідомлення про події з різних країн, новини про воєнні конфлікти інших держав, публікуються некрологи знаних закордонних осіб.

Доволі значну частину газети займає рубрика «Місцеві звістки». Вона складається з повідомлень та заміток невеликого об’єму, які сповіщають про минулі та майбутні події. Серед тем, зокрема, збори громад, товариств, партій; повідомлення щодо виїзду або в’їзду до Російської імперії[1] поважних осіб (з уточненням імені та статусу), рецензії на лекції, вечори та інші форми дозвілля, які відбулися; публікуються також «листи до редакції». Майже завжди в даній рубриці зустрічаються повідомлення про пожертви, пожежі, крадіжки, напади, нещасні випадки, самогубства, затримання тощо. Також є інформація про прибулих до Києва із різних куточків імперії людей (часто із зазначенням локації їх перебування у Києві). Сюди ж входять новини кореспондентів «Кієвляніна» з різних міст.

Наступною після «Місцевих звісток» у виданні йде рубрика «Наука, література і мистецтво». Цей розділ містить рецензії на концерти, опери та театральні вистави. Інколи публікується перелік книжок, які надійшли в редакцію газети для відгуку.

Постійною рубрикою «Кієвляніна» є телеграми. У підзаголовку зазначається, що вони надходять від кореспондентів газети та Санкт-Петербурзького телеграфного агентства. Окрім того, тут сповіщають про нагороди та призначення, публікуються відомості із засідань державної думи і ради, а також телеграми з інших країн.

[1] З 1721 до 1917-го року Київ входив до складу Російської імперії.

До розділу «Внутрішні відомості» входять короткі повідомлення (новини) з різних губерній Російської імперії. Серед тем, які тут згадуються, – напади, нещасні випадки, арешти тощо.

У «Довідковому листі» міститься інформація з Санкт-Петербурзької та іноземної бірж, змістовний прогноз погоди від київської метеорологічної обсерваторії. Наприкінці розділ доповнюється переліком телеграм, які не були доставлені.

Останньою рубрикою (перед кінцевим блоком реклами та оголошень) був розклад руху поїздів – по південно-західним та Московсько-Києво-Вороніжській залізним дорогам. В першому напрямку відправлялися кур'єрські, поштові, пасажирські, товарно-пасажирські, службові, змішані поїзди. В другому – вищезгадані, а також швидкісний та приміський пасажирський. Також тут розміщується розклад руху пароплавів «Товариства пароплавства по Дніпру і його притоках» та «Другого пароплавного товариства по Дніпру і його притоках». Дана рубрика зустрічається не у кожному номері, але все ж є достатньо постійною.

Описані рубрики є постійними і за ними можна слідкувати впродовж кожного видання. Решта, такі як «Серед газет», «Суміш», хроніки (судова, повітроплавання тощо), в яких надаються витяги з інших газет, описи судових справ, які розглядаються, є змінними, тому з'являються у виданні за необхідності.

2.2. Музична освіта та концертні події на сторінках «Кієвляніна» за 1912 рік

Значну частину газети «Кієвлянін» становлять тексти, які стосуються музичного життя Києва. Оглянувши та проаналізувавши їх, можемо зрозуміти наскільки важливе місце у міському житті займала саме музична культура у її різноманітних проявах. У «Кієвлянині» відомості про музичну культуру наявні в оголошеннях, рецензіях, звітах тощо. Однією із найбільш розповсюджених та сталих форм музичного життя виступають концерти.

В рубриці «Наука, література і мистецтво» публікувалися рецензії як на концерти та оперні вистави Російської імперії, так і на вистави, які ставилися закордоном. В рубриці «Реклама та оголошення» представлені щоденні програми вистав Міського театру[1], оголошення про набори до музичних шкіл або курсів, а також пропозиції щодо уроків, пошук виконавців чи людей з музичною освітою. Частою є реклама продажу музичних інструментів.

Типовим наповненням оголошень стосовно подій Міського театру була інформації від дирекції театру про дати вистав, а також анонси програм на найближчі дні. Містилися відомості щодо складу учасників вистави – міг надаватися або їх перелік, або більш загальна характеристика на кшталт «у виставі беруть участь найкращі сили оперної трупи» [24, с. 1]. Дізнаємося, що по буднях вистави розпочиналися о 19.30 або о 20.00 годині, а у неділю, коли давали по дві вистави, перша розпочиналась о 12.00 годині, а друга у звичний час. Якщо вистава виконувалась не вперше, то це також зазначалося. Ціну вхідного квитка за «Кієвлянином» встановити не вдається, оскільки вона була настільки очевидною для читачів, що не потребувала спеціального уточнення в газетних оголошеннях. На це вказують такі фрази як «ціна за місця як зазвичай» [24, с. 1] або просто – «квитки на всі концерти продаються» [19, с. 2]. (Приклади див. у додатку 5).

Оголошення щодо прийому в музичні школи, курси, училище не мають сталої структури, однак містять спільні риси. В більшості з них вказується час (дата та конкретні години) початку прийому, дата вступних екзаменів, а також перелік предметів, які викладатимуться. В деяких оголошеннях до кожної зазначеної спеціальності додається прізвище викладача. Інколи перед назвою школи можна зустріти коментар, пов’язаний із статусом закладу, наприклад, «з дозволу Київського губернатора», «Затверджена Міністерством Внутрішніх справ». Очевидно, що це одразу скеровувало ймовірності вибору та дозволяло зорієнтуватись у різноманітті наданих пропозицій. Серед цих пропозицій

[1] Сучасна будівля Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка.

зустрічаються такі, що пропонують навчання у заходах, які окреслюються як «школа вільного художника …», із зазначеним іменем особи. Подібний статус одночасно міг вказувати як на рівень освіти очільника школи, адже у дореволюційній Російській імперії так називали випускників старшого відділення консерваторій [35], так і слугувати проявом принципової професійної самоідентифікації[1].

Програмне наповнення музичних навчальних закладів було різне. Часто воно уточнювалося в газетних текстах. Так, у музично-драматичній школі М. К. Лєснєвич-Носовой «в музичному відділі знання надаються в об'ємі програми консерваторії, а в драматичному відділі – в об'ємі програм Імператорських театральних шкіл» [18, с. 1]. З цього можна зробити висновок, що рівень підготовки учнів в деяких школах мав бути достатньо високим.

Ціни на навчання варіювалися – за півроку це могло бути від 25 до 130 руб., що залежало як від рівня школи, так і від обраної спеціальності. (Приклади таких оголошень див. у додатку 6).

Окрім освітніх закладів «Кієвлянін» надавав інформацію і про приватні уроки. Часто оголошення подібного змісту містили коротку інформацію, на кшталт «даю уроки музики», «акомпанемент і уроки музики», «[ім'я викладача] відновлює уроки», а також ціна за урок. (Див. додаток 7).

Оголошення про концерти мали свої особливості. Вони спирались на типологічну структуру: вказувалось місце проведення, час початку концерту, виконавці та місце придбання квитків. Зазначалося, чи єдиним буде концерт, чи заплановано серію. Часто окремо уточнювалося на роялі якого виробника гратиме соліст та якою фірмою надаватиметься інструмент. Це, як очевидно, слугувало додатковою рекламою фірмам, які пропонували продаж та оренду інструментів[2].

---

[1] Прикметно, що у подібних оголошеннях час від часу з'являється примітка про те, що «особи юдейського віросповідання повинні мати право проживання у Києві» [19, с. 1]. Таке уточнення може випливати як із загального ідеологічного спрямування видання, про що йшлася мова у підрозділі 1.3. роботи, так і спиратися на більш універсальні для тодішньої ситуації уявлення про етнічну, релігійну, культурну та ін. ідентичності.

[2] Депо І.Кернтопф, Ф. Куе, Г.І. Мекленбурга та ін.

Найчастішим місцем проведення концертів, як випливає з аналізу видання, слугувала зала або сад Київського купецького зібрання. Зазвичай концерти тут розпочиналися о 20 годині 30 хв. Іншими місцями проведення концертів були приміщення Дворянського клубу, зали музичного училища та Міського театру. Інколи в залі релігійно-просвітницького товариства відбувалися духовні концерти на користь постраждалих від неврожаю.

Певні концертні події розраховувалась лише на членів того чи іншого товариства. Прикладом подібної події є музичний вечір Київського товариства мистецтва і літератури. У відповідному оголошенні зазначено, що «правом на вхід, на підставі Параграфа 2 статуту товариства, користуються члени товариства і гості за рекомендацією членів» [15, с. 1]. (Приклади цих оголошень див. у додатку 8).

«Кієвлянін» дозволяє відновити велику кількість імен артистів, що долучалися до концертного життя міста. Це, своєї черги, розширює наявні відомості про музичну та культурну історію міста.

Так, серед виконавців, які виступали у Києві 1912-го року, зустрічаємо наступні імена:

- співачки С. Аргасинської за участі скрипаля К. О. П’ятигоровича;
- польської співачки Марселли Сембріх за участі американського піаніста Франка Ла Форжа;
- скрипаля Ю. М. Пуліковського;
- піаніста В. Л. Сапельнікова за участі скрипаля А. Л. Сапельнікова;
- піаністки Л. Де-Веккі;
- співака О. М. Давидова та Б. С. Трояновського (балалайка);
- піаністки А. М. Єсипової і скрипаля Л. С. Ауера;
- піаніста В. Н. Сафонова і віолончеліста Ж. Генкінга-Денансі;
- мандолініста Ернесто Рокко та ін. (Див. додаток 8,9)

З цього вибіркового й далеко не повного списку імен видно, що до Києва приїздили відомі виконавці, тож рівень музичної обізнаності містян, був суголосний загальноєвропейським музичним тенденціям.

З «Кієвлянина» дізнаємося, що в 1912-му році у Києві відбулося декілька прем'єр. Серед них: прем'єрне виконання «Бранденбурзького концерту №6» Й. С. Баха Імператорським музичним товариством [15, с. 4]; концерт Є. І. Мусатової-Кульженко за участі О. Т. Гречанінова із програмою його ж творів [23, с. 1]. (Приклади усіх оголошень див. у додатку 10).

Окремої уваги заслуговують відомості про благодійні концерти, що доволі часто відбувалися у тогочасному Києві. Зокрема, привертають увагу публічні звіти, надруковані у виданні. У таких звітах наявна інформація про виторг (від продажу квитків, буфету або бенефіцій) та суму витрат; розподіл коштів чистого залишку. Також дізнаємося імена благодійників, що сприяли події – зазвичай усім причетним висловлювалась подяка, незалежно від того, якою була частка їх участі (хтось, наприклад, зменшував суму оренди за приміщення або безкоштовно друкував оголошення). Серед благодійників зустрічаємо назви різних фірм, власників квіткових магазинів, редакції газет. Також висловлюється подяка усім людям, які надали бенефіції. Наприкінці звіту зазначалося ім'я організатора благодійного концерту. Тож, вивчення подібних звітів у подальшому сприятиме відновленню уявлень про меценатську діяльність міста та головне – дозволить повернути імена тих, хто вкладав зусилля у його культурну розбудову. (Приклад див. у додатку 11).

Отже, проаналізувавши газету «Кієвлянін», можна зробити висновок, що музична культура Києва становила значну частину культурного життя міста. Музична складова в історії тогочасного Києва яскраво свідчить про високий рівень зацікавлення містянами музичним мистецтвом. Адже значну частину видання займають оголошення про прийоми до музичних шкіл різного статусу і професійного рівня, оголошення про надання приватних уроків музики; постійними є рецензії на різноманітні концерти та оперні вистави. Окрім місцевих музикантів, до Києва приїздили відомі столичні артисти, а також

європейські гастролери. Наявність благодійних концертів свідчить про інклюзивність музичного мистецтва у соціальну інфраструктуру міста.

2.3. Танцювальна культура на сторінках газети з 1912 рік

В «Кієвлянині» за 1912-й рік танцювальна культура представлена достатньо широко і різноманітно. Зокрема, це рекламні оголошення про майбутні вечори, замітки та реакції на закордонні інциденти, сповіщення про набори учнів у різні школи. Таким чином, інформація про танцювальну культуру потрапляє до різних рубрик, які описані вище. Однак основними розділами є реклама та оголошення, місцеві звістки, закордоном, суміш, (телеграми). Через ці тексти ми можемо зрозуміти хто, де, в який спосіб проводив вечори і як киянами здобувалася танцювальна освіта на початку ХХ ст.

Звернемося до реклами та оголошень. Серед основних форм танцювальних вечорів, які представленні в даному розділі, показовими є такі: бал-маскарад, вечори дитячі та для дорослих, студентські (військові) та благодійні танцювальні вечори. Однак, наявна і «змішана» форма, де танці вказувалися як продовження вечору після спектаклів, концертів, зборів тощо.

Бали-маскаради властиві новорічним святам. Їх організаторами виступали Київське російське купецьке зібрання та Київське комерційне зібрання. З оголошень дізнаємося, що у Київському купецькому зібранні бал-маскарад розпочинався о 21.00 годині, а на вечір залучалося два оркестри. Окрім того, неодмінно зазначалися побажання щодо дрес-коду гостей: «Чоловіків просять бути в чорних, але не піджачних костюмах» [14, с. 1], [21, с. 1]. Також дізнаємося, що ціна за вхід складала 2 руб. 10 коп., а гості, які мали річні квитки , мали сплатити 10 коп. до благодійного збору. Останній бал припадав на 6 січня.

В інші дні у Київському купецькому зібранні о 19.00 годині відбувалися дитячі вечори, де також танцям акомпанували два оркестри. Ціна на ці події для дорослих складала 1 руб. 10 коп., а для дітей 55 коп., постійні гості з річними квитками сплачували таку ж саму фіксовану суму (10 коп.) благодійного збору.

В оголошеннях Київського комерційного зібрання уточнювали, що танці відбуваються при двох оркестрах військової музики. Ціна за вхід була гендерно розділеною: для чоловіків вона становила 1 руб. 60 коп., для жінок – 1 руб. 10 коп., а благодійний збір був відсутнім.

Після таких вечорів можна було зустріти оголошення про пошук загубленої або помилково забраної речі, як наприклад: «6-го січня на маскараді у Купецькому зібранні помилково замінена муфта. Уклінно прошу повернути назад до Купецького зібрання» [24, с. 6]. (Див. додаток 12).

Прикладом студентського танцювального вечора є вечір на користь Піклувального Товариства Володимирського Київського кадетського корпусу. У цьому випадку вказується, що квитки іменні та придбати їх можна в спеціалізованих місцях (магазинах, корпусах), а для юнкерів – тільки у корпусі та військовому училищі. Розпочинався такий вечір о 21.00 годині і продовжувався до 2.00 години ночі. Щодо одягу, то вказували, що військові мають бути в мундирах або сюртуках з погонами, цивільні – в чорній парі. Ціна квитка вже з благодійним збором становила 1 руб. 10 коп., для юнкерів – 55 коп. Окрім того, зазначалося, що в їдальні корпусу буде відкрито зону ресторану, а останній вагон трамвая відійде від корпусу о 3.00 годині ночі. (Див. додаток 13).

Іншим видом оголошень були такі, де згадувалися танці як завершення іншої події. Можна припустити, що такими чином організатори намагалися залучити більшу авдиторію слухачів та гостей на свій вечір. У таких оголошеннях виділити конкретну ціну саме за танці важко, адже сплачувалась єдина сума за весь захід. Час початку таких вечорів різниться. В деяких оголошеннях окремо відзначають диригентів, які будуть диригувати танцями, а також вказують на інші родзинки вечора, що ймовірно викликатимуть цікавість гостей. (Приклади оголошень таких вечорів див. у додатку 14).

Окрім того, у «Кієвлянині» публікували і звітні огляди вечорів, що відбулися. Ці тексти розміщувалися наприкінці рубрики «Реклама та оголошення» або у «Місцевих звістках». Одним з прикладів є огляд вечора у гімназії. У ньому йшлося про те, коли та де відбувся вечір, описувалося убрання

зали. Вказується з яких відділів складався вечір (музичний та танці), що виконувалося та скільки тривала подія. Також відмічали відомих присутніх людей.

Іншим є огляд хрещенського балу-маскараду. В ньому відзначалась значна кількість публіки, надавався опис та оцінка костюмів гостей, виокремлювалися групи людей, які вели себе або сором'язливо, або демонстраційно привертали до увагу. (Приклади таких оглядів див. у додатку 15).

Ще однією складовою танцювальної культури на сторінках газети «Кієвлянін» є новини закордонних країн. Серед них зустрічаються повідомлення про страйк у Паризькій опері. Повідомлялося, що танцівники, наслідуючи робочих фабрик, відмовлялися виходити на сцену, поки дирекція не збільшить їм зарплатню. Через цей інцидент вистава почалася о 22.00 годині, коли частина публіки вже пішла і воліла повернути кошти за квитки [15, с. 3].

Інший випадок згадується в замітці «Американські танці», де описується ситуація з балу багатої американки міс Петерсон. У гостей викликало обурення поводження двох дам, де перша «з цигаркою в зубах відтворила самий відвертий любовний танець. Вона найнепристойнішим чином вішалася на свого партнера», тоді як інша «переслідувала їх ніби намагаючись відняти здобич у своєї суперниці» [27, с. 3]. Що це був за танець не вказується, однак можна зробити припущення, що мова йшла про танго, яке саме в цей час набуло популярності.

Невелика замітка у рубриці «Суміш» під назвою «Танці краси» розповідає історію, яка відбулась в Німеччині. В Мюнхенському суді розглядали справу директора театру Роберта Ковача, імпресаріо Рютгерса і танцівниці Віллані-Вейс, яких звинувачували, у зневазі суспільної моралі. Їх заарештували через те, що на одному з «вечорів краси», Віллані-Вейс танцювала перед публікою у «костюмі Єви». Поліція сприйняла це не як явище мистецтва, а як порнографію. Однак, арештантів виправдали, коли на їх захист виступили відомий художник фон Каульбах, який стверджував, що «німецькі жінки багато виграли б в грації, якби для них частіше влаштовували в театрах "вечора краси" з голими танцівницями», та представник товариства художників професор Петерсен, який

вважав, що такі вечори мають бути «доступними для широкою публіки», адже вони є «вельми корисними для культурного і художнього розвитку народних мас» [22, с. 6]. (Див. додаток 16).

Значну частину рекламних оголошень «Кієвляніна» займають повідомлення про курси, школи з викладанням гімнастики, пластики та танців. Ці оголошення присутні в більшості номерів газети. Найчастіше публікувалися оголошення залу гімнастики лікарсько-гігієнічного і ортопедичного для дам та дітей К. В. Шпаковської, до якого входили танці і пластика, уроки фехтування і боксу. За бажанням заняття могли проводитися окремо для дам. Ціна у цих оголошеннях не вказувалася, натомість надавались адреса та телефон.

Прикметною є реклама початкового навчального закладу з дитячим Фребелівським[1] садком А. І. Алєксєєвой. В цьому оголошенні одразу надавались відомості про методики, які використовуються в навчанні (принцип наочності) та предмети, які будуть викладатися (природознавство, вишивання, малювання, ліплення, французька та німецька мови). Виділялося, що особлива увага при навчанні приділяється фізичному вихованню і пластиці (щоденна гімнастика, спів, танці). Для дітей старшого віку викладалась соколина гімнастика[2]. Приймалися діти віком 4-12 років, а на уроки музики, гімнастики, танців і пластики брали учнів різного віку, незалежно від Дитячого садка. Це оголошення показує, що Київ долучався до європейських методик викладання.

Іншими школами танців були:

– Школа танців С. Шкляра, в якій оплата за навчання називалася помірною, а термін – найкоротшим.

[1] Фрідріх Вільгельм Август Фребель (1782-1852) – німецький педагог, теоретик дошкільного виховання, творець поняття «дитячий садок». Ф. Фребель вважав метою виховання розвиток природних особливостей дитини, її саморозкриття. Дитячий сад повинен здійснювати всебічний розвиток дітей, який починається з їх фізичного розвитку [39,с. 204-205].

[2] Соколина або сокільська гімнастика – система гімнастики, яка виникла в Чехії в середині XIX ст. Авторами сокільської гімнастики були Мирослав Тирш – професор історії та мистецтва Празького університету і доктор філології і великий промисловець І.Фігнер. В сокільській гімнастиці зверталася увага не на кількість повторень, як це було в німецькій і шведській гімнастиках, а на красу їх виконання. Всі рухи, які виглядали некрасиво, соколи виключали. В Україні товариства, які пропагували цю систему, вперше виникли у Галичині (Львів, 11 лютого 1894-й рік) та Наддніпрянщині (затверджені у 1907-му році) [11], [38].

- Фребелівський дитячий садок і Підготовче училище для дітей обох статей С. Н. Тріфонової.
- Пансіон при Києво-Подільській жіночій гімназії А. С. Скоропадської – мови, урок музики, танців, підготовка дітей до гімназії. (Див. додаток 17).

Отже, на сторінках «Кієвляніна» наявні як місцеві новини танцювальної культури, так і реакції на закордонні події. Інформацію можна знайти у більшості рубрик газети. Однак найбільше розуміння специфіки київської танцювальної культури отримуємо саме з оголошень та реклами про танцювальні вечори та школи, які займають значну частину рубрики. Окрім того, розуміємо, що кияни полюбляли танцювати, адже часто інші культурні події (спектаклі, концерти тощо) містили у собі танцювальний компонент, і не виключно, що саме танці були тим важливим стимулом, який сприяв відвідуванню даної події.

2.4. Діяльність фірми «Леон Ідзіковський» у «Кієвлянині» за 1912 рік

Фірма «Леон Ідзіковський» належить до помітних київських культурних інституцій. Вона була заснована 28 грудня 1858-го року поляком Леоном Вікентійовичем Ідзіковським. Після його смерті підприємством керувала дружина Л. Ідзіковського – Герсилія Гнатівна Ідзіковська, а пізніше до управління долучився і син Ідзіковських – Владислав [34, с. 50].

Фірма займалася розповсюдженням літератури різноманітного спрямування. Як зазначає дослідниця діяльності Ідзіковських О. Гуль, у 1914-му році фонди книгарні нараховували понад 173000 видань різними мовами [34, с. 395]. Фірма налічувала магазин, бібліотеку, читальну залу, концертне бюро. У 1897-му році її обрали комісіонером Київського Відділення Імператорського Російського Музичного Товариства. Діяльність «Леона Ідзіковського» тривала майже 61 рік (до 1919-го року), коли Ідзіковські через відомі політичні події були змушені переїхати до Польщі.

Географічно локації фірми розміщувалися у центральній частині Києва, що суттєво впливало на успішність діяльності підприємства. Фірма мала два власні

приміщення – «Леон Ідзіковський» за адресою Хрещатик, 29 та «Владислав Ідзіковський» на Хрещатику, 35.

Подібне розташування мало безліч переваг, адже поруч із «Леон Ідзіковський» знаходилися підприємства, пов'язані зі сферою культурних послуг[1]. Тож, цілісний сприятливий контекст утворював важливу ланку київського культурного ландшафту. Така геолокація фірми «Леон Ідзіковський» сприяла зануренню до всіх помітних культурно-мистецьких подій, дозволяла бути у курсі найбільш актуальних запитів, оцінювати конкурентне середовище та чітко розуміти власні переваги у процесі формування бренду підприємства та пропозицій, які висувалися на ринок.

Як вже зазначалося у підрозділі 1.3. фірма часто згадувалась на сторінках «Кієвляніна». Через рекламні оголошення прослідковується різноманітна діяльність Ідзіковських. Можна виокремити декілька її напрямків: продаж квитків на різні події; продаж різногалузевої літератури: музичної, учбової, художньої тощо; благочинні пожертви.

Найчастіше на сторінках «Кієвляніна» можна зустріти оголошення, де адреса фірми зазначалася як місце придбання квитків на різні вечори. Вартий уваги той факт, що у більшості подібних оголошень поряд з адресою містилась не назва фірми, а ім'я Владислава Ідзіковського. Часто його ім'я вказувалось саме біля музичних вечорів. Однак, оголошення, де містилась і власне назва фірми, також наявні. Їх характеризує таке уточнююче роз'яснення: перед зазначенням фірми вказувалось, що це книжковий магазин або магазин-комісіонер музичного товариства[2].

[1] З оголошень газети «Кієвляніна» можна дізнатися, що поруч розташовувалися перший київський Театр-кінематограф «Корсо» (вул. Хрещатик, 30), перша російська парова фортепіанна фабрика «К. М. Шредер» (вул. Хрещатик, 33), книжковий магазин М. Я. Оглобіна (вул. Хрещатик, 33), Малий театр мініатюр (вул. Хрещатик, 36), Сучасний театр (вул. Хрещатик, 31), музичний магазин Г. І. Їндржишека (вул. Хрещатик, 41), перший в Росії театр-біограф «Експрес» (вул. Хрещатик, 25) та інші.

[2] Через відсутність лапок в оголошеннях біля ім'я Л. Ідзіковського, важко визначити, що конкретно малося на увазі: сама фірма чи безпосередньо її засновник. Припускаємо, що ймовірніше за все йшлося про фірму. На користь цього слугує той факт, що підприємство «Книжковий магазин "Леон Ідзіковський"» мало офіційний юридично підтверджений статус, так само як і статус комісіонера Київського Відділення Імператорського Російського Музичного Товариства.

Можна припустити, що таке часте згадування імені саме Владислава Ідзіковського вказує на те, що він був достатньо відомою людиною як всередині фірми «Леон Ідзіковський», так і в культурно-мистецьких колах Києва, тож не виникало потреби конкретизувати адресу його перебування. Додатковим аргументом на користь цього припущення слугує те, що інколи в оголошеннях була відсутня адреса і зазначалось тільки «Квитки у Вл. Ідзіковського». (Приклади див. у додатку 18).

Оскільки Ідзіковські продавали квитки на вечори, які відбувалися у Художній опереті, залі Дворянського зібрання, залі Купецького зібрання, залі Релігійно-просвітницького товариства, новому Другому міському театрі, новому театрі В. Н. Дагмарова, музичній школі Н. А. Тутковського, музично-драматичній школі вільного художника М. К. Лєснєвич-Носової та ін., можна зробити висновок, що у фірми була добре налагоджена співпраця з усіма цими організаціями.

Окрім музичних вечорів, фірма займалася продажом квитків на гумористичні, танцювальні вечори та лекції. Це вказує на те, що увага Ідзіковських була спрямована не тільки на музичну сферу, а й на інші види культурного дозвілля. (Приклади див. у додатку 19).

Щодо реклами фірми як книжкового магазину, то такі оголошення в газеті 1912-го року зустрічаються не часто. Інколи це сповіщення про вихід нової книги, яка буде продаватися у книжковому магазині Ідзіковських. Частіше реклама фірми з’являлася у «Кієвлянині» наприкінці літа та восени перед початком навчального року. У ній зазначалося, що «всі підручники нового видання можна придбати у В. Ідзіковського» [17, с. 2]. Окрім учбової літератури, в газеті містилася реклама книг музичного спрямування. У тексті власне оголошення можна побачити наскільки великим був вибір саме музичної літератури: теоретичні твори, вправи, етюди, вокалізи та школи для фортепіано, співу і різних інструментів. Також зазначалось, що ця література відповідає програмам консерваторій і музичних училищ. (Приклад див. у додатку 20).

Наприкінці року фірма розміщувала оголошення про прийом підписок «на всі російські, польські та іноземні газети та журнали» наступного року [20, с. 2]. Одним зі способів залучення авдиторії, яким користувалися Ідзіковські, було надання безкоштовних каталогів книг та нот, про що завжди вказувалось в оголошеннях.

Тож, фірма піклувалася про те, щоб у покупців не виникало труднощів пошуку та виборі потрібної їм літератури. Уважне ставлення до власного асортименту, його постійне оновлення пояснює, чому фонди книгарні нараховували таку велику кількість видань.

Окрім того, фірма надавала пожертви різним товариствам для проведення лотерей. Про це дізнаємось, наприклад, з оголошення від першого квітня. Йдеться про розіграш лотереї товариства Швидкої медичної допомоги, куди Ідзіковські пожертвували 9 книжок [25, с. 2]. (Приклад див. у додатку 21).

Отже, фірма «Леон Ідзіковський» займала одне з провідних місць у культурно-мистецькому та освітньому процесах Києва. Вдале розташування забезпечувало сприятливі можливості для активної взаємодії товариства із усією культурною інфраструктурою міста. Добре налагоджена співпраця з різними організаціями показує наскільки потужним був комунікативний зв’язок фірми. Це розкриває Ідзіковських як вмілих підприємців і культурних менеджерів своєї доби. Їм вдалося зробити так, що «Леон Ідзіковський» став невід’ємним важливим та потужним осередком київської культури.

ВИСНОВКИ

Наприкінці XIX – початку XX ст. у всьому світі відбувається активний розвиток періодичних видань. Виникають нові види видань, розширюється жанровість. Газети доступнішають, внаслідок чого періодика стає однією з головних складових масової культури.

Становище друкованих медіа на території України було різним. Одночасно намагалися співіснувати як російськомовна, так і україномовна періодика. Однак, одні видання міцнішали, тоді як інші перебували у постійній боротьбі за

існування. Саме у такому становищі повсякчасної боротьби перебувала україномовна преса. Завдяки роботі українських журналістів та культурно-громадських активістів, які користувалися усіма можливостями для підняття україномовної періодики, можемо говорити про явище україномовної преси у зазначений хронологічний період.

Однак, не менш важливим для глибшого та точнішого розуміння культурного контексту України, зокрема Києва, є вивчення української періодики, яка була іншого ідеологічного спрямування. Одним з таких видань була газета «Кієвлянін», яка мала антиукраїнські та антисемітські настрої. Широке змістовне наповнення «Кієвляніна» охоплює різний спектр явищ. В ньому відбивається широке коло явищ київського культурного повсякдення, що обумовило популярність видання серед авдиторії.

Проаналізувавши певну кількість номерів газети за 1912-й рік, можна зробити висновки, що як музична, так і танцювальна культури Києва становили значну частину культурного життя міста. Велика кількість реклами, оголошень, заміток, рецензій до концертів, спектаклів, танцювальних вечорів тощо свідчать про те, що кияни мали значний рівень зацікавленості мистецтвом.

Важливим внеском у культурну розбудову міста є діяльність фірми «Леон Ідзіковський». Фірма активно взаємодіяла як з різними міськими, загальнодержавними та міжнародними організаціями, так і мала щільний контакт із безпосередньою авдиторією. «Леон Ідзіковський» перебував у центрі культурних подій і уважно слідкував за актуальними трендами. Таким чином, керівництво фірми оперативно реагувало на ринковий запит та отримувало конкурентні переваги серед фірм подібної спрямованості, вчасно задовольняючи новинками своїх клієнтів.

Таким чином, переконуємось, що подальше дослідження архівів суттєво уточнює та корегує наявні уявлення про ті чи інші культурні феномени, а також відкриває нові факти, що інспірують подальші дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАННИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баранник М. В., Голобуцький П. В. Історія преси в Україні [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: URL: https://cutt.ly/OhcNrYe (дата звернення 02.12.2020)
2. Беспалова А. Г., Корнилов Е. А., Короченский А. П., Лучинский Ю. В., Станько А. И. История мировой журналистики. [Электронный ресурс] // Журналистика XX в. URL: http://evartist.narod.ru/text8/52.htm (дата обращения: 02.12.2020)
3. Виталий Яковлевич Шульгин [Электронный ресурс] // Википедия свободная энциклопедия : веб-сайт. URL: https://cutt.ly/Whc6xaY (дата обращения: 02.12.2020)
4. Вільшанська О. Л. Реклама на Рубежі XIX-XX ст. у повсякденному житті населення України // Проблеми історії України XIX – початку XX ст.: зб. наук. пр. Випуск 12. Київ: Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, 2006. С. 87-94
5. Гуль О. М. Діяльність фірми «Леон Ідзіковський» (книготоргівля, книго- та нотовидання, приватна публічна бібліотека) // Рукописна та книжкова спадщина України. Вип. 20. Київ, 2016. С. 391-400.
6. Животко А. П. Історія української преси / упоряд. М. С. Тимошик. Київ: наша культура і наука, 1999. 368 с.
7. Животко А. П. Нарис історії української преси: курс лекцій [Електронний ресурс] // Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000013079 (дата звернення: 02.12.2020)
8. Иванова Л. Д. Система газетной прессы на рубеже XIX–XX вв. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург: Уральский университет. 2018. Т. 24, № 2 (174). С. 5-12.

9. Иоффе Г. Василий Витальевич Шульгин. [Электронный ресурс] // Новый Журнал. Выпуск 242. URL: https://cutt.ly/Mhc4CRT (дата обращения 02.12.2020)
10. Ігнатенко В. Українська преса (1816-1923 рр.). Київ: Державне видавництво України, 1926. 78 с.
11. Качулина Н. Создание сокольской гимнастики в Чехии // Человек в мире спорта : новые идеи, технологии, перспективы : тез. докл. Междунар. Конгр. Т.1. Москва, 1998. С. 204-205
12. Киевлянин [Электронный ресурс] // Энциклопедия всемирная история. URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/kiievlianin
13. Киевлянин, 1907. №170 (22 июня). 6 с.
14. Киевлянин, 1912. №1 (1 января). 8 с.
15. Киевлянин, 1912. №10 (10 января). 6 с.
16. Киевлянин, 1912. №14 (14 января). 6 с.
17. Киевлянин, 1912. №225 (15 августа). 8 с.
18. Киевлянин, 1912. №236 (6 августа). 10 с.
19. Киевлянин, 1912. №244 (3 сентября). 4 с.
20. Киевлянин, 1912. №357 (25 декабря). 10 с.
21. Киевлянин, 1912. №6 (6 января). 6 с.
22. Киевлянин, 1912. №61 (1 марта). 8 с.
23. Киевлянин, 1912. №63 (3 марта). 6 с.
24. Киевлянин, 1912. №8 (8 января). 8 с.
25. Киевлянин, 1912. №90 (1 апреля). 8 с.
26. Киевлянин, 1912. №92 (3 апреля). 6 с.
27. Киевлянин, 1912. №94 (5 апреля). 6 с.
28. Киевлянин, 1913. №267 (28 сентября). 8 с.
29. Котов А. Виталий Шульгин и первые годы «Киевлянина» // Вопросы национализма. Выпуск 3. Москва, 2015. С. 128-136

30. Левчук О. В. Дозвілля у повсякденному житті киян початку XX ст. (за матеріалами місцевих газет) // Наукові праці історичного факультету ЗНУ: зб. наук. пр. Випуск 48. Запоріжжя: ЗНУ, 2017. С. 237-241
31. Левчук О. В. Київ Газетна періодика Києва як джерело вивчення транспортних послуг міста (1905-1914 рр.) // Етнічна історія народів: збірник наукових праць Європи Київ. Випуск 50. Київ: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. С. 37-44
32. Рада, 1906. №1 (15 вересня). 4 с.
33. Савастенко Р. А. Российская периодика в начале XX века и ее участие в общественно-политической жизни страны. // Вестник РУДН: серия литературоведение, журналистика. 2013. №4. С. 112-121
34. Савченко І. Видавнича фірма «Леон Ідзіковський» (до 150-річчя заснування) // Бібліотечний вісник: наук.-теорет. та практ. журн. Вип. 3. Київ, 2009. С. 49–58.
35. Свободный художник (музыкант) [Электронный ресурс] // Википедия свободная энциклопедия : веб-сайт. URL: https://cutt.ly/chvqsE7 (дата обращения: 02.12.2020)
36. Срібняк І. Історія журналістики: виникнення та розвиток новинних мас-медіа в країнах Європи, Азії та Північної Америки (XVII-XX ст.): підручник. Київ: Міжнародний науково-освітній консорціум імені Люсьєна Февра, 2018. 156 с.
37. Тендит К. Н., Шелковникова Н. В. История журналистики. Часть 1: учебное пособие. Комсомольск-на-Амуре: ФГБОУ ВПО «КнАГТУ», 2012. 155 с.
38. Товариство «Сокіл» (Україна) [Електронний ресурс] // Вікіпедія вільна енциклопедія. URL: https://cutt.ly/lhvw3uZ (дата звернення: 02.12.2020)
39. Фрідріх Вільгельм Август Фребель [Електронний ресурс] // Херсонський державний університет. URL: https://cutt.ly/DhvqZhZ (дата звернення: 02.12.2020)

40. Шульгин В. В. Последний очевидец. [Электронный ресурс]. URL: https://cutt.ly/fhc7R4p (дата обращения: 02.12.2020)

ДОДАТКИ

Додаток 1

№90 (1 квітня) 1912 р.

№91 (2 квітня) 1912 р.

№92 (3 квітня) 1912 р

Додаток 2

№92 (3 квітня) 1912 р.

Додаток 3

№8 8 січня 1912 р.

1 квітня 1912 р №90

Додаток 4

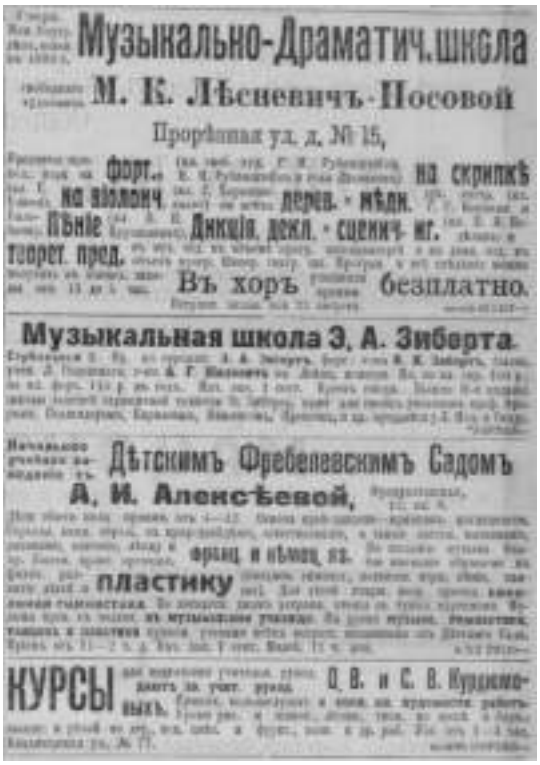
Музыкальная Школа

ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ

Пріемныя испытанія

Кіевск. Вокально-Инструмент. Высш. Курсы

М. И. Михайлова.



Музыкально-Драматич. школа

М. К. Лѣсневичъ-Посовой

Профѣшная ул. д. № 15,

форт. на скрипкѣ

на віолонч. дерев.-мѣдн.

Дикція, декл.-сценич. иг.

теорет. пред.

Въ хоръ безплатно.

Музыкальная школа Э. А. Зиберта.

Дѣтскимъ Фребелевскимъ Садомъ

А. И. Алексѣевой,

франц. и нѣмец. яз.

пластику

КУРСЫ

О. В. и С. В. Курдюмовыхъ.

№243 (2 вересня) 1912 р.

Додаток 5

Городской театръ.

Дирекція С. В. Брыкина.

Въ четвергъ, 13 января,

Спектакль артели капельдинеровъ,

Сельская честь,

Каморра,

лучшія силы оперной труппы.

Городской театръ.

Дирекція С. В. Брыкина.

Товарищество оперн. артистовъ.

Сегодня, 1 апрѣля, два послѣд. спектакля: утр. по общедост. цѣн.—«Русланъ и Людмила». Уч.: г-жи Бернардская, Старостина, Рыбчинская, Харитонова, гг. Даниловъ, Исаченко, Качеповскій, Шидловскій, Рябиновъ. Начало въ 12½ ч. дня. Вечеромъ по обыкн. цѣн. закрытіе сезона, и прощальн. гастроль извѣстнаго драматич. тенора В. С. Севастьянова, въ бенефисъ клав. режиссера С. Ф. Гецевича—«Тангейзеръ». Участ.: г-жи Бернардская, Рудницкая, Перелыгина, гг. Севастьяновъ, Варфоломеевъ, Томскій, Качеповскій, Шидловскій, Внуковскій, Диспенко. Начало въ 7½ час. вечера. Билеты продаются.

15-30 Р2510—

№8 (8 січня) 1912 р

№ 90 (1 квітня) 1912 р.

ГОРОДСКОЙ ТЕАТРЪ.

Дирекція М. Ф. Товаръ-Багрова.

Сегодня, 3-го сентября,—„Князь Игорь". Участв.: (по алфав.) г-жи Драгомирецкая, Карпова, Лѣскова, Коссъ, гг. Брайнинъ, Горчаковъ, Зубцовъ, Летичевскій, Славцовъ, Улухановъ и Цесевичъ. Начало въ 8 час. веч. Завтра, 4-го,—„Пиковая дама". Въ среду, 5-го,—„Аида". Въ четв., 6-го,—„Евгеній Онѣгинъ". Въ пятн., 7-го, спектакля нѣтъ. Въ суб., 8-го, два спектакля: Утромъ по обыкн. цѣн.—„Демонъ". Вечеромъ по обыкн. цѣн. 1-е, „Ламмэ", 2-е, «Пояцы». Билеты на всѣ объявлен. спектакли продаются.

№244 (3 вересня) 1912 р.

Додаток 6

Съ разрѣшенія г. Кіевскаго губернатора открыта въ гор. Кіевѣ (Гоголевская, № 41, кв. 4) ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ школа спеціально игры на фортепіано и теорія музыки А. С. Нелиповичъ. Плата, 50 р. въ годъ, вносится по полуг. Спр. по втор. и пятн. отъ 10-5 ч.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА

Л. Н. Славичъ-Регамэ.

№6 (6 січня) 1912 р.

№8 (8 січня) 1912 р.

Л. Н. СЛАВИЧЪ-РЕГАМЭ.

Разрѣш. г. Кіевскимъ губернаторомъ ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА А. С. Нелиповичъ. Игра на фортепіано и теорія музыки. Плата въ полугод. 25 руб. Спр. 12-5 попол. Б.-Житомірская, 25, кв. 7.

Музыкальное училище

Кіевскаго отдѣленія Императорскаго Русскаго музык. общества.

Пріемъ прошеній желающихъ поступить въ училище производится въ канцеляріи училища ежедневно, кромѣ праздничныхъ дней, отъ 11 до 2 ч. пополудни. Лица іудейскаго вѣроисповѣданія должны имѣть право жительства въ Кіевѣ. Пріемные экзамены съ 1 сентября въ 12 ч. дня.

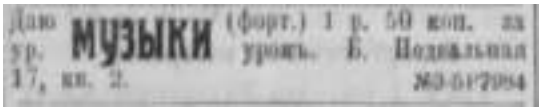
№244 (3 вересня) 1912 р.

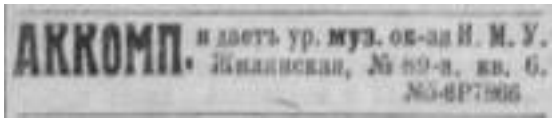
Музыкально-Драматич. школа
М. К. Лѣсневичъ-Носовой
Прорѣзная ул. д. № 15,
форт. на скрипкѣ
на віолонч. дерев. мѣди.
Пѣніе Дикція, декл. сценич. иг.
теорет. пред.
Въ хоръ безплатно.

Музыкальная школа З. А. Зиберта
УРОКИ СКРИПКИ
С. Н. Цвѣткова
П. Ауэра

№236 (26 серпня) 1912 р. №236 (26 серпня) 1912 р.

Додаток 7


Даю ур. МУЗЫКИ (форт.) 1 р. 50 коп. за урокъ. Б. Подвальная 17, кв. 2.

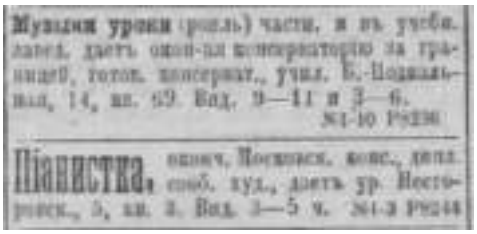

АККОМП. и даетъ ур. муз. ок-ая И. М. У. Жилянская, № 89-а, кв. 6.

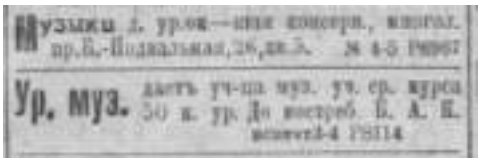
№244 (3 вересня) 1912 р.

Е. Е. Егоровъ
уроки пѣнія.
1-го сентября
возобновляетъ съ Лютеранская, 32, кв. 16.

П. Брайловскій возобнов. уроки муз. (рояль). Адрес. письм. Михайловская, № 22, кв. 29.

УРОКИ СКРИПКИ
свобод. художн. С. Н. Цвѣткова
оконч. С.-Петерб. консерв. кл. проф. Л. Ауэра преподав. школы И. А. Тутковскаго.
Столыпинская, № 63, кв. 5.


Музыки уроки (рояль) части, и въ учебн. завед. даетъ окон-ая консерваторію за границей, готов. консерват., учил. Б.-Подвальная, 14, кв. 69. Вид. 9—11 и 3—6.
Піанистка, оконч. Московск. конс., допл. своб. худ., даетъ ур. Несторовск., 5, кв. 3. Вид. 3—5 ч.


Музыки д. ур. ок—ная консерв., многол. пр. Б.-Подвальная, 26, кв. 5.
Ур. муз. даетъ уч-ца муз. уч. ср. курса 50 к. ур. До востреб. Б. А. К.

№245 (4 вересня) 1912 р.

Додаток 8

Въ четвергъ, 19 января,
Ю. ПУЛИКОВСКАГО

Вилъ купеческаго собранія
концертъ Л. ДЕ-ВЕККИ.

№4 (4 січня) 1912 р.

Залъ Дворянскаго Собранія.
КОНЦЕРТЪ
С. АРГАСИНСКОЙ

№1 (1 січня) 1912 р.

2-й УЧЕНИЧЕСКІЙ ВЕЧЕРЪ.

№301 (30 жовтня) 1912 р.

ИМПЕРАТОРСКОЕ Русское Музыкальное Общество.
Сезонъ 1912—1913 г.
Въ городскомъ театрѣ
ПЯТЬ
Симфоническихъ Концертовъ
подъ управленіемъ В. И. Сафонова

№300 (29 жовтня) 1912 р.

ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ
Въ четвергъ,
Музыкальный вечеръ.

№10 (10 січня) 1912 р.

Додаток 9

ЗАЛЪ КУПЕЧЕСКАГО СОБРАНІЯ.
Концерта
ЗЕМБРИХЪ,

Залъ Купеческаго Собранія.
Бетховенскій вечеръ
А. Есиповой и Л. Ауэръ.

№6 (6 січня) 1912 р.

КОНЦЕРТЪ
В. Л. САПЕЛЬНИКОВА

№8 (8 січня) 1912 р.

Залъ Купеческаго Собранія.
А. М. Давыдова. Б. С. Трояновскаго

№62 (2 березня) 1912 р

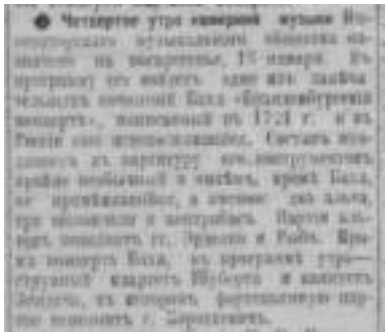
ИМПЕРАТОРСКОЕ Русское Музыкальное Общество.
Въ четвергъ, 8 марта, въ 8 час. веч., въ залѣ Купеческаго Собранія
ВЕЧЕРЪ СОНАТЪ БЕТХОВЕНА
для фортепіано и віолончели въ исполненіи Е. И. Сафонова (фортепіано и Ж. Генкина-Денанси (віолончель). Билеты у кассіе-піопера Муз. Общ. Л. Идзиковскаго отъ 10 до 3 и отъ 6 до 8 ч. веч. *3—

№64 (4 березня) 1912 р.

РОККО

№301 (30 жовтня) 1912 р.

Додаток 10



№10 (10 січня) 1912 р.

№63 (3 березня) 1912 р.

Додаток 11

№63 (3 березня) 1912 р.

Додаток 12

№1 (1 січня) 1912 р.

№5 (5 січня) 1912 р.

Кіевское Русское Купеческое Собраніе.
Въ среду, 4-го января 1912 года,
ДѢТСКІЙ ВЕЧЕРЪ
при двухъ оркестрахъ музыки. Начало въ 7 час. вечера. За входъ: взрослые 1 руб. 10 коп., дѣти 55 коп., члены и постоянные гости уплачиваютъ благотворительный сборъ 10 коп. Анонсъ: Во вторникъ, 4-го января 1912 г.
Балъ-Маскарадъ.

№4 (4 січня) 1912 р.

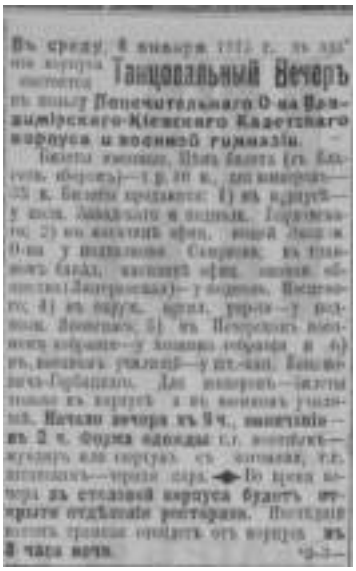
Кіевское коммерческое собраніе.
Въ пятницу, 6 января,
БАЛЪ-МАСКАРАДЪ.
Плата за входъ: дамы 1 р. 10 к., мужчины 1 р. 60 к. Танцы при 2-хъ оркестрахъ военной музыки. Гг. члены и гости собранія входятъ по своимъ сезон. билетамъ. Начало въ 9 ч. вечера. Анонсъ: Въ воскресенье, 9 января, спектакль.

№5 (5 січня) 1912 р.

6-го января на маскарадѣ въ Купеческомъ собраніи по ошибкѣ замѣнена МУФТА. Покорнѣйше прошу возвратить обратно Купеческое Собраніе. Р176

№8 (8 січня) 1912 р.

Додаток 13


Въ среду, 8 января 1912 г. въ зданіи корпуса состоится Танцовальный Вечеръ въ пользу Попечительнаго О-ва Владимірскаго-Кіевскаго Кадетскаго корпуса и военной гимназіи.
Билеты именные. Цѣна билета (съ благотв. сборомъ)—1 р. 10 к., для юнкеровъ—35 к. Билеты продаются: 1) въ корпусѣ—у посл. Завадскаго и подпол. Горбачевскаго; 2) въ магазинѣ офиц. вещей Лиц. О-ва у подполковн. Смирнова; въ главномъ бакал. магазинѣ офиц. вещей общества (Лаврентьевская)—у подпол. Посцевого; 4) въ корпус. оркест. рядов.—у подполк. Лозовскаго; 5) въ Печерскомъ военномъ собраніи—у хозяина собранія и 6) въ военномъ училищѣ—у шт.-кап. Бакшевича-Горбацкаго. Для юнкеровъ—билеты только въ корпусѣ и въ военномъ училищѣ. Начало вечера въ 9 ч., окончаніе—въ 2 ч. Форма одежды: г.г. военнымъ—мундиръ или сюртукъ съ погонами, г.г. штатскимъ—черная пара. Во время вечера въ столовой корпуса будетъ открыто отдѣленіе ресторана. Послѣдній вагонъ трамвая отойдетъ отъ корпуса въ 3 часа ночи.

№3 (3 січня) 1912 р.

Додаток 14

Кіевское Коммерческое Собраніе.
Соловцовъ
Привидѣнія
Танцы!

№8 (8 січня) 1912 р.

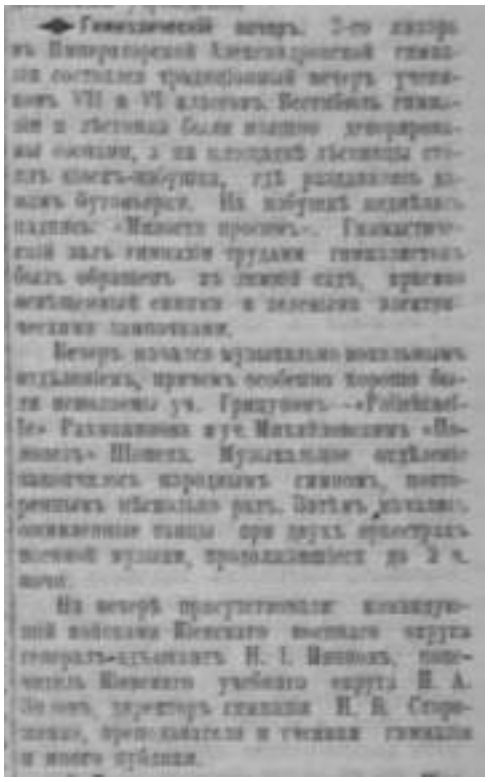
8-го января 1912 года въ залѣ Купеческаго Собранія состоится литературно-музыкально-вокальный вечеръ, устраиваемый служащими Кіевскаго Городского Общественнаго Управленія
ЗѢМА—ВЕСНА

№4 (4 січня) 1912 р.

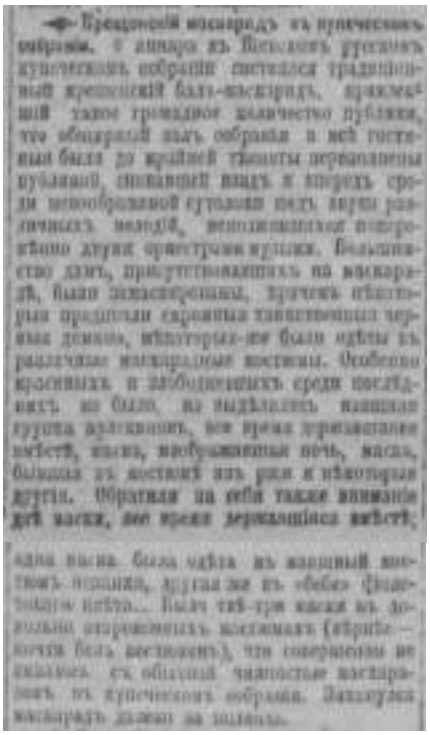
Въ воскресенье, 4 марта, въ залѣ Коммерческаго Собранія устраивается въ пользу вдовъ и сиротъ О-ва Взаимнаго Вспомоществія Приказчиковъ Спектакль и Концертъ. Артистами 1-го театра Миніатюръ представлено будетъ три весел. ком. Разбитое сердце, шут. въ 1 д. Красивая женщина, ш. въ 1 д. и Акулина, ш. въ 1 д. Концертъ при участіи господъ артистовъ оперы и драмы: г-жи Астафьевой, Волховской, Цельтнеръ; господъ: Астафьева, Барвинскаго, Грицева, Жалко, Титаренко, Кунисъ, Сионова, Смирнова. Послѣ концерта танцы. Цѣны отъ 55 к. до 2 р. Билеты продаются въ магазинѣ М. и И. Мандль, Крещатикъ, 42, и Насл. Шабардинъ, Подолъ, Александровская, а 4-го марта въ Коммерческомъ собр. съ 10 час. утра.

№61 (1 березня) 1912 р.

Додаток 15

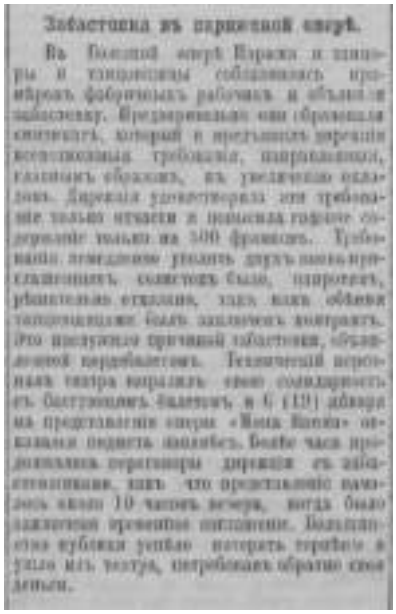


№5 (5 січня) 1912 р.

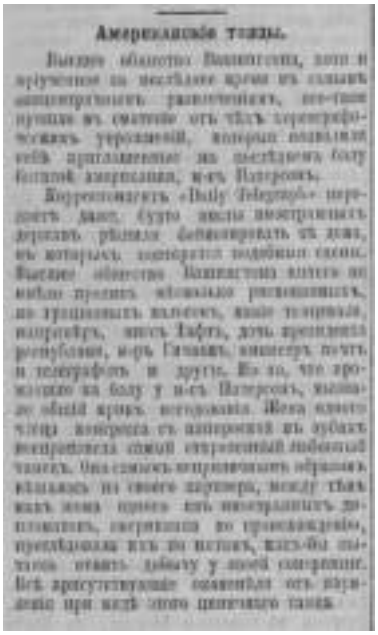


№8 (8 січня) 1912 р.

Додаток 16



№10 (10 січня) 1912 р.



№94 (5 квітня) 1912 р.

№61 (1 березня) 1912 р.

Додаток 17

№8 (8 січня) 1912 р.

№90 (1 квітня) 1912 р.

№251 (10 вересня) 1912 р.

ПАНСІОНЪ
при Кіево-Подольской
женской гимназіи
А. С. Скоропадской.

№236 (26 серпня) 1912 р.

Додаток 18

Художественная оперетта.
Веселая вдова,
Графъ Люксенбургъ.

Залъ Дворянскаго Собранія.
КОНЦЕРТЪ пѣвицы С. АРГАСИНСКОЙ

№1 (1 січня) 1912 р.

ИМПЕРАТОРСКОЕ Русское Музыкальное Общество.
Въ четвергъ, 8 марта, въ 8 час. веч., въ залѣ Купеческаго Собранія
ВЕЧЕРЪ СОНАТЪ БЕТХОВЕНА
для фортепіано и віолончели въ исполненіи Е. Н. Сафонова (фортепіано и Ж. Генкина-Денанси (віолончель). Билеты у комиссіонера Муз. Общ. Л. Идзиковскаго отъ 10 до 3 и отъ 6 до 8 ч. веч.

Новая книга
вышла изъ печати
ПОВѢСТИ и РАЗСКАЗЫ
Ю. В. РЕВЯКИНА.

№64 (4 березня) 1912 р.

№65 (5 березня) 1912 р.

Додаток 19

ЕЛКА въ субботу, 14-го января. танцы для взрослыхъ
Подробности въ афишахъ.

Залъ купеческаго собранія.
единственный вечеръ юмористовъ

№6 (6 січня) 1912 р.

№64 (4 березня) 1912 р.

Залъ Купеческаго Собранія.
Въ понедѣльникъ, 9 апрѣля, лекція К. И. Чуковскаго
„Религія красоты и страданія".
Оскаръ Уайльдъ.
Нач. въ 8½ ч. в. Билеты отъ 40 коп. до 3 руб. прод. у Вл. Идзиковскаго, Крещ. 35.

Залъ Купеческаго Собранія.
лекція проф. Овсянико-Куликовскаго „Гончаровъ, какъ художникъ и какъ человѣкъ".

№90 (1 квітня) 1912 р.

№93 (4 квітня) 1912 р.

Додаток 20

№65 (5 березня) 1912 р.

№169 (20 червня) 1912 р.

№225 (15 серпня) 1912 р.

№242 (1 вересня) 1912 р.

Додаток 21

Сегодня
Потереи
Общества
Бриллiантовыя серьги,
за 50 м.

№90 (1 квітня) 1912 р.

Тема: «Культурні коди у фільмі «Перший Месник»»

Зміст

Вступ

1.Культурні коди у системі наукових досліджень

2. Особливості семіотичних символів у кіно

3. Комікси - як джерело нової кіномови.

4.Культурний код персонажа «Капітан Америка»

Висновки

Вступ

Тема культурних кодів викликає увагу як політологів, так і культурологів, лінгвістів, мистецтвознавців. Разом з теоретичними аспектами питань, велику увагу дослідники приділяють питанню кодів сучасної культури, особливо якщо ми говоримо про фільми, у яких є мільйони фанатів по усьому всесвіту. У такій ситуації необхідно розуміти які ж культурні коди і смисли закладені в цих фільмах. Чому у деяких людей вони викликають натхнення, а у деяких - ненависть?

Це і є проблемою даного дослідження: на прикладі конкретного фільму з'ясувати, що лежить в основі фільмів, заснованих на коміксах, яку інформацію і посил вони несуть в маси.

Тему семіотичного аналізу кінофільмів розглядали такі відомі семіотики як Умберто Еко і Юрій Лотман, а також філософ Славой Жижек. Щит Стіва Роджерса, як символ, розглядався в публікації Стівена Андервуда «Успішні символи: Капітан Америка»

Але фільм «Перший Месник» Джо Джонстона досліджений порівняно недостатньо: він більш розглядався на рівні рецензій та оглядів: рецензія Ентоні Скотта, відгук Керін Лонгворт в браузері тижневика The Village Voice, відгук Роджера Еберта в браузері Chicago Sun-Times, відгук Кеннет Туран з Los Angeles Times, а також рецензія в журналі «Афіша» Анни Сотниковій і багато інших. Також існує безліч полемік на різних форумах на рахунок образу Капітана Америки і того, що цей образ символізує. Все вищевказане - не більше ніж відгуки, але ніяк не повноцінний семіотичний аналіз фільму.

Метою даного дослідження є на основі запропонованих варіантів розшифровки символіки провести семіотичний аналіз даного фільму і виявити який вплив чинять вкладені в фільм культурні коди.

Методологія дослідження - семіотичний аналіз, історичний та логічний методи.

1. Культурні коди у системі наукових досліджень

Джон Фіске у своїй роботі «Телевізійна культура» пише: «Те, що сприймається за реальність в рамках певної культури, є продуктом кодів, вироблених цією культурою, тому «реальність» завжди закодована» [*17, с.45*]

В перекладі з французської слово «code» означає сукупність знаків (символів) і система певних правил, за допомогою яких інформація може бути представлена (закодована) у вигляді набору з таких символів для передачі, обробки та зберігання (запам'ятовування). [*11, с.121*]

Б. Кононенко визначає культурний код як ключ до розуміння даного типу культури (дописемний, письмовий, екранний періоди), з одного боку, і як сукупність знаків (символів), смислів (і їх комбінацій), які містяться в будь-якому предметі матеріальної і духовної діяльності людини, з іншого боку. Тому культурний код дозволяє зрозуміти перетворення значення на сенс. [8, с.341]

На відміну від багатьох дослідників, У. Еко, виключає можливість синонимичного використання понять «код» та «знакова система». Код - це «система, що встановлює: 1) репертуар протиставлені один одному символів; 2) правила їх поєднання; 3) окказіонально взаємооднозначна відповідність кожного символу якогось одного означуваному»[3].

Код є системою метамови, з своїми досить складними правилами функціонування, які іноді нам буває досить важко вивчити. Визначна спроба розібратися у том, як функціонують коди, належіть Ролану Барту, представнику французького структуралізму. Він класифікує «культурний код», на п’ять його видів: герменевтичний, проайретічний, символічний, конотативний і референціальний. Найбільш наближеним до потреб культури Р. Барт вважає референційний, що є «конкретною формою» «вже баченого, вже читаного, вже робленого, що конституює усіляке письмо», «асоціативне поле, сверхтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру». [2, с.377]

Тобто «культурний код» для дослідників перш за все цікавий своїми конннотаціями - що побачить глядач за зазначеним символом? Що стоїть за образами, які ми бачимо? Чи побачать їх однаково в різних країнах? Клотер Рапай у своїй книзі «Культурний код» зазначає: «Сприйняття джипа в Америці

не збігається з тим, що стоїть за ним у Франції або Німеччині, так як культури цих країн розвивалися по-різному (в Америці сильні спогади про відкриті просторах, а у Франції і Німеччині - про війну і окупації). Тому і код - значення, яке ми несвідомо приписуємо цьому автомобілю - в кожній країні свій». На думку Рапая, саме через різні культурні коди люди різних культур по-різному сприймають одну і ту ж інформацію[9, с.73].

Вже згаданий нами Дж. Фіске визначає культурний код як систему знаків, що керуються «певними правилами, які поширені серед представників певної культури, і яка призначена для генерації та циркулювання смислів у цій культурі та для цієї культури»[18, с.78].

2. Особливості семіотичних символів у кіно

Коли ми розглядаємо культурні коди фільму, а саме фільму, створеного за шалено популярними коміксами, необхідно визначити специфіку символів, які ми будемо розглядати.

Жанр відео та коміксів - це найбільш наближені до людей жанри, вони мають широкі охоплення і мова виразності направлена насамперед на те, щоб зробити ідеї загально доступними. Саме тут ми бачимо, як підмітила Кліменкова А., що «культурні коди є основою для ціннісних орієнтацій»[7] - і ми бачимо як те, що було символом у коміксі є водночас артикуляцією культурного коду епохи та нації, а з іншого боку, ця артикуляція сприяє росту самосвідомості через ідентифікацію себе з персонажем.

Дослідники зазначили, що культурні коди несуть багато різних функцій, але хотілося б додати, що не будь-які культурні коди, а саме візуалізовані. Говорячи про значення та призначення культурних кодів варто згадати монографію Тащенко А.Ю. в якій пишеться наступне: «Призначення кодів полягає у: впорядкуванні і категоризації уявлень щодо світу, моделюванні унікальності культур, задоволенні потреби людини у перманентному означуванні, відтворенні необхідного небіотичного масиву даних, фрагментації культури у посильні порції збереження, врівноваженні підвищень адаптивності

і збереження інваріантності функціонування і розвитку суспільств тощо». [13, с.96]

Візуалізація культурних кодів у мистецтві цікавила дослідників досить давно, але роботи з пошуку культурних кодів у кінематографі стали у тренді останні 50 років. Саме кіно дозволяє розкрити динамічну знакову систему, показати культурний код не як «застиглу форму», а як об'єкт реального життя, що може розкриватися і навіть змінюватись.

Наступна особливість культурних кодів у кіно - те, що вони не є вербальними. Вони не проговорюються словами, герої висловлюють їх через поведінку, та міміку, або «фізіономіку». З огляду на культурологічні підстави диференціації кодів, що утворюють мову предметних форм і просторових відносин екрану, варто вказати, що "мова" екрану не дублює "мову" інших просторових мистецтв, таких як архітектура, дизайн, прикладне мистецтво тощо. [14] Використавши фізіогноміку, кінематограф зробив її своїм фундаментом, оскільки вона була відповідною його природі й сутності, яка відкривається завдяки неможливості перенести на нього «формалізуючі закони інших мов. Фізіогноміку обрав Б. Балаш для розмови про суть кіно. Кінематограф, на його думку, творить нову загальну граматику міміки і жестів, граматику людського тіла, яка, завдяки кінематографу, має можливість проявитися в культурі слова і у смислі». [14].

Як перефразовує тезіс Барта дослідники, у кіно культурні коди набирають «третій сенс: «Фільмічний або рівень третього сенсу — рівень значення, відкритого сенсу, який робить кіно незавершеною рефлексією для глядача»[15]. Кіно дає культурний код як незавершений динамічний символ, а глядач вже повинен розгадати його.

3. Комікси - як джерело нової кіномови.

Коли ми вивчаємо особливості кіно мови, варто зосередитись на тому, що кіно мова коміксових фільмів - це дуже своєрідне явище, яке спочатку викликало у Україні негативне ставлення (багато в чому це було обумовлено

радянською пропагандою, що комікси - це тільки для дурних американських дітей, а розумні радянські діти комікси не читають)

Існують багато жанрів коміксу, але як зазначає Івасишин М. Р. «Комікс про супергероя є найпопулярнішим серед англомовних коміксів. Комікси репрезентують таких героїв, як Супермен, Бетмен, Спайдермен, Люди Х, які зображені в костюмах та масках, чиї екстраординарні можливості спрямовані на захист людства»[5]. Головна причина - це використання всього того, що ми звикли бачити у кіно - візуалізація та динамічнічть: «Насичений подіями, пригодами, легендарними героями, комікс про супергероїв часто розглядається як сучасна форма міфології. З кожним періодом розвитку коміксу з'являються нові герої, з новими можливостями та новим виглядом, яких поєднує одна мета – боротьба зі злом. Пітер Куган називав Супермена "першим персонажем, який повністю відповідає якостям супергероя"[5].

«Супергеройські комікси» ще більше загострили виразність візуальної мови коміксу - персонажі мають суперсилу та суперздібності, які роблять їх відмінними від звичайних персонажів. Перший розквіт культури коміксів був обумовлений психологічною підтримкою американців, які дуже хвилювались через участь Америки у другої світової війні. Через побоювання простих людей у надто ризикованості американського втручання у війну, індустрія дає відповіді - на нашому боці супергерої, вони таємно є серед нас, вони допоможуть нам. Новим символом символом американського патріотизму стає Капітан Америка,

ДіПаоло в книзі «Війна, політика та супергерої: етика та пропаганда в коміксах і фільмах» починає свою роботу з того, що комікси впливають на американську громадську думку і політику США. Автор вважає, що жанр супергероя гарантує високу мораль: «Розповіді про супергероя існують як розповідь про хоробрість і дружбу, представляючи американські ідеали в самому кращому вигляді, намагаючись передати строгий моральний код дітям, які читають комікси, грають у відеоігри і дивляться фільми про супергероїв». [17]

Але роль підтримки за часів війни не вичерпує особливості коміксів. Персонажі коміксів – це герої в світі десакралізованої культури. В них закладені ті культурні коди які раніше транслювались в культурі через образи міфічних та міфологічних персонажів, святих, героїв казок. Без цієї міфології не може жити масова культура. Людина не сприймає інформацію сама по собі, їй потрібна відповідна упаковка. Ми теж живемо в світі, який потребує героїв. Візуальний та вербальний аспекти переважають в нашому житті, вони простіше сприймається, тому коміксам та їх екранізаціям легше транслювати цих героїв.

Стівен Андервуд, у своїй публікації «Успішні символи: Капітан Америка», пише наступне: «У Marvel, чесноту найкраще ілюструє Стів Роджерс, Капітан Америка. Його символ як героя нагадує не тільки його достатні чесноти і почуття справедливості, а й приховані елементи його унікального характеру. Щит Капітана Америки здається стандартним і зрозумілим, але те, як щит використовується в битві, його враження на інших людей, і його історичний символізм більш нюансований. Це використання щита дуже схоже на його почуття справедливості: абсолютне. Щит завжди буде повертатися до нього, незважаючи на те, що фізика раніше могла використовувати для цього» [19]

Цікавим є факт, що серед вітчизняної літератури відсутній розбір символіки даного фільму і такого персонажа як Капітан Америка. Більш того, в Україні, як і в Росії, фільм вийшов в прокат під назвою «Перший месник», в той час як його оригінальна назва «Captain America: The First Avenger».

4.Культурний код персонажа «Капітан Америка»

Капітан Америка - один з найвідоміших персонажів в світі коміксів. Він був створений письменником Джо Саймоном і художником Джеком Кірбі і вперше з'явився в коміксах 1940-х, Timely Comics. Капітан Америка - це цілеспрямовано патріотичний персонаж. Його часто зображували борцям з гітлерівською коаліцією держав. Капітан Америка був найпопулярнішим персонажем в період Другої світової війни, проте коли війна закінчилася, популярність цього персонажа зменшилася. [6]

Хоча в коміксах звернення «Капітан Америка» застосовується до будь-якого, хто обраний урядом США носити костюм і щит, у фільмі Капітан Америка - це Стівен Роджерс. Стівен - молодий хлопець, з надзвичайним почуттям обов'язку і справедливості. Він хоче служити своїй країні і йти на фронт, але через поганий стан здоров'я його визнають непридатним до служби. Цікаво те, що батьки Стівена - Сара і Джосеф Роджерс - емігранти з Ірландії. «... обоє батьків Роджерса є іммігрантами в країні і фабричними робітниками: дві речі, які представляють собою Американську мрію ...» [1]

А що ж таке «американська мрія»? Професор Ярослав Грицак визначає її як «віру в те, що будь-яка особа при достатньому ступені працьовитості, таланту і наполегливості може досягти вершків суспільства». У «Політичному словнику» Вільяма Сефайра відзначено, що: "американська мрія - це ідеал свободи або можливостей, який був визначений « атьками-засновниками»; духовна міць американської нації. Якщо система США - це скелет американської політики, то американська мрія - її душа".[1 Крім іншого, одними зі складових американської мрії є сумлінна працю та самореалізація, соціальна відповідальність, підвищення ролі в суспільстві. Виходячи з цього ми можемо стверджувати, що не тільки батьки Стівена, але і він сам є символом американської мрії. Адже будучи хворобливим студентом, з безліччю відмов у прийнятті його на фронт, він, тим не менш, завдяки почуттю боргу і завзятості домагається своєї мети і стає героєм.

У Стівена ми також бачимо багато християнських якостей, що й не дивно, адже його мати - християнка. Капітан скромний, вірний своїм принципам і завжди готовий пожертвувати собою заради інших.

Варто також сказати кілька слів про зірку на щиті Капітана. Зірка - дуже багатогранний і древній символ, який використовується в багатьох релігіях. Це символ вічності, світла, високих прагнень, ідеалів. Найочевиднішим було б сказати, що зірка Капітана - просто патріотичний символ, відсилання до американського прапора. Це безумовно так. Але також можна припустити, що щит і зірка на ньому - відсилання до іудаїзму, так як творці персонажа Капітана

- обидва єврейського походження. Також ім'я доктора, який винайшов сироватку суперсолдата - Авраам Ерзкін, що теж може служити доказом.

«Саймон і Кірбі використовували Капітана Америка, щоб завдати удару у відповідь і підвищити моральний дух Америки, з гордістю натякаючи на їх релігійну віру. Зброя капітана Америки було дивним - не кулемет, а щит. Щит - це відомий єврейський символ, Маген Давид, що означає «Щит Давида» (також відомий як «Зірка Давида».) Термін «щит» в єврейській молитві означає близькість і захист Бога. У сумній суєті долі костюм капітана Америки показав зірку в той же час, що європейські брати Саймона і Кірбі були змушені носити зірку зовсім іншого вигляду.»[20, с.67]

Можна подивитися на зірку і з іншого боку. П'ятикутна зірка, яку ми бачимо на щиті Капітана, - це пентакль, древній символ охорони і безпеки. Також, за часів Стародавнього Риму п'ятикутна зірка була у римлян символом бога війни - Марса. П'ятикутна зірка нагадує людину з витягнутими в сторони руками і розставленими ногами, на зразок малюнків Леонардо да Вінчі («Вітрувіанська людина») і Агріппи Неттесгеймскій. [4]

У такому контексті Капітан Америка може розглядатися і як бог війни, і як ідеальна людина, і як всесвітній захисник. А так як Капітан - це символ Америки, то можна також припустити, що США позиціонує себе як ідеальну державу, як найбільш військово-могутнє і впливове настільки, що може захиститися від будь-якої загрози.

Форма Капітана Америки, як і щит, виконані за мотивами американського прапора. Однак можна помітити, що на відміну від прапора, в якому синій і червоний кольори рівнозначні, в формі Капітана превалює синій. «Синій колір - найбільш часто розглядається як символ всього духовного в більшості міфологічних систем асоціюється з божеством. Це також первісна простота і нескінченний простір, який, будучи порожнім, може містити все. Це колір великих глибин, жіноча стихія вод / Як небесно-блакитний, він колір Великої Матері, Цариці Небес, і всіх богів або сил Неба, таких як Блакитний Дракон...» [10]

Тут має сенс говорити про відносини Стівена і його матері. У статті «Успішні символи: Капітан Америка» йдеться про те, що щит - найменш чоловіча зброя, так як тут немає фалічної символіки, як, наприклад, у меча або пістолета.

«У той час як фалічна зброя, як меч або спис, символізує силу і залякування - як нібито «чоловічі» риси - щит матиме жіночу символіку. Щит є природним антитеза до меча: щит блокує, де меч вдаряє; щит рятує життя, коли меч бере їх. Щит - мати батька меча. Завдяки використанню Роджерса материнського інструменту, ми можемо зробити припущення стосовно відносин між Роджерсом і його матір'ю. Шанувальники недавньої проблеми CAPTAIN AMERICA № 1 згадають п'яного і образливого батько Роджерса і мати Роджерса, яка була безтурботною і доброю. Вона захищає Роджерса від жорстокого поводження з боку його батька.» [19]

Тобто і щит як зброя і переважання синього, а не червоного в формі Капітана говорять нам про доброту Стівена, яку він переймає від матері. У самому фільмі на питання Доктора Ерзкіна «Чи хочеш ти вбивати нацистів?», Стівен відповідає наступне: «Я не хочу нікого вбивати, я просто ненавиджу покидьків». Вбивство не є його самоціллю, він швидше за хоче миру і справедливості.

Ще одним символом можна вважати команду, яку збирає Капітан для знищення Гідри - Ревуча Команда. Склад відрізняється від коміксів, так як у фільмі команда складається з меншої кількості людей. Однак це нітрохи не применшує, а навіть збільшує її знаковість. В команду входять: Дум-Дум Дуган і Баки Барнс - американці, Гейб Джонс - перший американський персонаж афроамериканець, хоча в перших коміксах його шкіра була світлого кольору. Жак Дернір - француз, Монтгомері Фелсворт - англієць, Джим Моріта - солдат японсько-американського походження, що народився у Фресно, штат Каліфорнія. Як можна помітити, склад команди інтернаціональний і має представників трьох «великих рас»: європеоїдної, монголоїдної та негроїдної. Тема інтернаціональності популярна в наші дні як ніколи. Також можна

провести паралель між першим афроамериканцем в коміксах в особі Гейба Джонса, і першим афроамериканським президентом Америки Бараком Обамою, який прийшов до влади в 2009 році (за 2 роки до виходу картини).

Джо Джонстон говорить про свій фільм «Перший месник» наступне: «Це історія не про Америку, а про те, як робити правильні речі. Тут інтернаціональний акторський склад і інтернаціональна історія. Це історія про те, що робить великою і Америку, і весь інший світ ». [12] Можливо, це цілком прийнятне пояснення. Але ж лідером всієї інтернаціональної команди все-таки є Капітан Америка.

Всі ці символи досить неоднозначні. З одного боку, такі якості як доброта, почуття обов'язку і справедливості можна назвати загальнолюдськими. Аві Арад, людина, що спродюсувала практично всі екранізації коміксів Marvel Comics сказав наступне: «Не дивлячись на свій псевдонім, Капітан Америка виступить за свободу для будь-якої нації і був створений в 1960-х для того, щоб боротися зі свавіллям. І ідея припинення тиранії важлива сьогодні так само, як і тоді, і, на жаль, це незмінно, тому що так влаштований світ».

З іншого боку, всі символи капітана об'єднуються під американським прапором. Адже не випадково, героя, створеного для пропаганди, повертають на культурну арену коміксів, а також їх екранізацій, саме в наш час, і навіть роблять його лідером всієї команди Месників в наступних фільмах Марвел.

Окреме питання полягає в тому, чому ж в таких країнах як Україна, Казахстан, Росія і Південна Корея фільм вийшов в прокат залишивши лише половину назви, виключивши з нього «Капітан Америка». The New York Times пояснило це політичними мотивами і, швидше за все, вони мають рацію, якщо говорити про державний рівень. Що стосується повсякденного життя, то в цих же країнах більш популярними будуть швидше Залізна людина або Людина Павук. І тут два варіанти чому так відбувається: 1) все-таки нам не дуже приємно говорити про такого ідеальному персонажа в контексті чужої культури. 2) Можливо Капітан Америка аж надто ідеалізований. Багатьом людям більше до душі герої з однією-двома негативними рисами характеру

(зарозумілість, наприклад), такий собі образ «поганого хлопця» з золотим серцем.

Як би там не було, але образ Капітана Америка точно не залишив нікого байдужим, навіть росіян, які у радянському стилі продовжують ненавидіти комікси як уособлення американської мрії. Ось наочний приклад: «26 липня 2011 року (за 2 дні до виходу фільму в російський прокат) в Москві з'явилися плакати, в яких фігурував тодішній президент РФ Дмитро Медведєв. На них він був зображений в образі Капітана Америки, а внизу був підпис: «Капітан Росія. Перший володар»». [12]

Висновки

1. В даній роботі ми розглянули поняття «культурний код» та визначили, що глядачі різних культур пов’язують символи з різними конотаціями, залежно від культурного досвіду, також це обумовлює різні інтерпретації художніх творів.

2. Ми з’ясували, що реальність завжди закодована. Те, що в рамках певної культури вважається «реальністю» є продуктом «кодів», що створила дана культура.

3. Особливості культурних кодів у кінематографі обумовлені його динамічністю і невербальністю - герої кінематографа не розкривають культурні коди словами, вони проявляють це через вчинки, міміку, одяг, атрибути костюмів.

3. Комікси можна назвати сучасною міфотворчою системою. В героях коміксів закладені ті культурні коди, які раніше транслювались в культурі через образи міфічних та міфологічних персонажів, святих, героїв казок.

4. Головна особливість культурного коду коміксу та фільму «Капітан Америки» - це послідовне розкриття того, що є особливістю світосприйняття у Америки: герой - це не обов’язково людина, що була народжена сильнішою за інших. Це звичайний хлопець - selfmade, як люблять говорити американці. Його супер-якості є набутили важкою працею та послідовними етичними вчинками (дуже показовим є момент, коли вирішається, хто саме отримає супер-здібності

- немов би повинна розірватися гармата, і найбільш імовірний претендент - сильний хлопець з великими м'язами втікає, а кволий Стив Роджерс намагається врятувати інших, закриваючи гармати собою). Таким чином, культурний код «Капітана Америки» - це насамперед ідея, що будь-яка людина може стати Капітаном, незважаючи на вроджені фізичні особливості.

5. На прикладі робіт про Капітана Америку ми з'ясували, що за допомогою певної, не завжди очевидної, символіки, у коміксах та фільмах транслюються політичний та релігійний підтексти. До першого, крім найочевиднішого – назви самого персонажа та кольорів його костюму -, можна віднести інтернаціональний склад команди (як приклад теми рівноправ'я) та реалізацію в образі Стівена Роджерса американської мрії. До останнього – з одного боку християнські якості Капітана, з іншого – можливе відсилання в деяких деталях образу до іудаїзму.

Список літератури:

1. Американська мрія. [Електронний ресурс]: США/USA. Об'єднані Штати Америки. Режим доступу: https://state-usa.ru/system/253-amerikanskaya-mechta (Дата звернення: 01.02.2021)
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика [Текст] / Ролан Барт; пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. - 616 с
3. Еко У. Про членування Кінематографічного Коду [Електронний ресурс]: Режим доступу: http://www.kinovoid.com/2016/03/umberto-eko-kinematograficheskiy-kod.html (Дата звернення: 01.02.2021)
4. Зірка п'ятикінечна. [Електронний ресурс]: Енциклопедія знаків і символів. Режим доступу: http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%97%D0%B2%D0%B5%D0%B7%D0%B4%D0%B0_%D0%BF%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%BA%D

0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F (Дата звернення: 01.02.2021)

5. Івасишин М. Р. Мультимодальність англомовного коміксу: лінгвальний і екстралінгвальний виміри. Автореферат, 2019. http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=1891490 (Дата звернення: 01.02.2021)
6. Капітан Америка - персонаж Marvel Comics. [Електронний ресурс]: Comics online. Режим доступу: https://bwahahacomics.ru/kapitan-amerika-personazh-marvel-comics/ (Дата звернення: 01.02.2021)
7. Кліменкова А. Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій у сфері споживання// Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки, 2013// http://apspp.soc.univ.kiev.ua/index.php/home/article/view/396 (Дата звернення: 01.02.2021)
8. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии [Текст] / Б. И. Кононенко. — М.: Вече, 2003. — 512 с.
9. *Ранай К.* Культурный код: Как мы живем, что покупаем и почему / перевод с английского У. Саламатова — М. : Альпина Паблишер, 2015. — 168 с.
10. Синій колір. [Електронний ресурс]: Енциклопедія знаків і символів. Режим доступу: http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82 (Дата звернення: 01.02.2021)
11. Солонін Ю.Н., Каган М.С.Культурологія: М., Вища освіта, 2007, 140 с.
12. Перший месник. [Електронний ресурс]: Вікіпедія. Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C

13. Тащенко А.Ю. Культурні коди (Частина 1). Аудіальна та візуальна репрезентація соціальних статусів. – К.: ДУІКТ, 2011. – 270 с.
14. Чміль Г. Візуалізація мови та семіотика екрану //Теорія та історія культури [Електронний ресурс]: Режим доступу: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD5_Chmil.pdf
15. Ширман Р., Котляр С., Супрун-Живодрова А. Семіотична концепція в кінематографі// Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts I S S U E 2 (2018) Series in Audiovisual Art and Production
16. *Якобсон Р.* Избранные работы / пер. с англ., нем., фр. яз. / сост. и общ. ред. В.А. Звегинцев; предисл. Вяч. Вс. Иванова. Москва: Прогресс., 1985, 460 с.
17. DiPaolo M. War, politics, and superheroes: ethics and propaganda in comics and film. Jefferson, 2011
18. *Fiske J. Television culture / Fiske J. – London : Routlege, 1999. – 356 p.*
19. Underwood S. Successful symbols: Captain America. [Електронний ресурс]: Comicsverse. Режим доступу: https://comicsverse.com/successful-symbols-captain-america/ (Дата звернення: 01.02.2021)
20. Weinstein S. Up, Up and Oy Vey: How Jewish History, Culture and Values Shaped the Comic Book Superhero. Leviathan Press. 2006 - 150 стр.

Аннотація

Сучасна культура через глобалізацію та діджиталізацію дає можливість транслювати культурні коди мільйонам людей, і система «блокбастерів» - таких як фільми кіновсесвіту супергероїв Марвела, занурює людей в цю систему символів та конотацій. Фантастична популярність образу «Першого Мечника» протягом майже 100 років викликає питання у дослідників - які саме культурні коди несе цей образ?

Метою даного дослідження є на основі варіантів розшифровки символіки провести семіотичний аналіз фільму «Перший месник» і виявити, який вплив чинять вкладені в фільм культурні коди.

Завдання дослідження:

1) проаналізувати культурні коди у сучасному популярному киномистецтві;

2. визначити особливості семіотичних символів у кіно;

3. з'ясувати особливості кіномови у фільмах по коміксах;

4. розкрити культурний код персонажа «Капітан Америка».

Методологія дослідження - семіотичний аналіз, історичний та логічний методи.

Загальна характеристика роботи:

Головною особливістю культурного коду «Капітана Америки» є реалізація «американської мрії» - принцип «можливість для кожного»: герой необов'язково сильніший за народженням. Це простий хлопець - саморобний, як люблять говорити американці. Його супер-якості набуваються наполегливою працею та послідовними етичними діями Таким чином, культурний код "Капітана Америки" - це насамперед ідея, що капітаном може стати кожен, незважаючи на свої вроджені фізичні особливості.На прикладі творів про Капітана Америку ми з'ясували, що за допомогою певних, не завжди очевидних символізму, політичних та релігійних підтекстів транслюються комікси та фільми. Перший, крім найочевиднішого - ім'я персонажа та кольори його костюма - включає міжнародний склад команди (як приклад теми рівності) та

втілення американської мрії в образі Стівена Роджерс. До останнього - з одного боку, християнських якостей капітана, з іншого - у деяких деталях зображення можна віднести іудаїзм.

«Культурні трансформації римського індивіда в епоху ранньої еллінізації: кінець III ст. до н. е. – початок II ст. до н. е.»

ЗМІСТ

АННОТАЦІЯ…….....3

ВСТУП.....5

РОЗДІЛ І. СЦИПІОН СТАРШИЙ – НОВИЙ ТИП РИМСЬКОГО ІНДИВІДА.....7

І.1. Категорії римської культури республіканських часів.....10

І.2. Сципіон і народження римської індивідуальності.....15

РОЗДІЛ ІІ. КАТОН СТАРШИЙ: HOMO NOVUS НА ВАРТІ MORES MAIORUM.....21

ІІ.1.Особистість Катона і шлях почестей….....21

ІІ.2.Катон проти еллінофілів.....25

ВИСНОВКИ.....28

БІБЛІОГРАФІЯ…….....31

АННОТАЦЯ

В роботі розглянуто шлях трансформацій римської особистості та появлення нової індивідуальності. Проаналізовано процес виділення римського «я» з колективного «ми». Висвітлено національний характер римлян, проаналізовано його світобачення та самосприйняття, а також визначено основні категорії римської культури і особливості римського суспільства республіканських часів. Простежено взаємозв'язок між поширенням грецької культури і формуванням у Римі індивідуалізованого модуса буття, т. з. достойної форми дозвілля (otium cum dignitate) та етико-філософського поняття «humanitas». Окреслені витоки, причини та наслідки еллінофільського руху. Адже феномен еллінізму, який у Римі можна порівнювати зі «скринькою Пандори», багато в чому визначив шлях культурно-історичного розвитку римлян.

Актуальність. Ми не ризикуємо стверджувати наскільки наша робота може посприяти поліпшенню сучасного суспільства і наскільки вона взагалі «утилітарна». В рамках даного наукового дослідження ми керувалися іншим принципом: «наука заради науки», тому ми намагалися провести науковий критичний аналіз, який би спирався на солідну джерельну базу та історіографічну традицію і послугував би гідним внеском у подальші дослідження античної культури. Актуальність нашої роботи полягає скоріше в тому, як вона зможе посприяти *становленню вільної від догматів і стереотипів особистості, допомогти розвитися індивідуальності, яку можна визначити як «залишок» (термін Л. Гінзбург) від усіх безпосередньо громадських проявів особистості*. Ми звертаємося до Сципіона і Катона як до тих, хто, попре все, мав сміливість наважитися думати за себе сам («Sapere aude»). Хочеться згадати з цього приводу слова видатного антикознавця Ф. Зелінського: «Читання і робота над одними і тими самими творами древніх авторів [...] виявляється найкращою

процедурою для пробудження і оформлення самостійно мислячої людини, вільної [...] від стереотипів натовпу, яка не поступається вульгарній демагогії його вождів» [39, с. 121].

Метою вивчення Античності завжди було і буде вдосконалення культурного, розумового і морального розвитку людства. Звернення людей до античних ідей може розглядатися як *плідне джерело оновлення, адже класичні ідеї – вічні. І вони необхідні в часи, коли переосмислюється фундамент культури, коли домінує нігілізм і стає все важче розуміти свою історію і себе самого*.

Метою даної роботи є дослідити та визначити трансформацію римського індивіда на постаті Сципіона Африканського та Катона Старшого.

Поставлена мета передбачає такі завдання: 1) проаналізувати традиційне римське суспільство з римською картиною світу і системою цінностей; 2) визначити роль і місце особистості в Римській республіці; 3) дослідити процес модифікації римського індивіду та формування нової індивідуальності; 4) з'ясувати причини і шляхи еллінізації римського соціуму; 5) окреслити сутність еллінофільства та його наслідки; 6) розкрити культурно-політичний феномен конфлікту лінії Катона і лінії Сципіона.

Метод: науково-критичний, компаративний, біографічний, синтез, аналіз, реконструкція, психологічний, рефлексивний, персонологічний аналіз.

ВСТУП

«Існує ідеал, що не втілений до кінця, але весь час втілюється в безперервному наполегливому русі — ідеал науковості»

С. Аверінцев

Наше зацікавлення Стародавнім Римом обумовлено, перш за все, тим, що сама історія Риму представляє глибокий інтерес для мислителя, адже античному світу ми завдячуємо винайденням інструментів самопізнання, придатних для опису людських і соціальних відносин будь-якого ступеня складності. Досліджуючи римський світ кінця III ст. до н. е. — початку II ст. до н. е, часів, коли римляни завоювали весь відомий на той час світ (orbis terrarum) і здобули світове панування (Pax Romana), ми стикаємося з низкою проблематик: конфлікт особистості та індивідуальності, діалог двох культур і двох систем світобачення, проблематика культурних трансформацій індивіда та соціума. Полібій називає цей переламний період в історії римлян «Великі 53 роки» (тобто з 220 р. до н. е. до поразки Персея в 168 р. до н. е.), період справжнього «Римського дива» – епоха великих відкриттів і метаморфоз для римлян.

За теоретичну і методологічну базу нашого дослідження ми обрали праці Г. Кнабе. Для більшої прозорості дослідження є незайвим визначитися з дефініціям. Під «особистістю» ми будемо розуміти «зовнішню» характеристику людини: її участь у суспільному житті та вагомість соціальної ролі, яку вона в цьому житті грає. «Індивідуальність», навпаки, визначає внутрішній світ людини, його духовний потенціал, що виражається зазвичай у формах, «які не мають прямого і безпосереднього суспільного змісту» [34, с. 276].

З ім’ям переможця карфагенського полководця Ганнібала[1] — Сципіоном Африканським Старшим, ми спробуємо пов’язати звільнення індивідуальності від жорстких архаїчних норм общинної етики і моралі (mores maiorum) та зародження римської «поезії особистісного самовираження» [4, с. 94]. Це «відчуження», що почалося з епохи Сципіона Старшого і досягло апогею в часи Катулла і неотеріків є одним з визначальних, домінантних моментів історії культури античного Риму.

Час життя Сципіона Старшого ми визначемо як початковий етап формування нової римської індивідуальності та еллінофільського руху, який посприяє виникненню римської інтелігенції. Сципіона і утворену навколо нього за участю поета Квінта Еннія амікальну мікроспільноту еллінофілів ми розглянемо як перший осередок Грецької Просвіти в Римі. Ми обрали саме постать Сципіона Старшого, тому що аналіз його життєвого шляху та шляху розвитку його індивідуальності дає можливість прослідити найголовніші культурні тенденції того часу, адже великого полководця сміливо можно віднести до такого типу особистостей, які собою творять епохи (epochemachend).

Не менш важливою для розуміння культури античного Риму є постать Катона Старшого, який подарував історикам культури архетипичний образ сурового Цензора – захисника дідовських звичаїв і общинної етики. Порівняльна характеристика Сципіона і Катона має висвітлити спільну для них рису, яка постає симптоматичною для Риму тих часів: начало відходу від сфери публічного до сфери приватного (homo publicus – homo privatus), від грубої сільської простоти до витонченого стилю міського життя (rusticitas – urbanitas).

---

[1] Ганнібал (247–183 до н. е.) – карфагенський полководець, син Гамількара Барки. Вважається одним з найвидатніших полководців і державних діячів давнини. Заклятий ворог Риму і останній оплот Карфагена. Зазнав поразки від Сципіона та римського війська у битві при Замі в 202 р. до н. е.

РОЗДІЛ І. СЦИПІОН СТАРШИЙ – НОВИЙ ТИП РИМСЬКОГО ІНДИВІДА

Публій Сципіон Африканський Старший (Publius Cornelius Scipio Africanus Major) (236—184 рр. до н. е.) — перший сенатор і громадянин[2], символ res publica Romana. Втілення римськості, йому судилося повернути історично-культурний шлях Вічного міста до нових духовних висот, створити осередок грецької освіченості й інтелігентності, надихнути римські studia[3].

Історична постать Сципіона цікава, перш за все, тим, що він втілив у собі образ першого римлянина нового типу — *homo novus*[4], *людини мусичного типу*. Власним життям Сципіон накреслив і вказав нові шляхи для розвитку культурного індивіда: від традиційних і нормативних модусів до новаторських і відрефлектованих; від всеосяжного духу колективізму до індивідуалізованої картини світу. Саме з «новою людиною» приходить у римську культуру поступове розуміння самоцінності особистості.

Якщо скористатися категорією Плутарха, то можно виразити цю ідею наступним чином: патріцій Публій Сципіон являє собою римський зразок *«великої натури»*[5] — значної та неординарної особистості. Тіт Лівій писав у

---

[2] Перший сенатор (громадянин) (лат. Princeps senatus) – почесний титул першого у списку римських сенаторів. Найбільш авторитетна і поважна людина в Римській республіці. Під час засідання сенату саме його першого питали думку (sententiam rogare).

[3] Studia – лат. науки, творчі заняття.

[4] Цим терміном ми позначаємо не «класичне» римське трактування «нової людини» в сенсі першопрохідника в політичній кар'єри, людини з незнатного роду, яка отримала одну з магістратур, а саме у розумінні homo novus як *новий культурний тип* людини.

[5] Категорія «великої натури» («megalopsychos», «magnanimous») сходить ще до Платона («Держава», кн. VI). Плутарх в свою чергу зводить цю категорію в свій літературний принцип. Див. 2. Аверинцев С. С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии.

своїй роботі «Історія від створення міста» («Ab urbe condita»): «...під покровом Сципіона вкривається держава, що володарює над всесвітом» [67, XXXVIII, 51]. Цицерон вважав, що протягом всього плину історії вознеслися до зірок лише три людини — Геракл, Ромул та Сципіон [73, с. 7—88]. Майже одностайно народ і сенат, легіонери та поети, філософи та землероби сприймали Сципіона як небожителя, називаючи його «улюбленцем богів та фортуни, сином Юпітера» [10, с. 65]. «Не те, що людина — саме божество, якщо можна так виразитись, загордилося б собою безмежно в такому щасті» — писав Полібій [60, 40, 9], який обирає його головним героєм своєї «Загальної історії». Проте Сципіон не був поміж тих людей, які охочі поживити власне самолюбство марнославними лестощами. Так звана superbia[6] та її «культ» були непритаманні Сципіону ex definitione[7]. Він застерігав покорені народи не іменувати його царем, бо він воліє краще мати «царську душу». В цій розсудливості і поміркованості він виказав себе справжнім римлянином, носієм споконвічних римських virtus (доблесті, мужності)[8]та gravitas (гідності, серйозності). Як писав Петрарка[9]: «Серце твоє, Сципіон, залізу подібне та каменю, / [...] суворості Римскої повен ти» [56, с. 167].

Сципіонівський стиль життя контрастував із стилем загальноприйнятого еталону римского громадянина (vir bonus) – еталон, вкорінений у колективній свідомості римлян. Особливості світоглядної системи Сципіона зводяться до стилістичних відмінностей, але римськість як така славетного полководця сумнівів не може викликати.

---

[6] Superbia – лат. пихатість, гординя, зарозумілість, чванство.

[7] Ex definitione – лат. «за визначенням».

[8] Virtus – сукупність властивостей, яка визначає гідного римського громадянина: мужність, стійкість, працьовитість, хоробрість, сувора гідність, непохитна чесність, справедливість (ius, яку римляни інколи ставили вище мужності).

[9] Тут і надалі переклади цитат українською наш.

Починаючи від самої юності, вчинки Публія видавались римлянам і римським патриціям[10] більш, ніж екстравагантними. Так, наслідуючі своєму кумиру Олександру Македонському[11], Публій перший у Римі почав голити бороду [15, с. 220]. «Образ його життя є негідним не тільки римлянина, — переказує слова одного з патріціїв Тіт Лівій [29, с. 220]. — але і просто солдата: грецький плащ, грецьку обувь він вдягає, прямуючи в гімназій; він занурений в грецькі книжки і розваги в палестрі». Сципіон носив довге волосся та ввів моду на персні з гемами серед римської аристократії[12]. Поведінка Римського Олександра викликала досить гучний резонанс. Причиною тому слугував, використовуючи сучасну терминологію, своєрідний нонконформізм Сципіона, його самобутність і відмова сліпо наслідувати усталеним уявленням громадян Республіки. Полководець не цурався вивчення грецьких наук та шанував мистецтва. Він був натхненником «партії» еллінофільства[13], яка збагатило римську духовну культуру новими плодами. Грецька муза знайшла свій римський затишний притулок саме в гуртку Сципіона. На відміну від своїх сурових, орієнтованих переважно на земні блага hic et nunc[14], співгромадян, Сципіон видавався нетутешньою істотою, людиною інших життєвих принципів та ідеалів, чимось «піднесеним та бездоганно прекрасним» (sublimis et pulcherrimus). Він був загадкою для сучасників, привабливою, але незбагненною. При цьому авторитет Сципіона був не менш великим, ніж autoritas сенату, а його судження та рішення ставали законом як для римлян, так і для іноземних племен [75, I, 34].

---

[10] Патрицій (лат. Patricius; від pater — «батько», тобто «нащадок батьків») – римський аристократ, представник родової знаті, яка складала нобілітет – найвпливовішій і найзаможнішій пануючий клас Римської республіки.

[11] Олександр Македонський (356 — 13 червня 323 рр. до н. е.) — дев'ятнадцятий цар Македонії, один з найвеличніших полководців старовини, творець величезної імперії.

[12] Детальніше див. Пліній Старший. Природнича історія. XXXVII, 85.

[13] Еллінофіли – прихильники грецької культури, її провідники до Риму (грекоманія).

[14] Лат. «тут і зараз».

І.1. Категорії римської культури республіканських часів

Для того, щоб відповісти на питання, як саме Сципіон здобув собі безпрецедентну славу і як він поєднував у своїй особистості, здавалось би, непоєднуване, нам потрібно перш за все уявити та проаналізувати, в який час жив цей славетний римський діяч, з якими звичаями та суспільним життям (vita societas), який був дух того часу — Zeitgeist. «Це необхідно, якщо ми хочемо дізнатись не тільки зовнішню течію подій, котра більшою мірою залежить від випадку, а такаж їх сенс та причини» [25, с. 137] — писав Тацит. Таким чином ми прослідкуємо важливий момент історії культури Вічного міста: зародження та шлях становлення однієї з перших римських індивідуальностей — першого друга перших римських інтелігентів.

«Диких переможців» вельми часто характеризують як народ прагматичний з утілітарної картиної світу – це некритичне і досить стереотипне уявлення, адже для римлян, у їх бутті, естетичну функцію виконували війни, землеробство, промови і справи на Форумі. Ці сфери, макрокосм римлян, об’єднувались в єдине та домінантне поняття – negotium[15]. В такому світі практичних справ поезія — це поезія селянина, який оре землю або легіонера, який здобуває славу римській общині (civitas). Людина оцінюється в цій картині світу, в першу чергу, як сума вчинків заради батьківщини (pro patria) та сума слів на загальне благо республіки (commune bonum). Ця традиція спільного блага була основною ідеєю римського виховання [40, с. 22– 27].

Особливе місце займала морально-етична система, яка полягала у беззаперечному шануванні давніх звичаїв предків (mores або mos maiorum). Саме вони пов’язувались у свідомості римлян з уявленнями про золотий вік – далеко минувшими часами світової гармонії [71, с. 158]. Це і є basis римського

[15] Negotium – діяльне громадське життя, сфера політики, красномовство тощо.

світосприйняття і римської моралі. Як переконані консерватори римляни вважали, що справжній ідеал доблесного мужа (vir bonus[16]) – це їх славетні предки: аскетичні, мужні і невибагливі. Як зазначає історик римської культури Г. Кнабе: «Жити означало зберігати — зберігати традиції виробництва та суспільного життя, зберігати колись усталену ієрархічність громадського колективу, зберігати засновану на ній солідарність общини» [55, с. 160].

Важливим матеріалом для закріплення і восхваляння mos maiorum слугували урочисті надгробні промови (laudationes), а також посмертні воскові маски померлих родичів (imagines). Римським синам, які з гордістю дивились на своїх батьків та дідів, мало хотітися бути схожими на них. Портретні маски вирізнялися реалістичністю кожної деталі, вони нагадували римлянам про природню простоту та сувору незворушність їх доблесних предків. Квінт Енній з гордістю оспівував римьский дух: «Звичаями предків та мужами сильна та могуча Республіка» (“Moribus antiquis res stat romana virisque”) [45, с. 81–97].

Коли Золота епоха, а з нею і дні римського аскетизму та скромності були вже далеко в минулому, у римлян пробудилися песимізм і ностальгія. Горацій, поет Золотого віку римской літератури та принципату Августа, змалював таку формулу «деградації» поколінь : «Чого не сточить часу злобливий зуб? / Батьки минулись, гірші, ніж предок був, / на світ привівши нас, марніших, / ми ж — іще гірше дамо поріддя» [17, III, 6, 45–48]. «Треба спочатку про благо вітчизни подумати, — писав у II ст. до н. е. римський поет Луцілій, — після про благо родини, тільки потім вже про наше» [31, с. 384–385]. Така ж сама ієрархія цінностей збережеться в роздумах Цицерона про ідеал держави і громадянина. Ні про яку замкнену, ізольовану від Форуму, індивідуалізовану культурну нішу (otium)[17] для римського громадянина не могло бути й мови. Такий простір

[16] Зразковий громадянин і добрий землеробець.

[17] Otium – вільний від справ res publica час, творче дозвілля. Сфера самопізнання, заглиблення у науки, поетичної творчості, нерагламентованої культурної поведінки. «Кузня нових римлян-

внутрішньої духовної свободи надзвичайно контрастував з соціально-суспільною нормою поведінки та виступав як антипод римського традиційного negotium, який включав у себе військову службу (militia), судову та політичну діяльність (occupatio fori) і, звичайно, — домашнє господарство та землеробство — те, без чого важко уявити парадигматичний образ agricola bonus [77, с. 153]. Ідеал доброго, невибагливого, порядного та працьовитого селянина займав центральне місце в староримській ідеології: «Це і є той атлант, на плечах якого тримається Республіка римлян» [77, с. 149].

У рамках полісної ідеології неприємну підозрілість викликав кожен, хто хоч найменшим чином виділявся від натовпу та ставав осторонь від публічних справ: «хоча б він, навіть, виділявся своїми подвигами та самовідданим служінням римській сівітас» [31, с. 384]. У грецькому полісі IV ст. до н. е. зустрічаємо аналогичні установки традиційної моралі: «Відома епітафія Есхілу (яку, власне, приписують йому самому) прославляє його відважну участь у Марафонскій битві та жодним словом не обмовлюється про його поетичні витвори» [2, с. 637—653]. Таким чином, не внутрішні переконання особистості, не те, що ми могли б назвати «голосом совісті» виступали визначальним фактором в оцінці людини та її вчинків, а схвалення суспільства, точка зору сильної більшості. Корисні ж та гідні лише ті плоди творчості, які зрозуміли народу, їм сприйняті та ним же схвалені.

Сципіон пішов іншим шляхом, проти вульгарного духу натовпу (profanum vulgum[18]). Не дивлячись на той факт, що Сципіон відчував одночасно і «до батьківщини любов» і «жагу безмежної слави», він був достатньо хоробрим та мужнім для того, щоб самому визначати, що є для нього прийнятним, а що – ні. Можна припустити, що Сципіон являв собою вельми яскраву та розкуту як для

інтелігентів» – див. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Вперше термін зустрічається у Еннія в «Іфігенії». Відповідає давньогрецькому слову «skhole» («дозвілля»).

[18] Відомий вислів Горація. В оригіналі : “Odi profanum vulgus et arceo”. Див. Горацій. Оди. кн. 3.

того часу особистість, яка прагне до пізнання, яка веде витончений спосіб життя (victu excultus) у середовищі одноманітних, політизованых воїнів-римлян[19]. Естетичне виховання, творча діяльність та самоосвіта – urbanitas і humanitas[20], стають широко відомими римлянам лише після безпосереднього ознайомлення з Елладою після другої Пунічної війни (218—201 рр. до н. е.). Метелл казав, що Ганнібал прийшов до сплячої Італії та розбудив римлян та римську музу [10, с. 174]. Роль Сципіона важко переоцінити у процесі створення цих нових для Риму форм буття. М. Гаспаров пише про нього: «Це була людина нового для Риму складу. Крім твердості, простоти та відваги, він володів духовною культурою: благородством, м'якістю, повагою до науки та мистецтва» [15, с. 604]. Історик Т. Моммзен також зазначав цю особливість в сципіонівській індивідуальності: «...з еллінською освітою він з'єднував почуття справжнього римського патріота, був майстерним оратором і приємною в обходженні людиною і тому привертав до себе серця солдатів і жінок» [46, с. 607]. Тіт Лівій називає його «людиною дивовижною… за своїми істинними чеснотами» [46, с. 607].

Проаналізуємо наразі, що саме представляв собою «сплячий дух» римлян напередодні ганнібаловських війн. Для римлянина у його світоглядній системі споконвічним було поєднання воєдино природності та раціональності [43, с. 25]. Тому homo Romanus відчував своє соціальне буття як ідеально-природнє. І vice versa — природнє як ідеально-соціальне [43, с. 25]. Римлянин за визначенням постає як житель соціального макрокосму. В ідеалі — непорушного і вічного. Ми бачимо це майже всюди: «римська магістратура та римські намесники в

---

[19] Цікаво саме тут згадати етимологію слова «intelligentia», яке походить з класичної цицеронівської латини, і первинно позначало *«розуміння», «здібність розуміти».* Див. Гаспаров М. Л. Филология как нравственность. Москва : «Фортуна ЭЛ», 2012. С. 82.

[20] Humanitas – поняття, яке позначає духовне формування людини. Вже Теренцій починає у своїх творах багатогранно використовувати слова «homo et humanus». Це є показником римського освідомлення людяності. Див. 1) Альбрехт фон М. История римской литературы: в 3 т. Москва : Греко-латинский кабинет, 2005. Т. 1. С. 263.

провінції діяли не гірше від космічно-музичних сфер у піфагорійців» [43, с. 25]. Так тільки життя, прожите «сумно й важко» являлося для римлянина безсумнівним приводом для гордощів [47, с. 181–198]. Мистецтво жити гідно — це найголовніше вчення для римлянина разом з наслідуванням mores maiorum, aequitas, virtus і gravitas[21]. Будь-який крок в сторону від абсолютного ідеалу сприймався як зазіхання на цілісність общинного буття, як дифузія суспільно-моральних норм. Соціально детермінований макрокосм римлян практично не залишав у собі простору для змістовно-особистісних установок. Тут важко знайти майданчик для розвитку індивідуалістичного світосприйняття з його неформальністю і новаторством. Як стверджує О. Лосев: «Римська свідомість виростає на основі принципової імманентності» [43, с. 19]. Для Лосєва такий макрокосм постає овіяним «античним холодком», «прекрасною» абстрагованістю, специфічною незацікавленістю. Ми бачимо в такій оптиці не вируючий пристрастями і гучними тріумфами Рим, а зовсім інший Рим: «сумний і тихий, як і все Античне» [43, с. 20]. Ми не притендуємо на роль арбітра, але зазначимо, що це лише один з можливих модусів споглядання етоса римлян, що не виключає іншу «оптику»: імманентний динамізм, пассіонарність і життєствердний дух римлян. Римський мікрокосм засвоїв стрижневу античну ідею: шляхом упорядкування всіх складових величезного буття – утворення єдиного соціального космосу: античний шлях від хаосу до космосу.

Наразі ми склали культурологічний портрет римскої общини на межі III–II ст. до н. е.: її зміст та ієрархію ціннісно-нормативних понять до тісних та плідних взаємодій з Грецією.

[21] лат. «древні звичаї, рівність, доблесть і гідність».

I.2. Сципіон і народження римської індивідуальності

Панораму першої чверті «Золотого віку» нам відкриває сповнена слави і мінливості доля Сципіона Африканського Старшого. Без посереднього ознайомлення з біографією та cursus honorum [22] прославленого полководця неможливою постане наша мета осягнути особливості внеска Сципіона у римську історію культури.

Найбільш раннім джерелом, де ми знаходимо відомості про Сципіона є «Загальна історія» Полібія (185 – 129 рр. до н. е.) — близького друга, наставника, а також названого батька Сципіона Еміліана, онука Сципіона Африканського. Полібій був одним з учасників гуртка Еміліана. Саме завдяки цьому знайомству історик мав можливість дізнатися про події тих часів з перших вуст, насамперед від Гая Лелія (188 — II століття до н. е.), найближчого друга Сципіона. Полібій мав доступ до архіву Сципіонів, де зберігалися важливі документи про перебіг тих часів. Історик натхненно поставився до своєї роботи, вважаючи, що «в обов'язки історика входить розказати нащадкам не тільки про те, що слугуватиме для того, щоб зганьбити та засудити людину, але також і про те, що гідно похвали. В цьому і є справжня задача історії» [60, 15, 9].

Сципіон Африканский належав до аристократичної родини впливових патриціїв Корнеліїв, так званих nobiles homines (знатних людей). Його батько та дядя, славетні полководці, загинули в бою, коли билися проти карфагенян на початку другої Пунічної війни [83, с. 79]. Але найкращим надбанням Сципіонів вважалося їх благородне виховання [68, с. 64], яке підготувало їх до сприйняття нових знань та спрямувало юнацькі зацікавлення до заборонених для римлян плодів грецької культури. Родину Сципіонів по праву можна назвати першовідкривачами еллінської культури — нового «духовного материка», «царства духовності та фісолософії» [4, с. 95]. Одним з найраніших (початок III

---

[22] Cursus honorum – лат. «шлях почестей».

ст. до н. е.) свідченням зв'язків Сципіонів з Елладою є саркофаг Л. Сципіона Барбата, який був прикрашений деталями грецького храму. Грецькою мовою вільно володіли сини Публія Сципіона, консула 218 р.: Сципіон Африканський і Луцій Азійський. Молоді люди розкуто хизувались у грецьких плащах, любили і витончені задоволення і вчені заняття цієї чужеземної культури. Але так само їм були прищеплені основи строгої римської доблесті – virtus. Саме вона вирізняла серед інших декілька поколінь благородної familia Сципіонів: «У стоїчних та дідівських правилах виховувались діти та онуки Сципіона Африканського» [59, с. 36].

У 17–18 років Публій був удостоєний першої почесної посади — сан жреця-салія, служителя Марса [68, с. 65]. Сципіон не створював собі якийсь певний імідж, але «шукав виправдання своїм незрозумілим для сучасників вчинкам, стверджуючи, що лише виконує відкриту йому волю богів» [32, с. 111]. Кнабе пише: «Ця своєрідна, геніально обдарована людина явно відчувала незручність за свою настільки незвичну індивідуальність і то бравірувала нею, то її соромилась» [34, с. 267].

Як і свій кумир, Олександр Македонський, Публій досяг безпрецедентних успіхів у військовій справі у ранньому віці. Він позбавив римлян від найбільш небезпечного ворога — Ганнібала. «Залиш свій страх перед ворогами, Риме, адже мої перемоги звели навколо тебе твердиню» — так звертався до співгромадян Сципіон (див. Квінт Енній. Сципіон Африканський. фр. 12–14). Сципіон вирізнявся незалежним духом і часто діяв, не озираючись на сенат, покладаючись на власний розсуд [10, с. 90]. Подібно до Алківіаду[23], Сципіон не удостоював нікого поясненнями своєї поведінки та був байдужим до громадських забобонів. Наглядним є яскравий індивідуалізм Публія: він не був і не хотів бути мечем сенату і народу, як всі інші римляни. Він мав свої власні

[23] Алківіад (450—404 рр. до н. е.) — один з найвідоміших і найкращих давньогрецьких державних діячів, полководців, ораторів.

уявлення як щодо майбутньої долі Риму — його всевітньої могутності, так і щодо свого власного призначення. Тут постає особистість з новим світосприйняттям і саморефлексією. Сципіон, на думку історика Т. Бобровнікової, мріяв про велику міссію римської держави та «сам втілив у життя свої плани» [10, с. 257].

Десятиріччя сципіонівскої першості та впливу в римській civitas (90-ті рр.) обмежувалося лише епізодично, але це були останні роки тріумфу Сципіона. У 187 р. Катон Старший, невтомний супротивник еллінофільства, атакував могутній клан Сципіонів, посприявши ганебній судовій справі переможців Ганнібала та Антіоха, братів Публія Сципіона Африканського та Луція Сципіона Азійського [68, с. 88–91]: їх притягли за звинуваченням у розкраданні грошей республіки та державній зраді [68, с. 93] *(sic!).* Луцій заплатив величезний штраф і покинув політичну арену, в той час як Публій з'явився до трибуналу в урочистій білій тозі, тоді як, за традицією, звинувачуваний мав вдягти одяг прохача. Проте, за збігом обставин, це був той самий день, в який 15 років тому Сципіон здобув перемогу під Замою (202 р. до н. е.) [68, с. 93]. Публій виголосив урочисту промову перед народом та закликав усіх слідувати за ним на Капітолий: подякувати богам за перемогу та спасіння Римської республіки. За ним пішов не тільки народ, але і судді.

«Цей день, — писав Тіт Лівій, — засяяв для Сципіона останнім світлим днем» [67, XXXVIII, 52]. Полководець, сповнений відчуття власної гідності, полишив Рим і усамітнився на своїй віллі: sic transit gloria mundi[24]. Останні слова Сципіона були: «Користуйся без мене моїм благодіянням, Батьківщино! Я був причиною твоєї свободи, буду і доказом. Я піду, якщо я виріс більше, ніж тобі зручно» [67, XXXVIII, 53]. Тіт Лівій точно підсумував трагізм долі Сципіона: «Він був за природою своєю занадто благородного способу мислення та звик до надзвичайно високого положення для того, щоби вміти бути підсудимим і зійти до смиренності тих, яким приходиться захищатися» [67, XXXVIII, 52].

---

[24] Sic transit gloria mundi – з лат. «Так проходить мирська слава».

Розглянемо тепер детальніше роль Сципіона у відкритті нового типу римлянина. Територіальні надбання завжди незмінно несуть за собою нові культурні та духовні виклики, на які потрібно шукати нові відповіді [4, с. 24]. Сципіон Старший став тим, хто пішов на цей виклик та окреслив шляхи подальшого розвитку особистості у римській civitas. Так римське світосприйняття почало виходити за традиційні межі. Як римські воїни ставали більш могутніми та непереможними, так і римська духовна культура поступово еволюціонувала у глибині та складності. Культура виступала і як складова іміджу держави і мала позбавити римлян від ярлика «варварів» в очах завойованих, але культурно вибагливих народів [14, с. 49].

Публій Сципіон став першою людиною в Римі, яка поєднала у собі римське та грецьке, імманентність і трансцендентність, невпинну трагічну боротьбу традиції та новаторства. «Ускладнена і занадто яскрава особистість» Сципіона, як описує її Г. Кнабе, викликала і зростила у римській душі відчуття «якоїсь її неприродності, гріховності її відчуження від колективу» [32, с. 111]. Сципіон пройшов надзвичайний та знаменний для історії римської культури шлях від vitae societas до vitae solitaria, від homo publicus до homo privatus [25], «хвалькуватого воїна» до людини «мусичного типу». Петрарка змалював цей поетичний образ: «Він же, вождь невинний, ні в чому не схожий на смертних, / В зіркову вись, в небеса спрямував свою душу і не стане / В долішнє царство спускатись…» [56, с. 167–191]. «Я ніколи не буваю таким зайнятим, ─ говорив Сципіон, ─як тоді, коли я нічим не зайнятий і ніколи не буваю менш самотнім, ніж коли я один» [75, I, 27]. Полководець прагнув наповнити та прикрасити свій otium науками і мистецтвами, які були для нього не менш цікавими і важливими, ніж політика. Так любов до studia et artes поєднувалася з римськими почуттями

[25] Лат. «від громадського життя до життя усамітненого, від людини громадської до людини приватної».

гідності і гордості. Публій «із задоволенням прочитав би багато од Горація, де грецьке і римське зливаються в єдиній культурі» [32, с. 129].

Прояв інтересу до високої художньої культури та патронаж Публія надихали служителів муз на створення оригінальних римських зразків “haute culture”. Утворено навколо нього амікальне мікротовариство еллінофілів [31, с. 386–396] — прототип відомого просвітницького гуртка Сципіона Молодшего (185–129 рр. до н. е), став осередком творчсті і духовності в Римі[26]. Зіркою гуртка Сципіона був перший римський поет Квінт Енній[27] (239–169 рр. до н. е.), автор «Анналів» (Annales), співець слави і тріумфу Сципіона. Він став символічною фігурою для літератури Риму та Європи, адже саме Енній завоював в Римі для поезії «громадянську повноправність» [4, с. 173]. Симптоматично, на наш погляд, що подібно до особистості Сципіона, особистість першого римського поета — кентаврична й індивідуалістина, з синтезом як римських, так і елліністичних цінностей (наприклад, в «Іфігенії»). Це зробило Сципіона та Еннія друзями. Публій не тільки надавав поетові покровительство, але й звертався за порадою до Еннія як до своєї довіреної особи [4, с. 169].

Культивування Сципіоном і римською аристократією вільних занять мистецтвами та науками намічає поворот від суворих римських звичаїв (severitas) до людини, до змісту її внутрішнього світу: «artes molliunt mores»[28]. «Від благородних мистецтв, — писав Овідій. — Грубість бежить з душі, м’якість вступає в права» [52, I, 6, 5–8]. Саме тоді, на наш погляд, зароджувалась in statu

---

[26] Його учасники: Сципіон Африканський, Сципіон Назика, Гай Лелій Старший, М. Фульвій Нобіліор, Кв. Нобіліор., Квінт Енній, М. Пакувій.

[27] За визначенням М. фон Альбрехта, Енній – природжений посередник та засновник у ґалузі культури. Сам Енній називає себе dicti studiosus – освідченою людиною, поетом і вченим в одній особі. Див. Альбрехт фон М. История римской литературы: в 3 т. Москва : Греко-латинский кабинет, 2005. Т. 1. С. 169.

[28] Лат. «Мистецтва пом’якшують звичаї». Див. Крылатые латинские изречения. Авт.-сост. Ю. С. Цыбульник. Харьков : «Фолио», 2003. С. 68.

nascendi римська гуманність – humanitas, поняття, яке було введене Цицероном і позначало людяність, освіченість, культуру. Разом з humanitas формується сприйняття нового індивідуалізованого світу; otium стає культурним і набуває форму otium cum dignitate – «гідне дозвілля». Енній як поет тонко відчував «музику» епохи: в його творчості відчутно резонує проблема розколу римської душі: як «протилежні сили вступили в боротьбу за юну душу Риму» [4, с. 172].

Цією неординарною, першою відомою нам дружбою римського аристократа і поета, що філософує[29], пишались всі римські інтелігенти наступних поколінь [10, с. 185]. Цицерону особливу насолоду приносила думка про те, що вже тоді найкращі римляни (viri optimi) цінували та любили поезію і могли насолоджуватися витонченим дозвіллям. «Наш Енній, — писав римськой оратор, — був дорогим другом старшому Публію» [10, с. 184]. Відомі слова Еннія, які свідчать про його ставлення до покровителя: «Тільки Гомер міг би гідно описати Сципіона» [4, с. 172]. Публій також увічнив пам’ять про першого латинського поета: статую поета встановили у фамільній усипальниці рода Сципіонів — беспрецедентна і за культурною значимістю майже революційна для римлян, з їх майже декларативним прагматизмом, подія.

Так Сципіон вказав новий вектор розвитку індивідуалізму в римському соціумі. Сама ж дружба славетного римського воїна зі служителем муз стала першою ластівкою рецепції «еллінської школи думки, слова, смаку та почуття» [14, с. 49– 80].

[29] Бобровникова відмічає одну цікаву особливість: римські поети, які зневажають філософію, всі були sui generis справжніми філософами. «Вони не просто описували свої почуття, вони задавались і мучились вічними питаннями».

РОЗДІЛ ІІ. КАТОН СТАРШИЙ НА ВАРТІ MORES MAIORUM

Марк Порцій Катон Старший (Marcus Porcius Cato Major) (238–149 рр. до н. е.) — особистість, без якої не можна уявити історію Римської республіки, без якої історія римської культури, якою ми її знаємо, неможлива. Тому Катон постає для нас знаковою, емблематичної постаттю як втілення римського традиціоналізму з його світовідчуттям (бінарна опозиція «свій – чужий»[30]), світобаченням (ворожий погляд на оточуючий світ), свідомістю та, врешті решт, самосвідомістю – це сувора картина світу, яка болісно переживає будь-які компроміси і виключення [18, с. 181].

ІІ.1. Особистість Катона і шлях почестей

Катон органічно втілив у собі ідеал mos maiorum. Але моралізаторський пафос та імманентний консерватизм поєднувались у ньому з принциповими, націленими на успіх, практицизмом і утилітаризмом. У цьому криється особливість і сила індивидуальності Censor`a Moralium`a[31].

Важко переоцінити масштаб і універсальність особистості Цензора. Римський Сократ, як його називали римляни, проявив себе майже в усіх можливих іпостасях: талановитий полководець і оратор, консул і «культурний міщанин», письменник і лихвар, зразковий pater familias[32] — це була людина неординарних можливостей. Фанатичний прихильник доброї старовини і дідівських звичаїв, він ні на крок не відставав від свого часу, a vice versa — часто

---

[30] «hostis – hospes» – лат. «ворог – гість».

[31] Censor moralium — магістрат, який займав найшановнішу і найпочеснішу римську посаду. Назва *censor* пов'язана зі словом *census* (ценз); цензори слідкували за чистотою моральної поведінки римлян і мали значний вплив на суспільну думку в Римі.

[32] Pater familias – лат. «батько родини».

його випереджав. Новаторський дух Катона — надзвичайно плідний. Він став першим римським капіталістом [4, с. 441] , затвердивши новий тип homo economicus. Республіканська (і полісна) традиція, за якою будь-які фінансові спекуляція були неприйнятною ницістю, не стала перешкодою для заповзятливого й енергійного характеру Катона. Борець за все консервативне, перевірене часом та досвідом, Катон нерідко проявляє себе рішучим новатором і в чомусь навіть революціонером. Він складає трактати по медицині, будує першу базиліку на штрафні кошти, впроваджує нові принципи та практики як на Форумі, так і в сільському господарстві (запозичує у греків новітні методи і знаряддя землеробства).

Окреме місце Цензорій займає в історії римської літератури. Йому судилося стати батьком римської прози, створити першу римську риторику і покласти початок цілому ряду ораторів та істориків. Значення його вкладу – дуже велике. Оратор останнього сторіччя Республіки зачитувався катонівськими промовами та сприяв його літературному відродженню[33]. Імператор Адріан[34] оцінюватиме ораторські здібності Катона вищими за Цицерона. Катон – автор першої історії Риму та муніципіїв, написаної латинською мовою у прозі – «Початки» (“Origines”). «Я навіки спорудив собі пам’ятник»[35] – зазначав Катон. На думку Плутарха, Катон вважав хвалькуватість супутником великих діянь [10, с. 297].

---

[33] Цицерон нарікав: «А Катона хіба хоч хтось із нинішніх ораторів читає? Хто його взагалі знає? А яка ж то була людина, о боги! Я вже не кажу, який він був громадянин, сенатор або полководець, — тут йде мова тільки за оратора». (Цицерон. Брут. XIV, 65).

[34] Публій Елій Траян Адріан (76–138 рр. до н. е.) — римський імператор 117—138 рр. н. е., відомий еллінофіл, покровитель мистецтв.

[35] Про перемогу над Антіохом див. Бобровникова Т. А. Сципион Африканский. Москва : Молодая гвардия, 2009. С. 297.

В політиці Катон був homo novus[36], що пояснює його ворожість до патриціїв[37]. Нові у політиці люди, «вискочки», як їх презирливо називали, мали весь час доводити своє право на владу (imperium) і магістратські посади (cursus honorum[38]), на відзнаки (honores) і тріумфи (triumphus). В той час як вихідцям з нобілітету з самого народження належав набагато більший «капітал шани і довіри» — більше auctoritas. Катон зміг лише своїми талантами та працьовитістю одноосібно відвоювати собі місце у вищих римських колах, не принижуючи себе заступництвом «всемогутніх» та зберігаючи незалежність. «Він сам став ковалем власної долі»[39]. Найбільше Катона прославила його посада Censor moralium з 184 р. до н. е.: вона залишила яскравий слід в пам'яті наступних поколінь про суворість та безкомпромісність Катона у дотриманні добрих звичаїв предків (mos maiorum): він провів сувору ревізію звичаїв та встановив високе оподаткування на предмети розкоші.

Врешті-решт, саме Катон у 187 р. до н. е. скинув впливовий клан Сципіонів[40]. Це послугувало їх особистісній ворожнечі та неприязні, яку справедливо можна назвати не тільки політичною, але й ідеологічною: в цей період формуються дві лінії – Сципіона та Катона, еллінофілів і романоцентристів. Так у часи Катона та Сципіона виявилася не тільки політична, але й культурна ворожнеча між еллінізованою аристократією та простими

---

[36] «Людей, які стали відомими завдяки власним заслугам, а не благородному походженню, римляни зазвичай називали «новими людьми» — так звали і Катона». (Див. Plut. Cat. Maj. I, 1).

[37] Патрицій (лат. patricius, от pater — батько) — особа, яка належала до благородних римських фамілій, що утворювали правлячий клас і тримали у своїх руках землі громади.

[38] Лат. «шлях почестей» – послідовність політичних і військових магістратур, які складали кар'єрний шлях римлянина.

[39] Відомий латинський афоризм. Популярність вислів отримав завдяки збірці латинських прислів'їв, складеній сенатором, консулом і першим латинським письменником, Аппієм Клавдіем Сліпим (343(?) —після 280 рр. до н. е.) та представленій сатурничним віршом.

[40] Детальніше про це – див. у І розділі.

родинами з прошарку вершників і землеробів. Історик В. Модестов зауважив: «Навіть важко сказати, чи знать більше чинила на нього тиск, або ж він спричиняв їй більше клопоту».

Індивідуальність Катона Старшого ми можемо характеризувати як екстравертирована, пристрасна, але з розважливим і холодним розумом. В ньому, як ні в кому іншому з-поміж громадян Вічного міста, була проявлена «..потужна творча потенція, закладена в залізне, невтомне тіло» [68, с. 97]. Цензорій, не дивлячись на свою безкомпромісну опозицію «модерному» духу часу (Geistzeit)[41], був потрібен своїй эпосі тою ж мірою, якою йому самому вона була необхідна для саморозкриття, для розвитку та утвердження своєї індивидуальності. Ця щаслива епоха, коли універсальність була «ще по плечу одній людині» [4, с. 441].

На фоні загального занепаду та відходу від древньоримской моралі, Катон отримав звання того, хто «прославляє попередні часи» («laudator temporis acti»). Його ідейна основа: прославляння древньої римської доблесті (virtus) як зразка для наслідування. Цей принцип органічно витікав з римського нелінійного (циклічного) розуміння історії, з уявлення про вічне повернення та повторення. Цензорство Катона стало свідченням, а згодом символом живучості та непорушності общинних етико-моральних норм — тріумфом virtus Romana[42]. Громадське життя, за словами Катона, мало другорядне значення: «Краще бути хорошим чоловіком, ніж великим сенатором» [58, I, с. 386].

Разом з тим жива і талановита натура Катона засвоювала і нові цінності широкого світу, відкриваючи свою індивідуальність. У свої літні роки честолюбний Порцій завзято займався самоосвітою, наздоганяючи у знаннях своїх аристократичних суперників. У зрілому віці він навіть вивчив грецьку

---

[41] Мається на увазі запекла боротьба Катона з мерзенними нововведеннями *(nova flagitia)* та еллінськими впливами.

[42] Virtus Romana – лат. «римська доблесть».

мову, щоб ознайомитися з суспільно-корисними жанрами літератури — історіографією та риторикою. Першим серед римських ораторів Катон почав публікувати власні промови, 150 із них потрапили до бібліотеки Цицерона, і, мали відповідний вплив на майбутнього оратора. Надалі буде створений ідеальний образ Катона як римлянина взірцевого традиційного світогляду[43]. Врешті-решт Катон добився тимчасового оздоровлення держави без посягань на глибинні основи римської олігархічної системи.

II.2. Катон проти еллінофілів

Епоху еллінізма[44] — космополітичну і гуманістичну культуру на той час, характеризує, перш за все, криза полісної культури (як наслідок — відчуження індивідуума від соціуму) та екстенсивне поширення її моделей у середземноморській ойкумені. Історик П'єр Левек зазначає дві основні дати початку еллінізації процесу: 343 р. до н.е. — підписання договору з Капуєю, який орієнтував інтереси Риму в бік глибоко еллінізованого району, і 272 р. — взяття Тарента, що завершило завоювання Великої Греції [44, с. 186–187]. Разом з хвилею еллінізації, яка принесла з собою, як солодкі, так і гіркі плоди, у римському соціумі відбулися неминучі трансформації. Розпочався обмін духовними стимулами. Моммзен пише, що у римлян виникав «комплекс» і «страх» духовної кволості, тому «римляни почали живити палке захоплення і дорогоцінними скарбами Еллади і пустоцвітами розумового розвитку» [46, с. 671].

---

[43] Наприклад, Цицерон, створюючи ідеальний образ «римськості», спирається в якості взірця само на історичну постать Катона Старшого.

[44] «Еллінізм» як науковий термін виник завдяки багатотомній праці видатного німецького історика І. Дройзена (Johann Gustav Droysen) під назвою «Історія еллінізму», в оригіналі «Geschichte des Hellenismus» (1836, 1853).

«Римське диво 53 років» полягає в тому, як за півстоліття (202 – 146 рр. до н. е.) імущі класи Риму перетворилися з людей заможних в таких надзвичайних багатіїв, «якими були колись тільки монархи» [26, с. 101]. З вражаючою швидкістю римський патриціат і стан вершників забули про стоїчну простоту і віддалися владі грошей. Вже за життя Катона ці соціокультурні метаморфози здобули завершений вид. Будинки ставали дорожчими і просторішими, їх стали прикрашати вишуканим грецьким декоруванням. Катон сварився на римлян за їх безглузде марнотрацтво і казав, що важко вберегти від загибелі місто, в якому за рибу платять дорожче, ніж за бика [58, I, с. 386]. Він закликав громадян: «Якщо ви досягли величі доблестю та помірністю, не змінюйтесь на гірше; якщо ж нестриманістю та пороком — змінюйтесь на краще: адже, застосовуючи ці ганебні прийоми ви вже достатньо піднеслися» [58, I, с. 387]. «Індивідуум все більш усвідомлював свої права перед обличчям держави, син - перед обличчям батька, дружина - перед обличчям чоловіка» [26, с. 101]. На думку Левека, еллінізм був непереможний, тому що самі соціальні умови в Римі зазнали глибоких змін [26, с. 101]. Як влучно зазначив Дюрант: «Нове покоління, отримавши панування над світом у спадок, не мало ні бажання, ні часу боротися за його збереження» [26, с. 102].

У цей переламний для римлян момент Катон зарекомендував себе як безжалісний критик еллінів, їх моралі та науки. В той час, як аристократи-римляни пишались грецькою освітою і прилучались до світу прекрасного, Катон з самого початку вбачав у пристрасті до вишуканого інтелектуалізму велику загрозу. Лівій повідомляє про «нову мудрість» ("nova sapientia") з Греції, проти якої було висунуто гостру критику з боку старшого покоління римлян, адже в очах патриціїв така нова мудрість значила зухвалий виклик mos maiorum [67, XLII, 4]. Так Катон, на приклад, говорив з афінянами через перекладача і не тому, що не знав їхньої мови, але навмисно демонструючи свою байдужість до еллінів. Він глузував над тими, хто без міри почитав все грецьке. Взагалі ж, на думку Катона, греки виголошують промови мовою, а римляни – серцем [58, I, с. 386]. Вітчизняний здоровий глузд для Катона був завжди вище від витонченого

інтелектуалізму греків. Цей здоровий глузд базувався на культивуванні таких римських рис, як «сталість, твердість обраної позиції (constantia) [21, с. 211], вірність обов'язку (pietas), шанування богів (pietas erga deos), батьків (pietas erga parentes), батьківщини (pietas erga patriam) [21, с. 211] – без всього цього неможливо уявити образ справжнього римлянина (vir bonus). Цензорство Катона стало свідченням, а згодом символом живучості та непорушності общинних етико-моральних норм — тріумфом virtus Romana[45].

Після смерті Великого Цензора на кошти громадян йому спорудили статую у храмі богині Салюс[46]. Римляне не згадали ні про його походи, ні про тріумф. Вони лишили такий надпис: «За те, що, коли став цензором, він здоровими порадами, розумними настановами та повчаннями знову вивів на правильний шлях вже занепадаючу Римську державу». Цензорство Катона мало визначний успіх і саме йому ми завдячуємо народженню архетипічного образу Censor moralium — суворого охоронця старого порядку. Тріумф Катона пояснюється традиційною етикою римлян, закоренілими римьскими нормами мислення та сприйняття. Адже «справжня краса по-римськи — краса моральна, ті прекрасни чесноти, якими прославилися парадигматичні Брути, Коклеси, Фабії...» [77, с. 145]. Крім того, популярность програми Катона пояснюється збереженням давньоримського фона з конкретним і прагматичним світосприйняттям, недовірою до умоглядних побудов і пошуків кращого життя: «в латинській мові назви овочів – латинські, а квітів – грецькі» [44, с. 186–187]. І все ж таки Катон був приречен на поразку в головній своїй битві – битві проти еллінофільства. Рим мав наслідувати великій вчительки Греції, щоб зрозуміти свою власну сутність і підтримати міжнародний статус цивілізованої держави переможців. Так греки стали для римлян засобом самопізнання і усвідомлення ідеї культури.

---

[45] Virtus Romana – лат. «римська доблесть».

[46] Салюс – богиня Здоров'я. Див. The Cambridge Ancient History. Rome and the Mediterranean to 133 BC. / Edited by A. E. Astin, F. W. Walbank, M. W. Frederiksen, R. M. Ogilvie. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 2nd edition. V. 8. P. 544.

ВИСНОВКИ

Отже, в нашій роботі було розглянуто важливий етап в історії римської культури: трансформацію римського індивіда в епоху розквіту Республіки і здобуття Римом світового панування – «Велике римське диво». Як віршована латинська мова вийшла з-під залежності від влади наголосу (завдяки Квінту Еннію» [45, с. 86]), так римський світ почуттів та ідей почав своє звільнення від влади жорстких і суворих звичаїв предків (mos maiorum). Римська мораль і поведінкові патерни вийшли з-під архаїчної скутості. Поступово почало відбуватися розширення свідомості та поширення нового ментального типу римлян, паралельно з цим — ускладнення літературного та інтелектуального життя Республіки. Не можна зовсім відкинути і матеріальні кон'юнктури: політичні й економічні чинники, такі як територіальні завоювання, розширення земель і припливи рабів зі Сходу, безумовно змінювали сталі та звичні уявлення римлян про світ і самих себе.

Публій Сципіон Африканський — це перший римлянин, який став носієм такого нового світовідчуття. Саме в ньому ми знаходимо новий тип римської індивідуальності. Як було нами досліджено, новаторство Сципіона виявляється не тільки на полі військової та політичної діяльності, але також у сфері римського otium’a — сфері творчості та духовного розвитку. З нього відкривається нова культурна епоха в історії римського народу — «період Грецької просвіти або період Відкриття особистості» [77, с. 157]. Ми висвітлили, що життєвий шлях Сципіона — це шлях індивідуальності, що зароджується та самосвідомості, що пробуджується в римському індивіді. Він поєднує в собі два полярних начала — іманентне і трансцендентне. Як славетний полководець Публій втілив свої заповітні мрії про всесвітню могутність римської держави. Він переміг Ганнібала і здобув безпрецедентну славу для свого народу, а на старості років добровільно покинув справи Форума, відмовившись від почестей

і слави, щоб захистити свою людську гідність. Так освідмолюється самоцінність власної індивідуальності, а прояви індивідуалізму в політичній діяльності стали співзвучними зростанню індивідуалізму в моралі і комерції (перший римський капіталіст Катон). Так «Римська республіка незабаром буде зруйнована звільненою енергією своїх великих синів» [26, с. 104].

Сципіон сприяв прилученню римлян до еллінистичної культури, коли відвоював для Риму панівне положення на світовій арені. Всі ці геополітичні та культурні метаморфози послугували додатковим стимулом для рефлексії і внутрішніх перетворень римського етосу, для інтеріоризації культурного досвіду «полоненої» Греції. У середовищі римського нобілітету почали затверджуватися мистецтва, література, театр і філософія. Молодий Сципіон, а слідом за ним і «молодий» Рим, стають друзями і шанувальниками «прирченою» Греції. І все ж, римляни не обмежувалися одним наслідуванням грецьким культурним зразкам — вироблялися власне римські категорії самопізнання і форми самовираження, що ми і побачили на прикладі особистості Сципіона.

Крім того, в даній роботі ми окреслили римський культурно-історичний шлях переходу від характеру gravitas і severus до характеру humanitas, від колективізму до індивідуалізму, від negotium'a до otium'a. Саме Сципіон Старший і його просвітницький гурток стояли у витоків розповсюдження цивілізованості в римському соціумі, залучення римської душі до високої культури. У рамках цієї амікальної мікроспільноти з усією очевидністю постала трансформація римського індивіда та римського характеру. ЇЇ спонукальними механізмами, «подразниками», можна назвати ряд політичних і економічних факторів, проте основоположними стали такі фактори, як вплив Грецької просвіти та поява внутрішньої потреби римлян у духовному розвитку.

Важливим спостереженням нашого дослідження став помічений паралелізм процесу індивідуалізації особистостей Сципіона та Катона. А також суттєва різниця між їхніми системами образів сприйняття: якщо Сципіон постає в античних джерелах одночасно як свідома індивідуальність і проявлений

індивідуаліст, то Катон як індивідуальність, але не індивідуаліст. Тому конфлікт ліній Сципіона та Катона носить ідеологічний характер: це конфлікт догматичного традиціоналіста з новим типом римлянина – опортуністичним космополітом. В боротьбі Катона проти всього еллінського (мерзенні нововведення) оприявнюється перманентне бажання співвіднести життя реальне з віковою традицією, реальну практику зі сферою абсолютних цінностей. І зрештою примирити одне з другим. Ця боротьба — боротьба ідеалу і високої норми є головною, стрижневою коллізією римської душі – основним змістом історії римської культури. Пасіонарність Катона, його реформаторський та часом істинно новаторський дух були вбрані у важкі лати mos maiorum та споконвічну римську доблесть. Феномен, що описує суперечливу подвійність Катона — феномен римської культури в цілому[47].

Культурна трансформація другої пол. III ст. – першої пол. II ст. — це справжнє «Римське диво» («Roman miracle»), яке ми характеризуємо появою otium cum dignitate та зародженням нового для аксіології римлян етико-філософського поняття *humanitas* — поняття, яке об’єднує в собі людяність, освіченість і культурність. Воно стало ключовим моментом у процесі формування римської самосвідомості та вивільнення особистості, яка затвердила свободу і поезію індивідуального самовираження.

[47] Лише згадаймо так звану «проблему Цицерона». Див. Кнабе Г. С. Проблема Цицерона. *Избранные труды. Теория и история культуры.* Москва : Росспэн, 2006. С. 96–100.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Аверинцев С. С. Два рождения европейского рационализма. *Человек в системе наук*. Москва : Наука, 1989. С. 232–242.
2. Аверинцев С. С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или счастливый брак биографического жанра и моральной философии. *Плутарх. Сравнительные жизнеописания : в 2 т*. Москва : Наука, 1994. Т. I. С. 637–653.
3. Авл Геллий. Аттические ночи. Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2007. 480 с.
4. Альбрехт фон М. История римской литературы: в 3 т. Москва : Греко-латинский кабинет, 2005. Т. 1. 694 с.
5. Андреев Ю.В. Цена свободы и гармонии. Несколько штрихов к портрету греческой цивилизации. Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 394 с.
6. Базіс В. Д. Еллінофільство та римська молодь наприкінці Республіки. *Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка*. Київ : Київський університет, 1998. С. 19–24
7. Бобровникова Т. А. Встреча двух миров. Москва : АСТ, 2012. 472 с.
8. Бобровникова Т. А. Повседневная жизнь римского патриция. Москва : Молодая гвардия, 2001. 493 с.
9. Бобровникова Т. А. Полибий и его герои. Москва : Академический проект, 2019. 482 с.
10. Бобровникова Т. А. Сципион Африканский. Москва : Молодая гвардия, 2009. 382 с.
11. Бобровникова Т. А. «Сципионова легенда» в античной исторической традиции. *Вестник древней истории*. Москва. 2008. №4.

12. Бокщанин А. Г. Источниковедение Древнего Рима : учебное пособие. Москва : Изд-во Моск. ун-та. 1981. 160 с.

13. Вергілій Публій Марон. Енеїда / пер. з лат. М. Білик. Харків : Фоліо, 2013. 350 с.

14. Гаспаров М. Л. Избранные труды. Поэт и поэзия в римской культуре. Москва : Языки русской культуры, 1997. Т.1. С. 49–80.

15. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция; Капитолийская волчица. Москва : Эксмо, 2018. 624 с.

16. Гаспаров М. Л. Филология как нравственность. Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. 288 с.

17. Горацій Квінт Флакк. Твори / пер. з лат. А. О. Содомора. Київ : Дніпро, 1982. 254 с.

18. Громов А. В. Цивилизация древнего Рима: психология и ментальность. Санкт-Петербург : Евразия, 2018. 344 с.

19. Гулыга А. В. Искусство истории. Москва : Современник, 1980, 288 с.

20. Давня римська поезія в українських перекладах і переспівах / пер. з лат. І. Франка; Ю. Кузьма. Львів : Світ, 2000. 328 с.

21. Дилите Д. Античная литература. Москва : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2003. 487 с.

22. Доброхотов А. Л. Философия культуры : учебник для вузов. Москва : Изд. дом Высшей школы экономики, 2016. 557 с.

23. Дройзен И. Г. История эллинизма : в 3 т. Ростов-на-Дону : Феникс, 1995. Т. 3. 575 с.

24. Дуров В. С. Вечный Рим. Время, события, люди глазами римских историков. Санкт-Петербург : Изд-во Олега Абышко, 2017. 219 с.

25. Дуров В. С. Художественная историография Древнего Рима. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского университета, 1993. 138 с.

26. Дюрант В. Цезарь и Христос. Москва : Крон-Пресс, 1995. Т. 1. 736 с.

27. Записки Юлия Цезаря. Саллюстий Крисп Гай. О заговоре Катилины. *Сочинения*. Москва : АСТ, 2007. 211 с.

28. Зелинский Ф. Ф. История античных религий. Санкт-Петербург : Издательский проект «Квадривиум»; Алетейя, 2014. 864 с.

29. Зелинский Ф. Ф. Римская Республика. Санкт-Петербург : Изд-во «Алетейя», 2002. 438 с.

30. Кнабе Г. С. Древний Рим – история и повседневность. Москва: Искусство, 1986. 208 с.

31. Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. *Античный Рим*. Москва : РГГУ, 2006. 751 с.

32. Кнабе Г. С. Корнелий Тацит. Время. Жизнь. Книги. Москва : Наука, 1981. 208 с.

33. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. Москва : Индрик, Научная библиотека студента, 1994. 528 с.

34. Кнабе Г. С. Избранные труды. Теория и история культуры. Москва : Росспэн, 2006. 335 с.

35. Кнабе Г. С., Протопопова И. А. Культура Античности. *История мировой культуры*. Москва : Наследие Запада, 1998. 426 с.

36. Ковалев С. И. История Рима / под ред. проф. Э. Д. Фролова. Санкт-Петербург : ПОЛИГОН, 2002. 807 с.

37. Корнелий Непот. О знаменитых иноземных полководцах. Из книги о римских историках / пер. с лат. и коммент. Н. Н. Трухиной. Москва : Изд-во МГУ, 1992. 189 с.

38. Крылатые латинские изречения / авт.-сост. Ю. С. Цыбульник. Харьков : «Фолио», 2003. 350 с.

39. Куликова Л. Б. Классическая греко-римская мифология в структуре школьного исторического образования : монография. Киев : Універ. вид-во «Пульсари», 2004. 376 с.

40. Культура Древнего Рима : в 2 т. / отв. ред. Е. С. Голубцова. Москва : Наука, 1985. Т. 1. 430 с.

41. Культура Древнего Рима : в 2 т. / отв. ред. Е. С. Голубцова. Москва : Наука, 1985. Т. 2. 396 с.

42. Лосев А. Ф. Античная литература : учебник. Москва : Просвещение, 1986. 464 с.

43. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика. Москва : Изд-во Моск. Ун-та, 1979. 416 с.

44. Левек П. Эллинистический мир. Москва : Наука, 1989. 252 с.

45. Модестов В. И. Лекции по истории римской литературе : в 3 т. Москва : URSS, 2015. Т. 1. 376 с.

46. Моммзен Т. История Рима: в 4 томах. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. Т. 1. (кн. I–III). 640 с.

47. Моммзен Т. История Рима: в 4 томах. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. Т. 2. (кн. III–IV). 640 с.

48. Немировский А. И., Дашкова М. Ф. Луций Анней Флор – историк Древнего Рима. Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1977. 165 с.

49. Немировский А. И., Дашкова М. Ф. «Римская история» Веллея Патеркула. Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1985. 210 с.

50. Немировский А. И. История Древнего мира. Античность: учебник для вузов. Москва : Академический проект, 2018. 875 с.

51. Тронский И. М. История античной литературы. Москва : Высшая школа, 1983. 464 с.

52. Публій Овідій Назон. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / пер. з лат. Андрій Содомора. Київ: Основи, 1999. 300 с.

53. Оссовская М. П. Рыцарь и буржуа. Исследование по истории морали. Москва : Прогресс, 1987. 528 с.

54. Памяти Г. С. Кнабе. Книга 1. Неопубликованное. / под общ. ред. Н. И. Немцовой, М. А. Блюменкранца. Харьков : ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРАВА ЧЕЛОВЕКА», 2014. 420 с.

55. Памяти Г. С. Кнабе. Книга 2. Неопубликованное. / под общ. ред. Н. И. Немцовой, М. А. Блюменкранца. Харьков : ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРАВА ЧЕЛОВЕКА», 2014. 280 с.

56. Петрарка Ф. Африка. *Сама любовь. Стихотворения и проза*. Москва : Эксмо-пресс, 2000. С. 167–191.

57. Плавт Тит Макций. Избранные комедии. Москва : Художественная литература, 1967. 137 с.

58. Плутарх. Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / пер. С. П. Маркиш. Москва : «Наука», 1994. Т. I. 702 с.

59. Полибий. Всеобщая история в сорока книгах / пер. с греч. Ф. Г. Мищенко. Санкт-Петербург : Наука, 2005. Т. I (кн. I—V). 496 с.

60. Полибий. Всеобщая история в сорока книгах / пер. с греч. Ф. Г. Мищенко. Санкт-Петербург : Наука, 2005. Т. 2. (кн. VI-XXV). 422 с.

61. Полибий. Всеобщая история в сорока книгах / пер. с греч. Ф. Г. Мищенко. Санкт-Петербург : Наука, 1995. Том 3. (кн. XXVI-XL). 384 с.

62. Полонская К. П., Поняева Л. П. Хрестоматия по ранней римской литературе. Москва : Высшая школа, 1984. 224 с.

63. Радищев. Историческая песнь. *Полное собрание сочинений : в 3 т*. Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1938–1954. Т. 1. 506 с.

64. Суриков И. Е. Камень и глина: к сравнительной характеристике некоторых ментальных парадигм древнегреческой и римской цивилизаций. Москва : Институт всеобщей истории РАН, 2000. С. 237–288.

65. Суриков И.Е. Полис, логос, космос: мир глазами эллина. Категории древнегреческой культуры. Москва : «Русский фонд содействия образованию и науке», 2012. 304 с.

66. Теренций. Комедии. Харьков : Фолио, 2001. 608 с.

67. Тит Ливий. Римская история от основания города. Полное издание в одном томе. Москва : Альфа-книга, 2017. 1290 с.

68. Трухина Н. Н. Политика и политики «Золотого века» Римской республики». Москва : Изд-во МГУ, 1985. 182 с.

69. Утченко С. Л. Древний Рим. События. Люди. Идеи. Москва : Наука, 1969. 316 с.

70. Утченко С. Л. Кризис и падение Римской республики. Москва : Наука, 1965. 268 с.

71. Утченко С. Л. Политические учения древнего Рима. Москва : Наука, 1977. 257 с.

72. Февр Л. Бои за историю. Москва : Наука, 1991. 629 с.

73. Цицерон. О государстве. Диалоги. Москва : Наука, 1966. 224 с.

74. Цицерон Марк Туллий. Моральные размышления о старости, о дружбе, об обязанностях. Москва : РИПОЛ Классик, 2018, 512 с.

75. Ціцерон Марк Туллій. Про закони. Про державу. Про природу богів / пер. з лат. Р. Паранько. Львів : «Апріорі», 2019. 392 с.

76. Чеканова Н. В. Римская диктатура последнего века Республики. Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2005. 483 с.

77. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності: Навч. посіб. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 174 с.

78. Чумаченко Б. М. Graecia Capta: Соціокультурна специфіка еллінізму в епоху римського принципату. *Наукові записки. Теорія та історія культури.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 1999. Т. 13.

С. 33–38.

79. Шталь И. В. Поэзия Гая Валерия Катулла. Москва : Наука, 1977. 269 с.

80. Эллинизм: восток и запад / отв. ред. Е. А. Голубцова. Москва : Наука, 1992. 384 с.

BIBLIOGRAPHY

81. Beard M. SPQR: A History of Ancient Rome. London : Profile Books, 2015. 606 p.

82. Scullard H. H. A History of the Roman World 753-146 B. C., 4th ed. London, 1991. 576 p.

83. The Cambridge Ancient History. Rome and the Mediterranean to 133 BC, 2nd edition. / Edited by A. E. Astin, F. W. Walbank, M. W. Frederiksen, R. M. Ogilvie. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. V. 8. 650 p.

Шифр роботи Л-1

Магія як засіб комунікації в первісному суспільстві

Анотація

Актуальність. Комунікація як явище і найважливіша функція культури забезпечує існування не лише окремого індивіда, а й загалом соціальної пам'яті, збереження та трансляцію інформації від покоління до покоління. Дослідження магії як засобу комунікації в первісному суспільстві спрямоване на виявлення причин появи магії, розкриття її комунікативних функцій.

Мета роботи – дослідити комунікативну функцію магії в первісному суспільстві.

Завданнями дослідження є розкриття поняття магії як культурного феномена, характеристика типології магічних обрядів; висвітлення способів комунікації в первісному суспільстві та функції магії; характеристика проявіві магії в сучасному світі; зясування комунікативних функцій магії в примітивних суспільствах, панівних релігіях і новостворених культах.

Методи дослідження: ретроспективно-історичний (аналіз різноманітних джерел на тему дослідження); описово-аналітичний (аналіз, синтез, теоретичне узагальнення фактів); порівняльно-зіставний (розгляд позицій нуковців з даної теми).

Загальна характеристика роботи. У першому розділі розкрито магію у світогляді первісної людини, охарактеризовано етапи розвитку архаїчного мислення, чинники виникнення первісної магії, визначено різновиди магічних обрядів такомунікативна сутність магії. У другому розділі «Еволюція магії як засобу комунікації» висвітлено функції магії у примітивних суспільствах і панівних релігіях, зясовано використання магії у новостворених культах.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 4
РОЗДІЛ 1. МАГІЯ У СВІТОГЛЯДІ ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ..... 6
1.1. Етапи розвитку архаїчного мислення, чинники виникнення первісної магії 6
1.2. Різновиди магічних обрядів, комунікативна сутність магії..... 9
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ МАГІЇ ЯК ЗАСОБУ КОМУНІКАЦІЇ..... 17
2.1. Магія у примітивних суспільствах і панівних релігіях..... 17
2.2. Використання магії у новостворених культах 23
ВИСНОВКИ 30
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 32

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасна людини живе у динамічному світі, сімдесят відсотків свого часу вона витрачає на спілкування з людьми та оточуючим світом. Наявність розвинутих інформаційних технологій нині суттєво спрощує процес комунікації. Комунікація як явище і найважливіша функція культури забезпечує існування не лише окремого індивіда, а й загалом соціальної пам'яті, збереження та трансляцію інформації від покоління до покоління.

Наявність в сучасних суспільствах розвинутих інформаційних технологій суттєво спрощує процес комунікації загалом. Про магію як систему комунікації існує багато досліджень. Зокрема, явище магії в первісному суспільстві у своїх роботах описували Дж. Фрейзер [45], Е. Тайлор [39], К. Леві-Строс [19], С. Токарєв [40, 41], В. Зибковець [12], Е. Дюркгайм [8], А. Анісімов [2], М. Бутінова [6], А. Григоренко [7] та інші. Класифікацією релігійних вірувань займалися В. Лубський [23], А. Черній [47], І. Касавіна [24], П. Симонов [34]. Релігійний світогляд є предметом дослідження В. Андрущенка [44], В. Кабо [14], М. Смирнова [35], П. Куусі [18]. Міфологічний компонент світосприйняття вивчають М. Шахнович [50], С. Солодовников [36], В. Пивоєв [29].

Дослідження спрямоване на виявлення причин появи магії в первісному суспільстві, що дає змогу прослідкувати її функції з метою роз'яснення явища магії як способу комунікації в первісному суспільстві та між поколіннями.

Джерелами роботи є праці зарубіжних та вітчизняних антропологів (К. Леві-Строс [20], В. Алєксєєв [1], А. Спіркін [37]), культурологів (Б. Малиновський [26]), соціологів (Г. Почепцов [31]), релігієзнавців (А. Анісімов [3], А. Байбурін [4], В. Басілов [5], А. Зубов [10], В. Зибковець [11]).

Мета: дослідити комунікативну функцію магії в первісному суспільстві.

Завдання:

– розкрити поняття магії як культурного феномена, охарактеризувати типологію магічних обрядів;

– висвітлити функцію магії та способи комунікації в первісному суспільстві;

– охарактеризувати прояви магії в сучасному світі, виявити її комунікативні функції (примітивних суспільствах, панівних релігіях, новостворених культах).

Об'єкт: комунікація в первісному суспільстві.

Предмет: магія як спосіб комунікації в первісному суспільстві.

Методи дослідження: ретроспективно-історичний (аналіз різноманітних джерел на тему дослідження); описово-аналітичний (аналіз, синтез, теоретичне узагальнення фактів); порівняльно-зіставний (розгляд позицій нуковців з даної теми).

Наукова новизна роботи полягає в переосмисленні значення явища магії шляхом аналізу теоретичних праць і практичних досліджень відповідно до сучасного стану магії як культурного феномена.

Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, що налічує 52 позиції. Загальний обсяг роботи – 40 сторінок.

РОЗДІЛ 1. МАГІЯ У СВІТОГЛЯДІ ПЕРВІСНОЇ ЛЮДИНИ

1.1. Етапи розвитку архаїчного мислення, чинники виникнення первісної магії

Магія виникла як логічний наслідок функціонування первісних вірувань. Магія — це система певних маніпуляцій і слів, за допомогою яких людина має надію примусити природу, людей, духів та богів, у силу яких вона вірить, виконувати бажані дії. Таким чином, причиною виникнення магії стала потреба в інструментарії для налагодження контакту з оточуючим середовищем як ареалом проживання духів і богів [43, 112].

Дж.Фрейзер називає магію способом мислення людини, примітивною наукою, яка характерна для людини на раньому етапі розвитку. Учений вважає, що магію і науку об'єднує ставлення до об'єктивного світу, до явищ природи. Але магія і наука не тільки не однакові у ставленні до об'єктивного світу, а є антагоністами (В.Ф Зибковець). В основі магії лежить віра в надприроднє, віра в те, що людина за допомогою своєї волі може керувати стихіями, чи окремими явищами природи, спрямовуючи їх до поставленої мети. Зокрема, існували магічні (чаклунські) способи викликання дощу. В одних випадках обряд відбувався без участі чаклуна, коли всі учасники дійства з однаковими стараннями викликають дощ, в інших випадках — це дійства, головну роль в яких відіграє маг і його слова. Науковий підхід боротьби із посухою суттєво відрізняється від вищезгаданого магічного [48, 21].

Б. Малиновский у роботі «Магія, наука і релігія» вказав, що магія, як і релігія, передбачає символічний образ дій. Під час магічного обряду людина здійснює певні дії, які не прямо, а опосередковано спрямовані на досягнення певного результату, також учений зауважував, що магія слугувала психологічним захистом від небезпеки [33, 84]. Б. Малиновський також виявив зв'язок магії з тими елементами трудової діяльності, в яких присутні елементи

випадку, і, відповідно, відсутня впевненість в бажаному результаті. Тобто магія є рефлексією первісної людини на ситуацію безвиході, саме недостатність знань і обмеженість здібностей роблять її безсилою в критичні моменти життя. Людина реагує на загрозу спонтанними діями і поведінкою, зароджуються початкові моделі вірувань. Магія фіксує ці вірування в ритуали і надає їм постійної традиційної форми, забезпечує первісну людину набором готових ритуальних дій і вірувань, чітко визначених духовних і практичних прийомів, що компенсують недостатність знань та обмеженість можливостей укритичних ситуаціях [51, 502].

До вивчення первісного мислення звертається і філософ Ернст Кассірер. На його думку, примітивне мислення відрізняється від нашого не якоюсь собливою логікою, а своїм сприйняттям природи, яке не є ні прагматичним, ні теоритечним. Його можна назвати симпатичним, тобто таким, що дозволяє злиття з природою. Людина первісного суспільства не виділяє собі унікального положення в природі, вона розглядає себе як нащадок певної тварини (тотему) [30, 13]. Цей зв’язок з твариною проходить через все її фізичне та соціальне існування. У багатьох випадках завдяки такому ототожненню представники деяких тотемічних кланів архаїчних суспільств оголошували себе певними птахами або тваринами. Таким чином для первісної людини першочерговим є глибоке відчуття єдності усього живого, напротивагу емпіричниму. На їхню думку, покоління людей — це єдиний цілісний ланцюг, що існує, підтримується й оновлюється за рахунок перевтілення предків.

У первісності залежність людини від природи була надзвичайно високою. Першим етапом у розвитку архаїчного мислення став анімізм − одухотворення природи. Не виділяючи себе з природи, людина ототожнювала себе з нею, а значить — переносила свій духовний світ, свій стан і настрій на природу і для отримання бажаного результату повинна була взаємодіяти з нею за допомогою певних дій, ритуалів. У людському розумінні, кожний наступний день, бажана погода чи пора року можуть «забути» початися, а оточуючий світ може «виявити» своє ставлення до людини. Якщо, діючи певним чином, індивід не

отримує потрібного результату, він вирішує, що йому протистоїть якась містична істота [22, 37].

Віра у наявність душ в усіх істотах, явищ природи і матеріальних об'єктів з часом розширилась до віри в духів місцевості, духів природних сил, духів речей. Усі вони потребували особливих ритуалів з метою досягнення людиною бажаного результату.

Є. Тайлор зауважував: «Аніміст визнає, що духовні істоти керують явищами матеріального світу і життям людини, впливають на неї тут і після смерті. Так як анімісти думають, що духи спілкуються з людьми, і що людські вчинки або радують їх, або злять, то рано чи пізно віра в існування духів повинна привести до створення системи умилостевлень. Таким чином, анімізм включає в себе віру в керуючі божества, духів, що їм підкорюються, в душу і в майбутнє життя». Є. Тайлор ділив анімізм на два види : вірування в душі і духів, пов'язаних з людським тілом та вірування в духів, які ведуть незалежне існування. Перший ряд анімістичних виник у ході роздумів первісної людини над такими явищами як сон, видіння, хвороба, смерть, а також переживання трансу і галюцинацій. Первісна людина формує поняття про душу, що знаходиться в тілі людини і залишає його час від часу. У подальшому формується складніше уявлення про душу: про існування душі після смерті тіла, про перенесення душі в нове тіло, про загробний світ і тд. Другий ряд анімістичних вірувань виник з характерного для первісної людини прагнення до одухотворення і олюднення оточуючого середовища. Так як явища і предмети об'єктивного світу наділялись бажаннями, волею та почуттями, то виникла віра не тільки в духів сил природи, а й в духів рослин, тварин та померлих предків [51, 300].

Одним із поширепних проявів магії є фетишизм (віра в надприродні властивості неживих предметів). Термін походить від португальського слова «feitico», що означає амулет, певну магічну річ. Фетишем може стати будь−який предмет, частіше це було каміння, фрагменти дерева, зуби тварин, ювелірний виріб. Частіше всього предмет − фетиш вибирали методом проб і

помилок, але якщо в результаті такого вибору людині вдавалося досягти успіху в практичній діяльності, вона вважала, що предмет їй допомагає, і залишала його собі. І варто було людині отримати незадовільний результат, як предмет викидали і заміняли на інший. Це показує, що люди не завжди ставилися шанобливо до вибраного предмету. Фетиші виступали вмістилищем душі (наприклад, помічники шаманів говорили людям, що у висічену з дерева фігуру людини переселяється душа шамана під час ритуалу), охороняли людину і допомагали їй у різних видах діяльності [49]. Поступово фетиш перетворився на ідола, як тільки первісна людина придумала надати предмету певної зовнішності. Елементи фетишизму можна знайти практично у всії релігіях, він широко розповсюджений в сфері побутових забобонів нашого часу, що є відголоском первісного фетишизму [51, 404].

Важливою стадією у формуванні архаїчної свідомості є персоніфікація сил природи, котрі тепер виступають як боги з певними функціями і особливим походженням, багато з ниї мають людську подобу. Для первісної культури характерно те, що в ній важко відокремити релігійну свідомість від повсякденного життя. Проблема виживання і продовження роду вирішувалась доступними людям способами, а тому формувалась своєрідна система цінностей, вкорінена в первісну свідомість. В архаїчній свідомості не розділяються зовнішні і внутрішні сторони предметів, уявлення про внутрішнє складається на основі зовнішнього, істотні ознаки не відрізняються від неістотних. А частина − від цілого, ототожнюється з уявленням про предмет [19, 52].

1.2. Різновиди магічних обрядів, комунікативна сутність магії

Існує багато різних класифікацій магічних обрядів (обряд — традиційні символічні дії, що в образній формі виражають соціально визначні події в житті людини та соціуму) і церемоній. Однією з найбільш повних типологій

чаклунських обрядів є класифікаці, розроблена С.Токарєвим. Вони розрізняються за наступними критеріями : ступінь складності, направлення магічного акту, цілі.

За ступенем складності магічні прийоми дільться наступним чином: індивідуальна магічна дія, індивідуальний або груповий магічний обряд і колективна магічна церемонія.

Індивідуальна магічна дія. Наприклад, людина вірить, що чорна кішка, яка перебігає дорогу, передбачає нещастя. Щоб убезпечити себе від уявної біди, людина творить магічну дію — плює тричі через ліве плече, і думає, що таким чином зло від чорної кішки нівелюється.

Індивідуальний або груповий магічний обряд відрізняється більшою складністю, являє собою систему з кількох дій. Наприклад, магічний обряд лікування хворого від туберкульозу легень: хворого купають у воді, зачерпнутій з трьох джерел, а протяз на смітті з трьох жител. Відповідно, в магічному обряді дії повинні виконуватися в певній послідовності за дотримання певних умов.

Колективна магічна церемонія. Наприклад, щоб не допустити в поселення хворобу, опівночі роздягнені старі жінки з голосінням і заклинаннями оплакують поселення, проводячи межу навколо поселення [11, 13-14].

Залежно від загальної направленості магічногї дії С. Токарєв розрізняє дві групи магії: агресивна (протрептична); захисна (профілактична).

Протрептична магія. У цьому виді магії найпростішим способом передачі магічної сили буде безпосередній контакт носія надприродної сили з об’єктом чаклунства. Характер контакту може бути різним: носіння амулету, споживання зілля, дотик руки чаклуна, обтирання тіла і т.д. Цей вид протрептичної магії називається контактною магією.

Складнішою з психологічної точки зору є ініціальна магія. Магічна дія направлена на сам об’єкт чаклунства, але через недосяжність даного об’єкта,

наприклад, через велику відстань, виконується тільки початок даної дії, а кінець дії та очікуваний результат покладається на магічну силу.

Існує два види протрептичної магії, де дія направлена не на сам об'єкт, а на його замісника, і через нього − на сам об'єкт. У якості замісника може бути певна частина об'єкта чаклунства (відрізане волосся, нігті, слина, випорожнення) або предмет, який був в контакті з об'єктом (залишки їжі, частини одягу, видбиток стопи тощо). Цей тип магії називається *парціальною* (контагіозною) магією, основаною на вірі, що частина може замінити ціле.

У *захисній (профілактичній) магії* С. Токарєв виділяє тільки два види:

1. Апотрепеїчна магія, призначення якої − відганяти і відлякувати ворожі сили і впливи. Для цього носять амулети, талісмани, обереги, застосовують різні жести і звуки (дзвін металу, стрільба, вогонь, дим, магічні кола і лінії). Сюди з відносяться дії, ціллю яких є уникнення контакту з ворожими силами (ритуальні закривання голови, обличчя, уникнення нечистих місць);

2. Іншим видом профілактичної магії є обряди та ритуали очищення від уявних злих впливів, які ніби−то проникають в тіло людини, житло, в свійських тварин. Очищення досягається різними прийомами і способами : через ритуальне купання, окурення, пост, кровопускання, вживання зілля. Цей вид магії називається катартичною магією [41, 201].

За цільовим призначенням магічні прийоми поділяються наступним чином:

1) *шкідлива* (чорна і зла) — призначається для того, щоб завдати шкоди одній чи групі особ. Цей вид магії являється найбільш розповсюдженим, і тому часто ототожнюється з магією взагалі, як в побуті, так і в науковій літературі, що, звісно, є грубою помилкою.

2) *військова* магія — закляття над зброєю і військові танці. Військова магія продовжує існувати і в наш час (християнські священники окропляють святою водою і читають молитви над літаками і танками своїх армій).

3) *лікувальна* магія — скоріше за все, є найстаршим видом магії, утворилась в якості «наросту» на первісній народній медицині.

4) *любовна* магія — різноманітні дії та обряди, ціль яких — приворожити кохану людину чи відворожити некохану;

5) *промислова* магія — різноманітні процедури і закляття з ціллю досягнення успіху на полюванні, на а протяз та інших промислах;

6) *землеробська* магія — молитви, закляття і процедури, мета яких — отримати добрий врожай, врятувати його від грабіжників, отримати хороший приплод худоби і тд. [11, 17].

Стосовно вербальної магії (заклять, замовлянь), то на думку С.Токарєва, вони не є окремим видом магії, а являють собою словесний супровід обряду. Однак на пізніх етапах розвитку магії вербальна магія починає виступати як самостійна магічна сила [26, 113].

Як бачимо, досі не існує єдиного трактування поняття магії, але зрозуміло, що її поява у первісному суспільстві — результат спроби первісної людини осмислити навколишній світ у силу своїх можливостей, пристосуватися до нього і жити у безпеці серед неконтрольованих природних явищ, а також собі подібних. Про це свідчить різноманітність типів магії, що мають свою мету, ступінь складності й техніку реалізації.

Беручи до уваги роботи Дж.Фрейзера і Б.Малиновського, можна зробити висновок, що магія заклала соціальну структуру первісного суспільства, організовувала найважливіші форми діяльності, являлась основою розвитку індивідуальності і сферою застосування всіх духовних та практичних інновацій.

Сучасне поняття «комунікація» має кілька значень. Сам термін походить від латинського слова «communico», що означає «роблю загальним», «поєдную». По-перше, це шляхи сполучення (наприклад, повітряні або водні комунікації); по-друге, це форма зв’язку (радіо, телеграф); по-третє, це процес передачі інформації (радіо, телебачення, преса, кінематограф); по-четверте, комунікація виступає як акт спілкування, зв’язок між двома або більш індивідами, повідомлення інформації однією особою іншій. Таким чином, комунікація — це процес двостороннього обміну ідеями та інформацією, який веде до взаємного розуміння [31, 28].

У первісному суспільстві основним засобом комунікації в первісному суспільстві був міф. На комунікативну природу міфу вказав Р.Барт, який розглядав міф як своєрідну мову, що використовується для створення штучних реальностей, яким придається природний вигляд. На комунікативну якість міфу звернув увагу й М.Маклюен. Канадський соціолог визначав соціальну комунікацію первісного суспільства як «мову, звернену до слуху», а первісну культуру як акустичну культуру, у котрій значна частина почуттєвих сприймань переводиться у сферу слуху: «людина племінного укладу жила в усно-акустичному світі, структура якого визначалась міфом і ритуалом» [32, 117].

Міф має дві основні фази розвитку (етап виникнення і етап сталого існування). На кожній фазі розвитку міф виконує дещо різну комунікаційну функцію.

Фаза перша. Міф виникає як духовний потяг людини до пізнання світу й самої себе (зародки рефлексії з приводу свого місця у світі та власного пізнання світу). На цій фазі міф виконує функцію комунікації між людиною і вищим світом сакральності, пізнання й духовності.

Фаза друга. Перетворившись на сталу світоглядну систему, міф став виконувати три найважливіші комунікативні функції:

1) формування певного суспільного світогляду: у первісних суспільствах міф ставав домінантою духовної культури, панівним способом глобального концептуалізування, завдяки якому оточуюча дійсність виступала як константна стійка закономірна системна цілісність;

2) відтримка традиції й безперервності суспільної культури;

3) відокремлення профанного життя від духовного й керування логікою життя первісної людини у співвіднесенні існування людини з сакральною субстанцією, категоричним моральним імперативом та певними правилами соціальної поведінки.

Т. Казакова зауважує, що міф виконує свою комунікаційну функцію в первісному суспільстві у нерозривній єдності з ритуалом [32, 542].

Найважливішою умовою існування будь-якого суспільства є наявність загальної колективної суспільної пам’яті. В інформаційних умовах дописемної культури, як зауважував А.Байбурін, знаковими засобами ставоло природне і культурне оточення людини (ландшафт, їжа, одяг, житло), музика, мовні тексти, міфи та ритуали [4, 11]. Усі ці вищезгадані системи ою’єднувались в одну систему, яка працювала завдяки взаємозаміні значень (через свою множинність існувала в усному режимі: втрачені елементи однієї системи при дублюванні іншою системою могли бути легко відтвореними) і метафоричності, яка була джерелом, комунікаційним каналом і місцем збереження соціально значущої інформації.

Така система комунікації не мала можливості для істотного включення власне нової інформації та збільшення її об’єму, тому первісна культура була зорієнтована не стільки на створення, скільки на повторення, трансляцію уже відомої інформації. Первісне суспільство вичленовувало ядрові фрагменти памяті (ті, що містили найцінніший суспільний досвід) і здійснювало контроль над їх збереження за допомогою міфу та ритуалу.

Ритуал − це одна з форм символічної дії, що виражає зв’язок суб’єкта із системою соціальних відносин і цінностей [45, 560]. Ритуал виконував функцію повідомлення. Зведення різноманітних форм поведінки до однієї, чітко закріпленої дії збільшувало чіткість повідомлення, що було важливим фактором для регулювання суспільних відносин. Функція повідомлення породжувала ще дві комунікативні функції: «спрямування агресії у безпечне річище» та «будування міцного союзу, що утримував спільноту особин», як зауважує К.Лренц у своїй роботі «Агресія (так зване зло)». Отже, ритуал несе у собі потрійну комунікативну функцію: заборону боротьби всередині однієї групи, утримання особин у цій замкненій групі, відмежування від інших подібних груп. Ритуальна поведінка є передусім знаком впізнання, котрий дає можливість вирізняти своїх від чужих, щоб захищати саме свою групу, засновану на певних моделях поведінки й цінностях.

Будь-яка культура є сумою вербальних і невербальних комунікацій. У первісній дописемній культурі невербальна комунікація була не менш важливою, ніж вербальна, а ритуал — не менш інформативним, ніж міф. Ритуали первісного суспільства — це невербальне повідомлення, насичене змістом, котрий потребував своєї розшифровки. Такою розшифровкою ритуалу і став міф [32, 302].

Так як магія становить систему символічних дій, а ритуал — одна із форм символічної дії, то відповідно, магія включає в себе і функції ритуалу, тому що ритуал є складовою поняття магії.

За Р. Якобсоном, комунікація складається з трьох елементів:

1) суб'єкт, що передає (а протязі);

2) суб'єкт, що сприймає (реципієнт);

3) об'єкт, що передається (повідомлення).

Американський соціальний психолог Лассуел у структурі комунікативного процесу виділяє п'ять елементів:

1) хто передає інформацію (комунікатор чи передавач інформації);

2) що передається (повідомлення, текст, щось інше);

3) як передається інформації (безпосередньо чи опосередковано);

4) кому передається інформація (чи цілій аудиторі, чи впливу);

5) з якою метою передається інформація (ефект впливу).

Як зазначалося раніше, первісна людина не відділяла себе від природи, вважала природу живою істотою і користувалвсь магією як інструментом для спілкування з природою, то це означає, що магія виконувала комунікаційну функцію у вертикалі *«людина − природа − людина»*.

Можна розглянути процес комунікації за допомогою магії на моделі Лассуела. Комунікатором є первісна людина або первісний шаман (чаклун), повідомленням виступає ритуал, як зазначено на початку даного розділу, інформація передається, звісно, опосередковано, інформація передається природі (богу, духу і тд.), відповідно очікується бажаний ефект. Тобто, магія виступає своєрідним комунікаційним каналом первісної людини і природи.

Повернемося до трактування магії як родоплемінної релігії, найдавнішої форми релігії та практичної релігії. Спочатку окреслимо поняття релігії. За І. Яблоковим [51, 461], релігія − це одна зі сфер духовного життя, спосіб практично−духовного освоєння світу загалом, групою, індивідом, особистістю. Релігія виконує ряд функцій, серед яких є і комунікативна. Релігійна свідомість пропонує два плани комунікації: 1) віруючих один з одним; 2) віруючих з істотами (Богом, янголами, душами померлих, святими і т.д.), які виступають в якості ідеальних посередників в спілкуванні між людьми − в літургії, молитві, медитації.

Якщо трактувати магію як релігію, то комунікативна функцію магії буде виражатися як в координації життя первісного суспільного життя, так і в координації міжособистісних стосунків первісних людей, рівно як і в забезпеченні спілкування первісних людей з нематеріальними сутностями (духами, душами тощо). Останній план комунікації перегукується з комунікацією по вертикалі «людина − природа − людина».

Розглядаючи явище магії з точки зору Дж. Фрейзера, тобто розглядаючи магію як примітивну науку, слід зауважити, що хоч і магія а протязі ь на інтуїтивному пізнанні і випадковостях, вона (для первісної людини) мала чіткі причинно-наслідкові, хоч і досить нелогічні зв’язки. Малиновський погоджується з етнологами, котрі відмічають схожі риси магії і науки. Це, перш за все, наявність цілей, тісно пов’язаних з людськими інкстинтами, потребами і прагненнями. Також наявність теорії, системи принціпів та системи технічних прийомів. Отже, так як магічні, а зрозуміло, за Дж. Фрейзером, і наукові, знання зберігав шаман (чаклун), збільшував пласт цих знань в процесі роботи упродовж свого життя, передавав їх наступному поколінню, то примітивний шаман-науковець виконував функцію міжпоколіннєвої комунікації, тобто зберігав, примножував і передавав наукову інформацію наступному поколінню, забезпечуючи таким чином існування соціальної пам’яті.

РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ МАГІЇ

2.1. Магія у примітивних суспільствах і панівних релігіях

Магічні обряди з танцями навколо вогнища, заклинаннями, шаманами і бубнами і сьогодні спостерігаються у примітивних народів, зокрема у фінських лопарів, аляскінських ескімосів, бразильських індіанців і т.д. [9, 59].

На острові Нова Гвінея є місця, де жителі так і живуть в кам'яному віці, таких особливо багато в гірських районах острова, ці племена ворогують між собою; побут, звички, зрозуміло − і магічні ритуали, є малодослідженими. Але беручи до уваги загальний рівень їхнього суспільно - технічного розвитку, можна стверджувати, що і магія, як і все інше, має там таку саму форму, як і кілька століть тому, а можливо і більше [27].

У більшості антропологічних та історичних дослідженнях знаходимо описи такого обряду: розводять вогнище, навколо нього збирається все плем'я, біля вогнища пританцьовує шаман. Звучить магічна пісня − закляття. Шаман вдягнений у яскравий орнаментований костюм, прикрашений символами магічної сили (опудалами мишей, жаб, змій, зубами тварин і людей, амулетами). На голові шамана − шапка-маска, яка символізує тотем роду і одночасно − духа, на допомогу якого розраховує шаман. В одній руці шамана − бубен, в іншій − ударна паличка. Шаман поступово прискорює рухи, його пісня стає голоснішою, глядачі хитаються і плескають в долоні, підспівуючи шаману. У момент кульмінації дійства шаман пронизливо кричить і падає на землю. Глядачі не рухаються, і шаман теж − екстатичний стан змінюється трансом. Через півгодини до нього повертається свідомість, він дивиться на всіх, наче нікого не впізнає. Потім підводиться, обходить коло і вітається з кожним. Коло стискається, шаман сідає на землю і

розповідає про те, що бачив у світі духів та про те, яка доля чекає на народ [9, 59].

Ще недавно дослідники вбачали у трансі лише обман і спекуляцію. У наш час робляться спроби зрозуміти транс як особливу форму психо-фізіологічного стану, яка відповідає перебуванню на іншому рівні реальності. Так М. Харнер організував у США курси шаманів, ці курси, в основному, відвідували студенти. Згідно з їх свідченнями, під час трансу дійсно переживаються змістовні і яскраві картини іншого світу, що дають причину думати про відхід душі за межі розуму, у подорож [46].

З цього світу душа начебто здатна спостерігати за тілом і, виходячи з трансу, люди дійсно повідомляли про положення тіла і умови, в яких воно знаходилося після втрати свідомості [9, 64−65].

Магічне знання включає в собі техніку так званої трансіндукції, практичні знання про ліки, рослини, мінерали, метали, людську психологію та фізіологію, поведінку тварин, рух планет. Трансіндукція − це, по суті, форма своєрідного психосоматичного «згадування» про ту духовну кризу, яку пережила людина, стаючи шаманом. І шаман знає, як повторно ввести себе в даний стан, який в християнській культурі традиційно інтерпретується як одержимість злими духами, а значить − як контакт з надприродними злими силами. Екстатичний стан − обов'язковий етап перед входженням в транс. За кілька днів до обряду шаман, як правило, не споживає їжі, не контактує зі своїм плем'ям, а потім уже в їхньому колі влаштовує своєрідний спектакль з музикою, піснями і танцями. Збудження, що досягає межі − екстазу, закінчується втратою свідомості − трансом.

а) Магія в іудаїзмі. В сучасному іудаїзмі розповсюджена думка, що церемонії і обряди, встановлені священною книгою іудаїзму Торою (П'ятикнижжям Мойсея), не мають чаклунського характеру. В реальності Тора включає багато віросповідально-повчальних розповідей про магічні прийоми, котрі начебто застосовувались Мойсеєм, Аароном та іншими пророками в різних життєвих випадках.

У Торі можна знайти всі види і різновиди магії: шкідливу, лікувальну, промислову, любовну і військову.

У книзі Ісход йдеться про шкідливу магію − це історія про так званих князів єгипетських. У цій розповіді Мойсей та Аарон накликали нещастя на єгипетську землю: перетворили в кров річкову воду, наслали жаб, за допомогою чарівного жезла наслали комах на людей і тварин і т.д. Аарон і Мойсей виступають в легенді як чарівники, при цьому в біблійній легенді підкреслюється, що аналогічні магічні дії виконували і єгипетські волхви − маги, чародії. Інакше кажучи, між Мойсеєм та Ааароном з однієї сторони та єгипетськими чарівниками з іншої відбувалось змагання в магічному мистецтві. В образах Мойсея та Аарона збереглася та історична правда, згідно з якою родові та племінні старійшини у євреїв поєднували в собі функції жерці і мага. Цікаво також, що в якості інструмента магічних процедур виступає жезл, який — ніщо інше, як чарівна паличка або кістка, в подібних випадках такі речі застосовувалися австралійськими чаклунами у проведенні обрядів шкідливої магії.

У книзі Левіт містяться численні рекомендації лікувальної магії, включно лікування прокази, яка, ймовірно, була розповсюджена серед євреїв. Деякі рекомендації книги Левіт мають раціональний характер, наприклад стосовно ізоляції хворих, спалювання одягу прокажених і т.д. Але поряд із тим є рецепти неприховано магічного характеру: про лікування прокази священником за допомогою двох курок, кедрового дерева, нитки та іссопа або вівці та єлею; аналогічний характер мають і біблійні рецепти щодо лікування жіночих хвороб за допомогою священника, двох горлиць та двох молодих голубів.

Цікаво, що в Біблії неодноразово підкреслюється, що істинно віруючі люди не повинні звертатися по допомогу до чаклунів. Що показує, наскільки гострим було суперництво між священниками і магами. Стосовно самих магічних обрядів, то вони по суті були однаковими у тих та інших, і мали спільне походження [11, 105-111].

До магічних обрядів сучасного іудейського культу відносять капорес, лулав і ташліх. Капорес проводиться вночі напередодні судного дня − чоловік тричі крутить над головою півня (жінка — курку) і примовляє: «Це буде прощенням моїм, жертвою за мене і заміною мене, цей півень (курка) піде на смерть, а я отримаю щасливе, довге і мирне життя». Птаха ріжуть, м'ясо їдять вночі після судного дня. Подібні обряди прощення є в християнстві, ісламі та інших релігіях.

Значне місце в іудейському культі займає обряд ташлих. В день іудейського нового року віруючі збираються біля ріки, читають уривки з ветхозавітної книги Міхея і співають релігійні гімни. Під час читання молитов віруючі викидають у воду крихти хліба з кишень, що символізує звільнення від гріхів [13].

Іудейські віровчення пов'язані з магією двояким чином: по-перше, культ складається з магічних процедур, по-друге, магічні маніпуляції складають основу каббали, яка є своєрідним синтезом магічної теорії та практики [11, 116].

б) Магія в християнстві. В євангельській легенді про народження Христа згадуються волхви, які в нових виданнях Біблії трактуються як мудреці, але це не вірно, тому що в книзі Левіт волхви − зовсім не мудреці, а саме чаклуни, чародії. Привертає увагу і те, що шлях їм показала зірка. А ворожіння по зірках було широко розповсюджено в давнину і було одним з основних занять чародіїв (волхвів, чаклунів). Це означає, що в євангельській легенді про народження Христа зафіксовані давні магічні уявлення.

В євангеліях міститься багато розповідей про лікувальну практику Христа. Мова йде про магічні операції з птахами, живою водою, ниткою і т.д. Таким чином Христос у своїй лікувальній магії наслідував давньоєврейські магічні приписи.

Крім того, євангеліст Матфей неодноразово підкреслює, що Христос користувався репутацію чаклуна.

Християнські таїнства без сумніву відносяться до дій магічного характеру. В православній культурі присутні наступні сім таїнств: хрещення, миропомазання, причастя, покаяння, священство, шлюб та елеосвящення.

Розглянемо кожне таїнство окремо.

Процедура водного хрещення набагато старша за християнську релігію, в давні часи нею користувались такі народи як халдеї, фінікійці, перси, єгиптяни, греки та римляни. Хрещення водою було обов'язковою умовою посвяти в таїнства Ізіди, ритуальне очищення водою практикувалось в елевсінських містеріях. В усіх подібних випадках водне хрещення було магічним обрядом очищення, який зазвичай був пов'язаний з рецептами лікувальної магії. В християнському культі цій магічній процедурі додали морального значення, але сутність її не змінилась. Як стверджують богослови, в таїнстві хрещення дається благодать, що очищує від гріха та відроджує людину. Це означає, що водне хрещення в християнстві має те саме призначення − магічне очищення.

Магічний характер миропомазання виявляється уже на його початковій стадії − варіння речовини, яка застосовується під час миропомазання. Обряд миропомазання є пережитком дикунської лікувальної магії.

Під час причастя, вживаючи хліб і вино − тіло і кров Христа, віруючі нібито вступають у вищий духовний зв'язок зі своїм богом. За змістом і походженням це − звичайний магічний обряд.

Обряди посвячення в священики, котрі канонізувала християнська церква як встановлені богом, в дійсності склалися в часи дикунської первісності. Як відомо, священиками в первісному суспільстві були жерці-чаклуни. Молода людина, яка вирішила присвятити себе так званій духовній діяльності, повинна була пройти через ряд ритуалів, посвячення починалося з усякого роду табу, в результаті виконання яких чаклун отримував репутацію надлюдини − такого, що відрізняється від інших. Пережитком подібних церемоній і процедур є таїнство священства.

Подібними магічними пережитками є християнські паломництва до «святих місць», чудодійні останки і т.д. [11, 116-135].

в) Магія в ісламі. Мусульманський культ − це еклектичне поєднання іудаїзму та християнства, а також первісних культів тих народів, яки прийняли іслам (культ священних садів, священних каменів і джерел).

Сама емблема мусульман (півмісяць) має магічне значення − гаданнями по місячних фазах займалися арабські чаклуни-астрологи, котрі вважали Місяць священним світилом, що магічним чином впливає на долю людини.

У Корані стверджується, що чаклунству людей навчив диявол. Але разом з тим Коран схвалює астрологічні гадання і гадання по польоту птахів [17].

г) Магія в буддизмі. Прихильники буддизму впевнені, що їхні монахи мають магічні властивості: можуть літати, можуть силою думки переміщати неживі предмети, викликати привидів, зцілювати хвороби, робити золото з «нічого», змінювати погоду, вселятися в чужі тіла, знаходити скарби і т.д. Інакше кажучи, за віруваннями буддистів, їх монахи є чаклунами [21].

В деяких країнах буддизм прийняв форму ламаїзму, зокрема в Бурятії. Основу ламаїзму складає віра в існування великої кількості духів, які живуть у повітрі, воді та землі і являються покровителями гір, рік і долин. Про чому, не тільки людина має свого духа-охоронця, а й тварина, і навіть рослина.

Оточений цим різноманіттям духів, ламаїст змушений постійно опікуватись тим, щоб підтримувати з ними добрі стосунки. Тому магія має велике значення в ламаїстському культі. Ламаїсти створюють зображення духів з металу, каменю, дерева, малюють на шкірі, і вірять, що ці зображення наділені магічними властивостями. Поклоніння цим кумирам здійснюється відповідно до показань зірок і сузірь − задіяна астрологічна магія. Перед початком будівництва місця поклоніння влаштовуються моління з закляттями.

За ламаїстськими канонами, простий прихильник ламаїстського вчення не може врятуватися без допомоги лами (монаха), тому в тяжких випадках

(епідемія, засуха, сімейні незгоди) люди звертаються за магічною допомогою до лам [11, 147−149]. У відповідних обставинах лами влаштовують магічні обряди і процедури: ритуальні танці та читання заклять і молитов.

2.2. Використання магії у новостворених культах

Відродження інтересу до релігійно-містичних пошуків минулого, виникнення нових релігійно-філософських вчень, релігійних рухів і містичних шкіл − яскрава особливість другої половини XX та початку XXI століття.

Варто згадати про неохристиянські течії, що виникли в рамках традиційного християнства. Ці течії ґрунтуються на Біблії і тлумачать особу Ісуса Христа як центральну постать своїх релігійних доктрин. Їм притаманна критика ортодоксального християнства, оголошення своєї церкви виключно істинною у спасінні Христової віри. Однією з таких доктрин є Церква Ісуса Христа святих останніх днів (мормони). Мормони визнають чотири обряди: хрещення через занурення у воду у 8-річному віці, рукопокладення (призначення на духовну посаду), шлюб, причащання хлібом і водою. Обряди хрещення через занурення у воду і причащання згадувалися вище і роз’яснювалися як такі, що складаються з дій магічного характеру.

Існує і такий неохристиянський культ як Новоапостольська церква. Новоапостольці визнають три таїнства − обряди хрещення водою, закарбування Святим Духом і причастя [28].

Із середини XX століття у західній традиції почався відхід від складних синтетичних систем до порівняно простих концепцій. Прикладом синтетичної містико-магічної традиції ордена «Золотої зорі», який прагнув акумулювати традиційний європейсько-античний досвід.

Характерними прикладами вищезгаданих спрощених концепцій є вчення **Вікка та New Age (Нью Ейдж).**

Вікка − це неоязичницька релігія, заснована на поклонінні природі. Її популяризатор, Джеральд Гарднер, стверджував, що Вікка − релігія стародавнього чаклунства, яка таємно існувала напротязі багатьох століть, її коріння − в дохристиянському європейському язичництві. Характерною особливістю даного культу є застосування ритуальної магії. Віккани вірять в можливість впливу на річ через чаклування. Віккани промовляють закляття під час ритуалу, стоячи в середині священного кола. Вікканські закляття застосовуються для лікування, кохання, багатства та звільнення від негативних впливів. Намагаючись пояснити принципи дії магії, частина віккан стверджує, що магія використовує ті закони природи, які ще не є відомими сучасній науці. Інша частина віккан не пояснює механізми дії магії, в її реальну дієвість вірить завдяки власному емпіричному досвіду.

Віккани практикують магію під час своїх різноманітних свят, виконуючи ритуали і читаючи закляття. Типовий ритуал для ковена (або віканина-одинака) проходить всередині ритуально очищеного і побудованого магічного кола, так викликаються «Хранителі» півночі, півдня, сходу і заходу, виконуються молитви рогатому богу та триєдиній богині, інколи читаються закляття. Зазвичай в колі встановлюється вівтар, на якому розміщуються магічні інструменти : атам (ритуальний ніж з чорною рукояткою), жезл, пентакл, чаша та інші (помело, котел, свічки, болін − ритуальний ніж з білою рукояткою). На вівтарі в колі також можуть бути розміщені знаки, які символізують вікканського рогатого бога і триєдину богиню. Перед тим, як увійти в коло, постяться напротязі для або (і) проводять ритуальне обмивання. Після завершення ритуалу дякують богові і богині, а також хранителям, і коло руйнується.

Найбільш неочікуваним аспектом Вікки є практикування чаклунства в оголеному вигляді, в так званому «небесному одязі». Але в більшості випадків віккани одягненні в спеціальну ритуальну робу чи одяг у середньовічному стилі, або простий щоденний одяг [25].

Щодо **New Age**, то використання магічних практик в цьому культі приймає форму «каналювання» : людина повинна «відкрити» свою психіку духові, від якого вона отримає інформацію. Дух може спілкуватися з людиною як телепат, а може і за допомогою якогось предмета, наприклад, магічної таблиці. При цьому той, хто займається «каналюванням», знаходиться в стані легкого трансу, він частково усвідомлює, що з ним діється, і потім може це пригадати. Якщо людина впадає в глибокий (повний) транс, то вона повністю звільняє свою свідомість для духа і вже не контролює ситуацію. Варто зауважити, що «каналювання» дуже схоже на шаманський транс, різниця лише в тому, що шаман подорожує у світ духів, а до прихильників New Age духи приходять самі. Якими б не були техніки, спосіб спілкування з вищим сакральним світом і в давнину, і тепер люди вбачають у досягненні трансу. Адепти даного вчення носять на своїх тілах кристали, оскільки вірять в їхню надприродну енергетичну силу, лікувальні властивості. Однак ця віра не має під собою реального наукового обґрунтування. Крім цього вони приписують магічні лікувальні властивості кольорам. Для того, щоб лікуватися одним із семи основних кольорів, використовують кольорові лампи або фарбоване скло [38].

У багатьох країнах, зокрема в США, популярні сатанинські культи. Засновник «Церкви Сатани» Антон Шандор Лавей говорив про культивацію сатанинського початку в людях шляхом різноманітних магічних заклять.

Теорія та практика сатанинської магії описана в одній з частин Сатанинської Бібілії − Книзі Беліала (Землі) [16]. Лавей визначає магію як зміну ситуацій і подій у відповідності з бажанням людини, яке не можна реалізувати звичайними методами. Також він зазначає, що магія ніколи не отримає наукового обґрунтування, а наука завжди в той чи інший час уявлялась магією. Ла-Вей виділяє три типи сатанинського ритуалу: сексуальний, доброчинний, руйнівний [52].

Сексуальний ритуал більш відомий як любовний приворот або чари.

Доброчинний ритуал виконується для надання допомоги іншим або самому собі. Даний ритуал має забезпечити здоров'я, сімейне благополуччя, успіхи на роботі і т.д.

Третій вид ритуалу (руйнівний) виконується в стані роздратування, злості. Цей ритуал відомий як закляття, прокляття.

Магічну церемонію виконують поодинці і групою. Доброчинні чи сексуальні ритуали рекомендується виконувати одноосібно, а руйнівний − групою.

Сатанинський ритуал має наступні складові: бажання, вибір часу, образ, напрям, фактор рівноваги. Бажання трактується як мотив, спокуса або емоційна впевненість. Вибір часу стосується періоду найбільшої пасивності об'єкта чар, наприклад, в період його сну. Образ − це те, що замінює реальний предмет: малюнок, картина, скульптура, фотографія, одяг, запах, звук, музика, інсценування. Напрям пояснюється як відсутність очікування на результат ритуалу, тому що емоційні хвилювання можуть йому зашкодити. Фактор рівноваги − це усвідомлення рівня власних здібностей і можливостей та узгодження їх зі своїми бажаннями.

В сучасному суспільстві розповсюджені культи, які пропагандують так звані окультні науки, які обов'язково до свого складу включають магію [42]. До окультних можна віднести такий рух як спільнота «Трансцендентальної медитації», що практикує сеанси виходу за межі свідомості за допомогою щоденного і багаторазового повторення містичного слова на санскриті. До окультистів, які використовують магію, відносяться і адепти «Процесуальної церкви останнього суда».

Причини відродження інтересу до магії на думку П. С. Гуревича полягають в кризі традиційної релігійності, котра більше не в змозі надати логічну і цілісну картину світу. Теоретична недосконаліть релігії, яка не може протистояти науковим фактам, викликає потребу в новій магії. Паранормальні ефекти заповнюють вакуум віри. Відіграло свою роль і певне розчарування людей в раціональних наукових гіпотезах. Наука відповідає на

багато питань, але, в свою чергу, вона породжує багато загадок, які продукують у суспільстві містичні умонастрої. Джерелом віри в магію є неправильні індуктивні умовиводи і хибні теорії. Наприклад, незрозумілі звуки вночі в незнайомому приміщенні можуть тлумачитися як активність духів. До такої категорії вкорінених містичних поглядів відносяться пророцтва, що збулись і психологічні явища, коли вперше побачені речі здаються знайомими.

Магія вкорінюється також у результаті неправильного усвідомлення пояснення причини. Психолог Жан Піаже пояснює, що поняття причини проходить у дитини шість трансформацій. Наприклад, у віці восьми місяців у дитини складається так звана магічна причинність, коли вона відчуває власну здатність керувати окремими явищами оточуючої дійсності, не розуміючи, як це відбувається. Такий же механізм нерідко спрацьовує і у дорослих, коли зіткнення в часі двох подій, які не мають між собою причинного зв'язку, викликає віру в паранормальні ефекти. Виникає ілюзія одночасності, фіктивної здатності впливати на речі.

На території України наразі представлені майже всі «нові» релігії, відомі світові. А зрозуміло, що і разом з тим − їхні магічні практики, оскільки одна зі спільних рис даних вчень − синкретизм (запозичення з релігійно-культурних традицій різних народів і різних часів: поєднання елементів християнства, буддизму, ісламу, індуїзму, а також окультизму, спіритизму, астрології, теософії тощо) [28].

Особливістю світосприйняття нашого народу є не тільки наявність великої кількості забобонів, які ведуть за собою використання побутових магічних ритуалів, але і віра усякого роду ворожкам, екстрасенсам, знахаркам, хіромантам. Тому найрозповсюдженішим проявом магії в Україні є практикування мантичних обрядів. Дані обряди в основній своїй масі поділяються на два типи : ворожіння за зовнішніми знаменнями та за внутрішнім просвітленням (екстрасенсорика).

До першого типу відносять такі види ворожіння, як ворожіння за небесними тілами (астрологія), за вогнем (піромантія), за метеорологічними явищами (грім, град, веселка і т.п.), за водою, за священними книгами (бібліомантія), за птахами та їх польотом (орнітомантія), за цифрами (арифмомантія), за будовою долоні (хіромантія), по воску, по гадальних картах і т.п.

Ворожінням другого типу вважаються ворожіння за снами (онейроскопія та онейрокритика), за «безпосереднім одкровенням» (хресмологія та яснобачення), за «свідченнями мерця» (некромантія) тощо [11, 164−165].

Київські журналісти провели експериментальне дослідження, кореспондент газети «Сьогодні» звернувся до ворожки на звичайних картах, до астролога, хіроманта і розповсюджених Інтернет-гадань. У своїх передріканнях всі вони різко відрізнялись. Лише одна ворожка сказала щось, схоже на правду. Однаковою була лише одна обставина : всі «провидці» назначали конкретну ціну за свої послуги, що не співпадає з українськими традиціями, за якими ворожці мусять заплатити стільки, скільки вважатимуть за потрібне.

Розвиток інформаційних технологій приніс Україні таке явище, як Інтернет-ворожіння. Тут пропонуються сотні способів гадання − від розкладання карт до пророкувань віртуального Оракула, якому можна задати питання, вписавши його в спеціальне поле. Результати ворожіння на картах та Оракулі були вельми узагальненими і розпливчатими. Якщо попередні методи ворожінь дають хоч якісь відповіді, то Інтернет-хіромантія − часто зовсім ніяких. Інструкції радять прикладати руку до монітора, щоб комп’ютер міг отримати потрібну йому інформацію, але, крім цього, потрібно вказати про себе ряд даних : вік, кількість дітей, перші літері імені і по-батькові. У результаті людина, яка ворожить даним способом, отримує пораду в жодному разі не звертатися до комп’ютерних пророкувань, а краще звернутися до відьми і ворожки (далі зазначається ім’я та адреса

рекомендованої особи). Насправді всі ці ворожбити мають стандартний набір тем : нещасне кохання, страждання, фінансові труднощі, хвороби близьких людей, заздрість друзів.

Таким чином магія, пройшовши трансформацію в часі, змінила не свою форму, а в деякій мірі своє призначення. Вона стала інструментом збагачення для вигадливих авторів нових культів і спритних аферистів, але люди, які користуються послугами магів, ворожок та подібних їм, все ще, як в первісні часи, вважають, що за допомогою шарлатанів (чи не шарлатанів) здійснюють спілкування з вищим сакральним світом. Для цих людей магія, очевидно, залишається комунікативним каналом. О.Шпенглер говорив про два типи людської свідомості − розсудливу і магічну. Переважна частина людей має саме магічну свідомість. І поки існуватиме таке співвідношення, існуватиме й потреба в магії, яка так і залишатиметься комунікативним інструментом.

ВИСНОВКИ

Головною причиною виникнення й поширення магії в первісному суспільстві було існування системи уявлень первісної людини про навколишній світ, оточуюче середовище та місце людини в ньому. Магія слугувала своєрідним інструментарієм для такого осмислення.

Основними засобами комунікації у первісному суспільстві був міф та ритуал. Міф у нерозривній єдності з ритуалом забезпечував комунікаційну функцію в первісному суспільстві. Ритуал мав потрійну комунікативну функцію: заборона боротьби всередині однієї групи, утримання особин у цій замкненій групі, відмежування від інших подібних груп. Оскільки магія становить систему символічних дій, а ритуал — одна із форм символічної дії. Відповідно магія включає в себе ритуал. Таким чином, магію можна вважати повноцінним способом комунікації у первісному суспільстві.

У першій фазі свого розвитку міф виконував комунікаційну функцію, а саме, забезпечував комунікацію між людиною та вищим світом сакральності; слугував засобом пізнання, духовності. У другій фазі розвитку комінікативна функція міфу забезпечувала формування певного суспільного світогляду, слугувала підтримкою безперервності традицій і культури загалом.

Дж. Фрейзер ототожнює первісну магію з примітивною наукою. На думку вченого магія виконує функцію міжпоколіннєвої комунікації через накопичення і передачу знань шаманами (чаклунами), забезпечуючи таким чином існування соціальної пам’яті. Б. Малиновський частково погоджується з Дж. Фрейзером, але врешті висловлюється про нетотожність магії і науки. Б. Малиновський називає магію системою духовних і практичних прийомів, що компенсують недостатність знань і обмеженість можливостей в критичних ситуаціях. О. Радугін визначає первісну магію як сукупність уявлень і обрядів, в основі яких лежить вірування в таємні сили, за допомогою яких шляхом певних символічних дій можна впливати на людей, предмети, хід подій і відносить магію до родоплемінних релігій.

Щодо безпосереднього практичного значення для первісного суспільства, то магічні обряди можуть мати як агресивний, так і захисний характер, та за призначенням є шкідливими, військовими, любовними, лікувальними, промисловими, землеробськими. Магічні обряди і церемонії розрізняються за цілями, за направленням магічного акту та за ступенем складності (класифікація С. Токарєва): індивідуальна магічна дія, індивідуальний або груповий магічний обряд і колективна магічна церемонія.

Відповідно до лінійної моделі комунікації Г. Лассвела, можна зробити висновок про вертикальний характер комунікаційної функції магії («людина — природа — людина»), що дає підставу ототожнити її з комунікативною функцією міфу на першій фазі його розвитку.

Якщо трактувати магію як релігію, то комунікативній функції магії відповідає комунікативна функція релігії: спілкування носіїв релігійних вірувань між собою і спілкування їх з вищими духовними істотами. Забезпечення спілкування з вищими духовними істотами по суті рівноцінне вертикалі «людина — природа — людина», у якій природа є вищою духовною сутністю.

Таким чином, магія — одним із найважливіших способів комунікації у первісному суспільстві, її комунікативна модель «людина — природа — людина» функціонувала незалежно від трактування явища магії.

В сучасному суспільстві спостерігаємо зростання інтересу до магії і її проявів загалом. Йдеться не лише про наявніть магічної складової в обрядах панівних релігій, а й про поширення різноманітних релігійних культів, що використовують магічні практики. Таким чином підтверджується думка О. Шпенглера про існування людей переважно з магічним типом свідомості.

Незважаючи на комерційний характер використання магії в сучасному суспільстві, магія продовжує частково виконувати свою комунікативну функцію: люди, які звертаються до магії, вірять, що таким чином вони здійснюють спілкування з вищим сакральним світом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев В. П. Становление человечества. Москва : Политиздат, 1984. 462 с.

2. Анисимов А. Ф. Исторические особенности первобытного мышления. Ленинград : Наука, 1971. 137 с.

3. Анисимов А. Ф. Этапы развития первобытной религии. Москва–Ленинград : Наука, 1967. 162 с.

4. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 270 с.

5. Басилов В. Н. Избранники духов. Москва : Политиздат, 1984. 208 с.

6. Бутинова М. С. Как возникла религия. Москва : Советская Россия, 1977. 140 с.

7. Григоренко А. Ю. Сатана там правит бал: Критические очерки магии. Київ :Украина, 1991. 301 с.

8. Дюркгейм Е. Первісні форми релігійного життя (Тотемна система в Австралії). Київ : Академвидав, 2002. 428 с.

9. Заблуждающийся разум? : Многообразие вненауч. знания / отв. ред. и сост. И. Т. Касавин. Москва : Политиздат, 1990. 464 с.

10. Зубов А. Б. История религии. Кн. 1: Доисторические и внеисторические религии: (Курс лекций). Москва : Политиздат, 1997. 343 с.

11. Зыбковец В. Ф. О черной и белой магии. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Политиздат, 1965. 196 с.

12. Зыбковец В. Ф. Человек без религии: (У истоков общественного сознания). Москва : Политиздат, 1967. 240 с.

13. Иудейский культ. URL: http://religion.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000000/st028.shtml

14. Кабо В. Происхождение религии: история проблемы. Канберра: Алчеринга, 2002. URL: http://aboriginals.narod.ru/origins_of_religion.htm

15. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление: У истоков человеческого мышления: пер. с нем. Москва : Прогресс, 1983. 301 с.

16. Книга Белиала. (Земля). URL: http://gods2.narod.ru/Satana/bibl/satan4.htm

17. Коран. Перевод смысла аятов и их краткое толкование Абу Аделя URL: http://muslimpress.ru/intervyu/vpervye-na-russkom-yazyke-koran-perevod-smysla-ayatov-i-ix-kratkoe-tolkovanie-abu-adelya.htm

18. Кууси П. Этот человеческий мир. Москва : Политиздат, 1988. 215 с.

19. Леви-Строс К. Первобытное мышление. Москва : Республика, 1994. 384 с.

20. Леві-Строс К. Структурна антропологія Київ : Основи, 1997. 347 с.

21. Легенды мира. Шангри-ла. URL: http://exprimo.livejournal.com/80646.html

22. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва : Политиздат, 1991. 525 с.

23. Лубський В. І. Релігіезнавство: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.]. Київ : Вілбор, 1997. 345 с.

24. Магический кристалл : Магия глазами ученных и чародеев / ред. и сост. И. Т. Касавина. Москва : Республика, 1992. 84–127 с.

25. Магия: теория и практика. URL: http://magic-country.ucoz.ru/publ/19-1-0-205

26. Малиновский Б. Магия, наука и религия. Москва : Рефл-бук, 1998. 304 с.

27. Мартынов Л. Ожившее время. URL: http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/5018/

28. Нові релігії XX століття: неохристиянські, орієнталістські, синтетичні, езотеричні, неозичництво, сатаніти. URL: http://zalik.org.ua/referats/religion/2803-novi-religiyi-khkh-stolittja-neokhristijanski.html

29. Пивоев В. М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 111 с. URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000933/st000.shtml

30. Потебня А. А. Слово и миф. Москваа : Правда, 1989. 624 с.

31. Почепцов Г. Г. Теорія комунікації. Київ : Видавничий центр «Київський університет», 1999. 308 с.

32. Радугин А. А. Введение в религиоведение: теория, история и современная религия: курс лекций. Москва : Центр, 2000. 240 с.

33. Рассел Б. Философский словарь разума, материи и морали: пер.с англ. Київ : Port-Royal, 1996. 368 с.

34. Симонов П. В., Ершов П. М., Вяземский Ю. П. Происхождение духовности. Москва : Наука, 1989. 352 с.

35. Смирнов М. Ю. Магия, религия и мифологическое сознание. URL: http://anthropology.ru/ru/texts/smirnov_mi/misl8_12.html

36. Солодовников С. Ю. Мифология. *Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия* / Главн. науч. ред. и сост. С. Ю. Солодовников. Мн. : Форум, 2002. С. 506–509.

37. Спиркин А. Г. Происхождение сознания. Москва : Политиздат, 1960. С. 263-313.

38. Стеффон Дж. «Нью Эйдж» и новоязыческие движения. URL: http://www.k-istine.ru/sects/new_age/new_age_steffon.htm

39. Тайлор Э. В. Первобытная культура: пер. с англ. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.

40. Токарев С. А. О религии как социальном явлении (мысли этнографа). *Советская етнографи*я. 1979. № 3. С. 257.

41. Токарев С. А. Ранние формы религии. Москва : Политиздат, 1990. 621 с.

42. Философский словарь. URL: http://www.onlinedics.ru/slovar/fil/n/okkultizm.html

43. Философский энциклопедический словарь / сост. Гармашевский А. В. Москва : ВОСТОЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА, 1988. 560 с.

44. Філософія / Л. В. Губерський, І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко та ін.]. Київ : Вікар, 2001. 516 с.

45. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: пер. с англ. Москва : Политиздат, 1986. 703 с.

46. Харнер М. Путь шамана. URL: http://incamusic.narod.ru/latinorama/harner/harner.htm

47. Черній А. М. Релігієзнавство: підруч. [для студ. вищ. навч. закл.]. Київ : Академвидав, 2003. 240 с.

48. Черносвитов П. Ю. Эволюция картины мира как адаптационный процесс Москва : Вече, 2003. 511 с.

49. Шаманизм. URL: http://lib.rus.ec/b/141067

50. Шахнович М. И. Очерк истории изучения мифологии (фрагмент). URL: http://anthropology.ru/ru/texts/shakhn_mi/misl8_3.html

51. Яблоков И. Н.Религиоведение: учебное пособие и учебный словарь-минимум по религиоведению. Москва : Гардарика, 1998. 528 с.

52. La Vey A. S. The Satanic Bible. URL: https://archive.org/details/satanicbible00lave

Шифр роботи Л-2

Персональна виставка як динамічний складник щодення регіонального музею у XXI столітті

Анотація

Актуальність. Виставкові заходи є не тільки активним каналом просування товарів та послуг на ринку, але й одним із видів поширення використання новітніх технологій та науково-технічних досягнень, адже включають у себе проведення конгресів, форумів, конференцій, семінарів, конкурсів, що значно розширює інформаційне поле та ефект від участі в них. Особливо це актуалізується у добу використання цифрових технологій через пандемію коронавірусної хвороби COVID-19.

Виставкова діяльність музею – це частина виставково-експозиційної діяльності, пов'язана з плануванням, створенням і функціонуванням системи виставок, яка доповнює роботу основної експозиції. Професійна діяльність фахівця-культуролога, що виражає його готовність і здатність виконувати професійні функції, адже фахівець-культуролог реалізує свої професійні знання, вміння і спроможності в різних сферах: освіта, наука, культура, політика, менеджмент, економіка.

В умовах ринкових відносин перегляд музейних колекцій, ретроспективна інформація по організації, підготовці та проведенню персональних виставок віддзеркалює поточний стан економіки країн в цілому, тому дослідження останніх тенденцій розвитку виставкової діяльності є корисним не лише для потенційних організаторів і учасників цих заходів, але й для більш широкого кола відвідувачів музею. Це стимулює економічну діяльність музеїв, розширення сфери їх послуг.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати та схарактеризувати роль і значення персональної виставкової діяльності регіональних музеїв.

Для досягнення поставленої мети визначено **завдання**: подати коротку характеристику становлення виставкової діяльності із визначенням головних характеристик сфери на сучасному етапові розвитку науки; виявити тенденції у музейній виставковій діяльності з урахуванням регіонального підходу.

проаналізувати музейну просвітницьку роботу на базі обраних регіональних закладів; провести структурний аналіз персональної виставки.

Методологію дослідження складали загальнонаукові методи аналізу, синтезу, опису. Звернення до культурологічних концепцій зумовлює розгляд виставкової діяльності музею як складової багаторівневої соціокультурну систем и взаємодії зі суспільством. Системний аналіз дозволив розглядати виставкову діяльність як складову щоденної роботи закладу, узгодженої з політикою регіону та освітнім, мистецьким, політичним та духовним життям краю. Системно-діяльнісний підхід, що знаходиться також в межах принципу системності, застосовувався при дослідженні організаційних аспектів виставкової діяльності сучасного музею.

Структура роботи. Проект складається із вступу, трьох розділів, п’яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури та додатків. У розділі 1 подано аналіз історико-теоретичних засад організації та проведення виставок в Україні, висвітлено основні віхи становлення виставкової діяльності в Україні, визначено сучасній підходи до типологізація виставкової діяльності.

У розділі 2 проаналізовано специфіку організації персональних виставок у роботі музейних установ Полтави XXI століття, описано практику виставкової діяльності Полтавського літературно-меморіального музею В.Г. Короленка, проаналізовано персональні виставки у роботі Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирног, описано авторські виставки у стінах Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського. У розділі 3 пропонується структурно-змістова характеристика персональної виставки Івана Петровича Долюка «Сад дерев’яних скульптур» у Полтавському літературно-меморіальному музеї Івана Котляревського.

ЗМІСТ

ВСТУП ***5***

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ВИСТАВОК В УКРАЇНІ ***8***

1.1. Основні віхи становлення виставкової діяльності в Україні ... 8

1.2. Типологізація виставкової діяльності ... 11

РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛЬНА ВИСТАВКА У РОБОТІ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ ПОЛТАВИ XXI СТОЛІТТЯ ***14***

2.1. Виставкова діяльність Полтавського літературно-меморіального музею В.Г. Короленка ... 14

2.2. Персональні виставки у роботі Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного ... 16

2.3. Авторські виставки у стінах Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського ... 20

РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЛЬНОЇ ВИСТАВКИ ***25***

ВИСНОВКИ ***29***

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ ***31***

ДОДАТКИ ***35***

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Виставкові заходи є не тільки активним каналом просування товарів та послуг на ринку, але й одним із видів поширення використання новітніх технологій та науково-технічних досягнень, адже включають у себе проведення конгресів, форумів, конференцій, семінарів, конкурсів, що значно розширює інформаційне поле та ефект від участі в них. Особливо це актуалізується у добу використання цифрових технологій через пандемію коронавірусної хвороби COVID-19.

Виставкова діяльність музею – це частина виставково-експозиційної діяльності, пов’язана з плануванням, створенням і функціонуванням системи виставок, яка доповнює роботу основної експозиції. Професійна діяльність фахівця-культуролога, що виражає його готовність і здатність виконувати професійні функції, адже фахівець-культуролог реалізує свої професійні знання, вміння і спроможності в різних сферах: освіта, наука, культура, політика, менеджмент, економіка.

В умовах ринкових відносин перегляд музейних колекцій, ретроспективна інформація по організації, підготовці та проведенню персональних виставок віддзеркалює поточний стан економіки країн в цілому, тому дослідження останніх тенденцій розвитку виставкової діяльності є корисним не лише для потенційних організаторів і учасників цих заходів, але й для більш широкого кола відвідувачів музею. Це стимулює економічну діяльність музеїв, розширення сфери їх послуг.

Протягом років незалежності в Україні накопичено значний досвід організації та проведення різноманітних виставок. Загальні теоретико-методологічні та практичні проблеми організації виставково-ярмаркової діяльності розглянуто в роботах таких вітчизняних та іноземних науковців. Різні аспекти виставкової діяльності музеїв досліджували на різних етапах

соціологи, філософи, культурологи, економісти. Так, питання виставкового менеджменту лежать в основі монографій Н. Алєксандрової [1]. У новітній українській історіографії з'явилася низка публікацій стосовно різних аспектів експозиційної діяльності музею. Зокрема, із теоретичного погляду, експозиційні практики проаналізовано в дослідженнях Н. Барановської [4], В.Бабарицької, [3], Л.Великої [9] та ін. Є окремі статистичні праці [10]. Практичний складник такого важливого напряму музейної діяльності вчені розглядають як узагальнено, так і на регіональному рівні Г.Бондаренко [7], О.Кононюк [20], І. Мошик [23], інтерактивну діяльність музеїв вивчав О. Караманов [17, 18] та ін. Організація і проведення спеціальних заходів у рамках виставок є предметом вивчення Т.Ананьєвої [2]. Естетику виставкового простору вивчав А. Замошкін [16]. Однак вивчення обраної для розгляду проблеми має значну практичну частину, що полягає в аналізу виставкової діяльності регіональних установ і ще не висвітлене у публікаціях.

Таким чином, **актуальність проблеми** виставкової діяльності музеїв, визначення прогностичного розвитку цих надбань зумовили вибір теми: «**Персональна виставка як динамічний складник щодення регіонального музею у XXI столітті**».

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати та схарактеризувати роль і значення персональної виставкової діяльності регіональних музеїв.

Об'єкт дослідження – музейно-виставкова діяльність.

Предмет дослідження – організація та проведення персональної виставки на базі регіонального музею.

Для досягнення поставленої мети визначено **завдання**:

1) подати коротку характеристику становлення виставкової діяльності із визначенням головних характеристик сфери на сучасному етапові розвитку науки;

2) виявити тенденції у музейній виставковій діяльності з урахуванням регіонального підходу.

3) проаналізувати музейну просвітницьку роботу на базі обраних регіональних закладів;

4) провести структурний аналіз персональної виставки.

Методологію дослідження складали загальнонаукові методи аналізу, синтезу, опису. Звернення до культурологічних концепцій зумовлює розгляд виставкової діяльності музею як складової багаторівневої соціокультурну систем и взаємодії зі суспільством. Системний аналіз дозволив розглядати виставкову діяльність як складову щоденної роботи закладу, узгодженої з політикою регіону та освітнім, мистецьким, політичним та духовним життям краю. Системно-діяльнісний підхід, що знаходиться також в межах принципу системності, застосовувався при дослідженні організаційних аспектів виставкової діяльності сучасного музею.

Практична значущість роботи міститься у можливостях використання його результатів і розроблених рекомендацій у процесі підготовки фахівців гуманітарних спеціальностей, культурологів, менеджерів індустрії дозвілля.

Структура роботи. Проект складається із вступу, трьох розділів, п’яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та літератури та додатків.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ ВИСТАВОК В УКРАЇНІ

1.1. Основні віхи становлення виставкової діяльності в Україні

Виставкова індустрія України активно розвивається і є одним із центрів уваги українського уряду та активно розвивається. Визнання у світі українських виставкових компаній, з одного боку, створення виставкових центрів міжнародного рівня, дає нові можливості, з іншого боку, вимагає належної підготовки та оцінки виставкових подій. Виставкова діяльність в Україні є невід'ємною частиною розвитку ринку. Це заохочує укрупнення позитивних структурних змін в економіці, сприяє науково-технічному та технологічному оновленню вітчизняного виробництва.

Науково-технічний прогрес у XIX ст. вплинув на розвиток музеїв. Тривала спеціалізація музеїв, у різних країнах відривали промислові, художні і торгові виставки, які нерідко стимулювали створення нових музеїв. У XIX ст. виставки проходили в таких містах: Лондон (1851, 1867, 1871); Париж (1867, 1876-1878, 1889); Петербург (1870); Москва (1872); Чикаго (1873); Філадельфія (1876) [35]. В Україні теж існує давня традиція виставкової діяльності. Як свідчать дослідження Г.П. Підгрушного, з XVI ст. ярмаркова діяльність набула поширення. Найвідоміші ярмарки, наведені авторами роботи, були у Харкові – Хрещенський, Полтаві – Іллінський, Кролевці - Воздвиженський, Києві – Контрактовий [30]. Із другої половини XIX ст. організація сільськогосподарських та промислових виставок стала регулярною. Основними містами його проведення були Київ, Львів, Харків, Катеринослав, Одеса та Херсон. Величезна на той час київська сільськогосподарська виставка відбулася в 1898 році (на площі понад 13 тис. м2). У ній взяли участь понад 1 тис. 700 експонентів. Заслуговує на увагу і проведення Всеросійської фабрично-заводської, торгово-промислової, сільськогосподарської та науково-художньої

виставки, яка проходила в Києві в 1913 році, стало живим прикладом презентації досягнень модернізації економіки і міського життя в Україні [29]. О. Донік визначає значення таких заходів як як події разового характеру, що ставала простором символічної презентації регіону у формі своєрідної «театральної постановки», та яка вбирала у себе сформовані культурні та структурні феномени в розвитку міських територій [15]. В. Северин зауважує, що виставкова справа розвивалася і на землях Західної України, яка в XIX ст. входила до складу Австро-Угорщини. Львів, як і зараз, був культурним центром. Там проходили Галицькі виставки досягнень усього регіону, і не лише в промисловості. На оцінку громадськості виносилися досягнення в усіх сферах життя [34].

У радянські часи в умовах планової економіки безпосереднє завдання встановлення контактів між виробниками та споживачами регулювалося Департамент державного постачання. Виставки демонстрували досягнення національної економіки. У 1958 р. У Києві було відкрито виставку досягнень народного господарства Української РСР, для якої було побудовано містечко на площі 337 га, де демонстрували досягнення промисловості, будівництва та транспорту, сільського господарства, науки та культури та охорони здоров'я. Важливою функцією у виставковій роботі була нормалізація та активне сприяння впровадженню загальних технологій та передових методів роботи. Виставковий комплекс також став місцем проведення іноземних та міжнародних виставок.

Науковці виділяють декілька етапів розвитку сучасної виставкової діяльності в Україні. Аналізуючи роботи В. Северина, О. Доніка, Г.Підгрушного, В.Пекар, І. Набок, можемо виділити такі етапи та їхню характеристику.

1) етап формування (1992-2003 рр.) (характеризується появою на ринку невеликих та середніх компаній, які займалися організацією виставок та наданням послуг з поліграфії, реклами, PR; високим рівнем рентабельності; зацікавленість бізнесу в інвестиціях. Серед негативних ознак перерахуємо

низьку якість стандартів роботи, вичерпання ресурсу виставкових площ, який до того ж не був пристосованим для ведення виставкової діяльності за європейськими стандартами);

2) етап стрибкоподібного розвитку (з 2003 року понині – з підвищенням якісних стандартів виділилися лідери ринку, почалася орієнтація на впровадження міжнародних стандартів, почалося зростання економічного ефекту від проведення виставок, формується спеціалізація, тематичні напрямками на ринку виставкових послуг, розпочинається створення сучасних виставкових центрів по типу «КиївЕкспоПлаза»; «Міжнародний виставковий центр» (м. Київ); Експоцентр України (м. Київ); «Лемберг» (м. Львів); «ЕкспоДонбас» (м. Донецьк); «Радомир-Експохол» (м. Харків), «Метеор» (м. Дніпропетровськ).

За свідченням Л. Більо Радянський період в історії вітчизняного музейництва характеризувався однобічністю у формуванні фондових колекцій відповідно до постулатів комуністичної ідеології СРСР. З огляду на це музейні експозиції та виставки цього періоду тяжіли до одноманітності, виконували, насамперед, пропагандистську функцію. Проте протягом останніх десятиліть в експозиційно-виставковій діяльності українських музеїв простежено якісні зміни, які виявляються в залученні до експозиційних практик сучасних технічних засобів, оновленні експозицій на основі розширення тематики науково-дослідної роботи установ [6].

Для регулювання питань, пов’язаних з організацією й проведенням виставково-ярмаркових заходів на території України, а також участю українських організацій у виставках і ярмарках за кордоном, Урядом у 2007 р. була розробленай схвалена Концепція розвитку виставково-ярмаркової діяльностів Україні (далі Концепція) [14], затверджена Постановою Кабінету Міністрів України від 22.08.2007 р.№ 1065.

1.2. Типологізація виставкової діяльності

Виставка як публічна демонстрація досягнень у певній області життя може різнитися за призначенням (бути виставкою нових надходжень, приватних колекцій виставка фондів тощо) [1, С.2]. Такі заходи дозволяють безпосередньої комунікувати з потенційними відвідувачами [8, С.42]. За характером виставлених експонентів все виставки діляться на універсальні та спеціалізовані. Першими є виставки, тематика яких порушує кілька галузей економіки. Спеціалізовані виставки орієнтовані на відвідувачів у певній області [3, С.68].

Зазвичай у закладах проводять наступні види виставок:

– *Короткострокові виставки (соло-виставки).* Проводяться протягом трохи більше три тижні. Вони можуть мати або загальний характер, тобто представляти досягнення власної країни в усіх галузях [37, С.95].

– *Пересувні виставки.* Вони зорганізуються з розширення кола відвідувачів з різних коштів транспорту. Отримує дедалі більшого поширення організація плавучих виставок, зокрема, Японією, Швецією, Англією [33, С. 35]. Такі виставки влаштовуються на борту великого судна, яке відвідує портові міста кількох держав та здійснює показ, і навіть продаж виставлених товарів. Досить широко залучатися пересувні виставки зразків товарів у автофургонах, салонах літаків [11, С.15].

– *Постійні виставки.* Ці виставки організуються найчастіше при дипломатичних консульствах та інших представництвах своєї за кордоном із метою демонстрації можливим іноземним покупцям зразків експортної продукції для укладання угод з зразкам [26, С.106].

Виставки класифікуються за різними ознаками. Залежно від складу учасників і місця проведення вони поділяються на всесвітні, міжнародні, національні, регіональні, обласні, місцеві [24, С.56]. За характером експонатів,

що виставляються, виставки поділяються на універсальні, спеціалізовані, тематичні. За термінами проведення виставки класифікують на постійно діючі та короткострокові [13, С.65].

Традиційна класифікація музейних виставок основана на загальноприйнятому положенні про те, що виставка, що будується на музейних матеріалах, являє собою тимчасову музейну експозицію [32]. Якщо основна (стаціонарна, генеральна і т. п.) Експозиція музею існує в незмінному вигляді протягом досить тривалого часу, то життєвий цикл музейної виставки зазвичай набагато коротше – кілька місяців або, рідше, кілька років. Інакше кажучи, існування стаціонарної експозиції традиційно можна порівняти з життям поколінь, музейна виставка – це, як вважають багато музеєзнавці, «подія в масштабі року» [21].

У зв’язку з цим розподіл музейних виставок на групи здійснюється на підставі ряду параметрів, важливих з точки зору виставкової діяльності. Перш за все виділяються змістовно-тематичні особливості, за допомогою яких виставки діляться на ряд усталених типів [25]. Найпоширеніший тип – ювілейні виставки, які проводять до визначних дат [19, С50].

Прийнято вважати, що музейні працівники постійно стежать за календарем знаменних дат, оскільки річниця події, що має відношення до профілю та напрямку роботи музею, дає привід і можливість для організації виставки, роль якої двояка. По-перше, ювілейна виставка стає частиною широкого громадського святкування пам'ятної дати [22]. По-друге, вона є своєрідним звітом музею про науково-дослідницької. Фондової і експозиційної роботи. Наступний традиційний тип, який визначається за змістовно-тематичними ознаками, – меморіальні виставки. Це, як правило, тимчасові музейні експозиції, створені в пам'ять про видатну подію або особі і розташовані на пам'ятному місці або в пам'ятному будинку. Від ювілейної виставки подібну експозицію відрізняє перш за все характер виставлених предметів, які максимально пов'язані з поняттям «меморіальність». Часто їхня мета є виховною [12, С.50].

Далі йдуть монографічні виставки, рамки яких не задані ні ювілейними датами, ні меморіальним характером демонстрованих предметів. Це, як правило, тематичні виставки, присвячені одній темі, одній проблемі або одному конкретному історичній постаті.

Нарешті, традиційний принцип, скромно позначений «місцем розміщення» і підрозділяється виставки на внутрішньомузейні (стаціонарні), позамузейні, в'їзні та пересувні, є, на наш погляд, одним з найважливіших і потребує особливого розгляду.

Кінетичні принципи класифікації музейних виставок характеризують їх здатність до фізичного пересування, що дозволяє музею розширювати межі своєї діяльності [36]. При цьому найважливішим критерієм даної класифікації є той чи інший рівень збереження музейної специфіки. Найбільшою мірою цьому критерію відповідають стаціонарні виставки: подібні експозиції характеризуються, як правило, максимальним використанням музейних предметів, досконалим технічним обладнанням і художніми рішеннями [18].

В цілому інтенсифікація виставкової діяльності сучасних музеїв в силу унікальності та універсальності виставки як феномена музейної комунікації дозволяє сподіватися на збереження і подальше підвищення громадського інтересу до музейної культури.

РОЗДІЛ 2. ПЕРСОНАЛЬНА ВИСТАВКА У РОБОТІ МУЗЕЙНИХ УСТАНОВ ПОЛТАВИ XXI СТОЛІТТЯ

Як визнає О. Кононюк, із набуттям Україною незалежності перед більшістю музеїв постала проблема проведення повної або часткової реекспозиції [20, С.56]. осібне місце стали займати персональні виставки. Найбільш відомим по проведенню персональних виставок у Полтаві є Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка. Це – державний музей у Полтаві. У його зібранні представлені твори вітчизняного і зарубіжного мистецтва, а також численна етнографічна колекція. На сучасному етапі свого існування музей широко використовує переваги нового приміщення, зокрема великий виставковий зал, проводить масштабні тематичні фондові виставки, що дають городянам можливість краще ознайомитися з його колекцією. На другому поверсі Галереї мистецтв знаходиться велика виставкова зала із сучасним мобільним оснащенням для тимчасових виставок, зимовий сад та прес-центр.

Упродовж останніх 15 років регулярно проводилися персональні виставки членів Спілки художників М. Підгорного, І. Новобранця, В. Оглобліна, А. Дзюби, В. Колеснікова, персональні виставки наукових співробітників музею А. Тимошенко, Ю. Сторожевої.

2.1. Виставкова діяльність Полтавського літературно-меморіального музею В.Г. Короленка

В іншому мальовничому куточку старої Полтави, на самому початку вулиці Короленка під номером 1 (стара адреса: вулиця Мало-Садова, 1) стоїть одноповерховий білий будиночок із просторою дерев’яною терасою. Це обитель письменника широкого та яскравого обдарування Володимира

Галактіоновича Короленка, який, маючи українсько-польське коріння, став класиком світової літератури кінця XIX – початку XX століття. Беручи за основу специфіку території садиби, використовуючи весь можливий потенціал музейного простору [18, С.18], була запроваджена у повсякдення інтелектуально-розвивальна гра-квест «Скарби Короленківської садиби». Учасники проходять ряд випробувань, пов'язаних зі знаннями в області літератури, історії, географії, етнографії, мистецтва, оперують інформацією про життя та творчість письменника-демократа Володимира Короленка. Ця розробка викликала неабияке зацікавлення не тільки серед дитячої аудиторії; студентські й педагогічні колективи також неодноразово відшукували скриню з Короленківськими скарбами.

Серед оригінальних проектів особливе місце займає театралізована екскурсія та інтегрований урок з елементами психологічного тренінгу «Сліпий музикант» – психологічний етюд В. Г. Короленка». Ця екскурсія була розроблена на допомогу педагогам та дітям, які в шостому класі вивчають повість «Сліпий музикант», і дає можливість відвідувачам зануритися в особливий світ сліпонародженого Петра Попельського, майстерно створеного геніальною рукою Володимира Короленка. Разом зі сліпим хлопчиком діти проходять шлях внутрішнього зростання від «темряви» до «світла». Музей В. Г. Короленка зберігає давню традицію пригощати гостей традиційним Короленківським чаєм, завареним на 20 травах.

Виставкова діяльність Полтавського літературно-меморіального музею В. Г. Короленка характеризується тим, що до участі у розміщенні творчих доробків запрошуються як майстри-професіонали, так і аматори та діти різного віку. Для експозиції виставкових матеріалів музей В. Г. Короленка пропонує невеликий зал у літературній частині. Виставки проводяться з періодичністю: 1-2 рази на місяць, тобто річна кількість може сягати 24 виставок.

За напрямками виставки діляться на: виставки картин; виставки фотографій; виставки науково-технічних досягнень; виставки народних майстрів (деревообробка, лозоплетіння, кераміка, витинанка, металообробка

тощо); виставки іграшок (традиційні народні іграшки, сучасні техніки виконання іграшок) та ін.

Виставки у музеї В. Г. Короленка бувають як персональні, так і колективні. Серед найчисленніших за кількістю експонатів та відвідувачів з 2015 року назвемо наступні:

- виставка вишивок Кос В. В. «Пісня барвів і кольорів».
- виставка з фондів музею «Євдокія Семенівна Короленко (Івановська) – вірний друг на все життя» до річниці весілля.
- Виставка книжкової графіки Ганни Грибан.
- Виставки ескізів рушників «Вишивана моя Україна» майстра художньої вишивки Гриня Григорія Петровича.
- Виставка вишитих сорочок Заслуженого майстра народної творчості України, художника ручної вишивки Ніни Іпатій.
- Виставка «Moments» шотландського фотохудожника Стіва Дженсена.
- Виставка фотографій Петра Баранця.

2.2. Персональні виставки у роботі Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного

На затишній полтавській околиці розташована садиба-музей класика української літератури Панаса Мирного (Панаса Яковича Рудченка). Роботу з упорядкування літературної спадщини Панаса Мирного очолив син письменника Михайло Панасович Рудченко, який більше двох десятиліть (1940–1961) був першим директором музею. Садиба відновлена майже такою, якою вона була в останні роки життя Панаса Мирного [28]. Площа її – півтора гектара. У центрі подвір’я стоїть дерев’яний будинок, зведений 1860 року, поруч альтанка, навколо сад, де збереглися дерева, кущі, посаджені письменником. Від веранди будинку через садок до ставу йде алея – улюблене місце прогулянок Панаса Мирного після роботи. У вільні години письменник

також із задоволенням відпочивав під плакучими вербами та трьохсотлітніми дубами, які й сьогодні ростуть на березі ставу. Із 2009 р. садиба письменника Панаса Мирного – пам'ятка історії національного значення [27].

Музей Панаса Мирного – один із найбагатших в Україні за кількістю меморіальних речей. Близько тисячі речей, книжок, документів і фотографій розміщені в семи кімнатах будинку письменника. 1985 року в новому приміщенні створена літературна експозиція. Експонати трьох залів розповідають про творчий шлях Панаса Мирного. Четверта зала – виставкова. Щороку в музеї проводяться традиційні дитячі свята: «Даруй літа щасливії цього дому господарю!», «Хто, хто Миколая любить?!» та фольклорне свято на березі ставка «Ой на Івана та й на Купала». Влаштовуються творчі вечори полтавських письменників, літературно-мистецькі вечори, присвячені Панасові Мирному та його сучасникам, і майстер-класи народних умільців Полтавщини. Щомісяця вернісажі професійних і самодіяльних художників, майстрів народного мистецтва, учнів шкіл естетичного виховання збирають полтавців і гостей нашого міста у виставковій залі літературної експозиції музею Панаса Мирного.

Виставкова діяльність музею Панаса Мирного здійснюється у різних напрямках [31]: ***лозоплетіння*** «І знову оживе лоза» (І. Пелих, 2010 р.), В. Соколик (Карлівка, 2012 р.), персональні виставки***; народознавчої тематики*** «Український народний очіпок» (персональна виставка В. Арової, 2011 р.); ***гобелени, килими*** (родина Пілюгіних, неодноразово), персональна виставка В. Колінько (лауреат премії П. Мирного, 2015 р.) (Додаток А); ***гончарство*** (родина Тихонових, 2010 рік), колегіум мистецтв (Опішне), неодноразово, персональна виставка С. Острового, 2011 р., персональна виставка В. Одарченко, 2013 р.; фрімоліте (К. Калініченко, 2011 р.); ***бісероплетіння*** (персональна виставка Я. Дмитренко, 2015 р.); ***вишивка*** – персональні виставки: О. Коршунової, 2012 р., Г. Гриня, 2013 р., В. Забори, 2011 р., Н. Вакуленко (лауреат премії ім. П. Мирного), 2015 р.; ***лялькарство*** (персональна виставка О. Кузьменко, 2011 р., колективна виставка

Т. Малушенкової, С. Пашегорової, С. Калинської, 2016 р.; ***ірландське мереживо*** (персональна виставка С. Бекреневої, 2013 р.); ***декоративне малярство*** (персональна виставка Дудки Світлани-Роксолани, 2015 р.) (Додаток Б); ***кераміка*** (персональна виставка А. Шкурпели, 2014 р.); ***оригамі*** (персональна виставка І. Лободи, 2011 р.); **витинанка** (персональна виставка Д. Короля), виставки якого неодноразово проходять у різних музеях м. Полтава, персональна виставка Н. Сташкевич, 2015 р.); ***ковальство*** (персональна виставка А. Фіктянова), який неодноразово виставляється в музеях Полтавщини; ***ляльки-мотанки*** (персональна виставка Н. Свиридюк, А. і З. Ківи), 2014 та 2015 р.); ***жіночі прикраси у техніці канзаші та макраме*** – персональні виставки М. Пащенко, 2012–2015 рр. (Додаток Г)

Наряду з персональними виставками у музеї проводять і колективні виставки***, виставки до визначних та ювілейних дат*** (до міжнародного дня рідної мови – 21.02.2016 р., до дня народження Лесі Українки – 22.02.15 р.), та виставки, присвячені Панасу Мирного та його оточенню (з фондової колекції 08.02.16 р.).

У музеї проводяться ***персональні виставки художників*** (Ю. Сторожевої, 2012 р., О. Шемчук, Красноград, 2011 р.), фотохудожників (О. Безверхній, 2012 р., О. Тютюнник, 19.01.16 р.). Вони є популярними та широко відвідуваними. Скажімо, З 17 жовтня по 6 листопада 2011 року в літературній експозиції Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного пройшла виставка килимів члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України, заслуженого майстра народної творчості України Валентини Яківни Колінько та члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Василя Івановича Деркача. За цей період виставку відвідали екскурсанти з Полтави та Полтавської області, Києва, Запоріжжя, Харкова, Ялти, Алушти, Дніпропетровська, Сум, Черкас, Кіровограда, а також гості із Росії, Франції, Швеції, Швейцарії. (Додаток І)

Музей постійно співпрацює зі спілкою художників, спілкою Народних майстрів, дитячим садочком №47 «Золота рибка» за програмою «Музейна

педагогіка», гуртком «Господарочка», Палацу дитячої та юнацької творчості, художньою школою (персональна виставка А. Петрова, 2014 р.), школою-гімназією №33 (Великодня виставка – малюнки, писанки) та товариством інвалідів (персональна виставка Б. Гординського, картини маслом, 2013 р.). (Додаток Ж, З)

З 28 грудня 2010 року літературній частині музею працювала виставка робіт Зразкового художнього гуртка «Господарочка» Полтавського Палацу дитячої та юнацької творчості. Гурток «Господарочка» був створений у 1998 році і став справжньою школою виховання дітей. За високі творчі здобутки у 2008 році гуртку було присвоєне звання «Зразковий художній колектив» (Додаток В).

На заняттях діти знайомляться з історією кулінарії, елементами оздоблення святкового столу, рецептами оригінальних та простих страв національної кухні. Особлива увага приділяється народному ремеслу бісероплетінню, знайомству з його історією, традиціями. Окреме місце займає вивчення мистецтва виготовлення штучних квітів, складання композицій, букетів, аранжування та оздоблення одягу. За увесь час існування гуртка близько 600 дітей навчилися тут розуміти прекрасне і відтворювати його у своїх роботах. Кожного року гуртківці беруть участь у більш ніж у 20 виставках талановитих дітей у Полтавському художньому музеї ім. М. Ярошенка, в бібліотеках та музеях міста. За останні роки було проведено 26 персональних виставок. На виставці у музеї Панаса Мирного полтавці могли побачити гарні роботи Валентини Прощенко, Маргарити Дюкаревої, Сидоренко Ольги, Жуєвої Катерини, Семенюк Каріни, Коцюби Анни, Карасьової Наталії, Путіліної Лізи, Мормило Катерини, Мормило Таї, Тягло Тетяни, Курелех Насті, Салюк Насті та Салюк Анни. Виставка тривала до 31 січня 2011 року.

Популярністю користувалася відкрита 2015 року виставка «Таємниці коваля» Анатолія Фіктянова; а також експозиції претендентів та стипендіатів Президента України (художня кераміка); персональні виставки вишивальниці

Надії Вакуленко; «Родинна толока» ляльок-мотанок та писанок Анни та Злати Киви й Олени Пазюченко-Киви.

Виставковою діяльністю супроводжують традиційні щорічні літературно-мистецькі заходи: традиційне дитяче свято «Даруй літа щасливії цього дому господарю!»; круглий стіл «Лицар української ідеї Петро Ротач»; лінійка пам'яті біля могили Панаса Мирного; дитяче свято «Йдуть до Панаса правнуки й онуки з цілющого напитись джерела»; театралізована постановка казок.

2.3. Авторські виставки у стінах Полтавського літературно-меморіального музею І. Котляревського

Полтавський літературно-меморіальний музей І. Котляревського складається з 2-х філіалів: літературна частина (пр-т Першотравневий, 18); меморіальна садиба письменника (Соборний майдан, 3).

Пропагуючи творчість наших талановитих сучасників – нащадків традицій І. П. Котляревського, значну увагу приділяємо організації виставок. У нас чудові творчі стосунки з Полтавською організацією Національної спілки художників України, обласним відділенням Національної спілки фотохудожників, приватними колекціонерами, членами інших творчих спілок. Маючи в літературній частині музейного комплексу хорошу виставкову залу, використовуємо її на повну потужність – щороку влаштовуємо 12-15 виставок.

Музей І. П. Котляревського розташований в старому куточку міста. Цей будинок було споруджено майже 200 років тому.За переказами, тут жив відомий російський поет і драматург XVIII ст. Василь Васильович Капніст. 28 вересня 1952 року тут було відкрито літературно-меморіальний музей І. П. Котляревського. Найактивнішим за кількістю персональних виставок з останнє двадцятиліття видався сезон 2015-2016 року. Аналіз документації закладу виявив їхню різноманітністю: Найбільш вдалими були такі персональні виставки: презентація персональної фотовиставки В. Короткова «Снігова

Полтава» (13.01) (фото); персональна виставка І. Підгайного «Живопис» (11.02); персональна виставка А. Пилипенко «Малярство на склі» (03.03), виконана в унікальній техніці. Мати Насті – Олена Коршунова – відома вишивальниця, її персональні виставки теж проходили у нас в музеї; персональна виставка Н. Станекевич «Витинанка».

Персональні виставки у музеї відбуваються у 3-х напрямках:

– ***персональні виставки художників живопису*** (М. Підгорний, П. Волик, М. Грибан, Ю. Мохірєва, С. Чорна, М. Рожнятовська, Є. Путря);

– ***персональні виставки фотохудожників*** (С. та І. Назаркіні, В. Коротков, А. Славуцький, В. Матосов);

– ***персональні і колективні виставки членів спілки народних майстрів*** (Д. Король (витинанки), Р. Тихолов, Є. Євтушенко (кераміка), Є. Кулик (різьблення по дереву).

Важливим моментом є співпраця музею з приватними колекціонерами (нагороди І світовій війни, православна ікона кінця XVII – початок XX ст. (05.04.2010): «Стебліни-камінські» з приватної колекції Є. Анічін (до 200-ліття з дня народження С. П. Стебліна-Камінського; «Українські старовинні жіночі прикраси» (С. В. Козлов).

Важливими є виставки, які музей проводить до визначних, ювілейних дат: до дня народження (Т. Г. Шевченка, М. В. Гоголя, А. П. Чехова), (виставка листівки з приватної колекції Ю. Меліхова); до дня незалежності; до дня міста; до Революції гідності; до свята Різдва Христового; до дня рідної мови; до річниці від дня народження Т. Г. Шевченка; до Міжнародного дня музеїв; до дня захисту дітей; до міського свята галушки; до дня Незалежності; до річниці від дня народження І. П. Котляревського; до дня міста; до дня української писемності і мови; до дня Святого Миколая та Новорічно-Різдвяних свят.

Полтавській літературно-меморіальний музей І. Котляревського тісно співпрацює з опішнянським колегіумом мистецтв (керівник Ю. Балацька). Її персональні виставки неодноразово проходили у стінах закладіу. Також

проходили і колективні виставки з її вихованцями «Світ очима дітей» (30.05.2014 р.)

У літературно-меморіальному музеї І. Котляревського регулярно влаштовуються зустрічі з письменниками: молодь знайомиться з творчим доробком сучасних майстрів українського слова.

У вересневі дні щороку з дня народження письменника проводяться дитячі конкурси на краще читання творів І. Котляревського, Г. Сковороди, драматичне втілення образів за творами письменника.

Музей став творчою лабораторією для студентів-філологів, які приходять сюди на практику та не тільки здобувають знання з музеєзнавства, а й вчаться бути справжніми патріотами рідного краю.

Є унікальні, цікаві виставки. Наприклад, 04.08.2010 р. відбулася унікальна персональна виставка Ганни Іванівни Матвієнко (смт Котельва) до 20-річчя незалежності України, яка працює у техніці флористика (43 рослинно-квіткових композицій).

Вихованці Полтавської дитячої художньої школи мають пріоритетне право на персональні та колективні виставки на допоміжних виставкових площах – у вестибюлі та у вікнах фасаду старовинного особняка, у якому розташований музей. У своїй діяльності науковці музею провадять таку ідею: тісніший зв’язок музею та школи давав би ефективні наслідки в моральному й естетичному вихованні юного покоління, адже духовне здоров’я суспільства значною мірою залежить від того, з яких джерел ми п’ємо, до чого прихиляємось [5, С.124]. І тому адресно, спеціально для потреб школи із чітким плануванням на весь навчальний рік науковці музею розробили цикли лекцій-бесід за двома напрямами – народознавчим і літературознавчим.

Народознавчий цикл: «Цвіт на полотні» (українське шитво і костюм); «Тут їли різнії потрави…» (українська народна кухня і страви); «Українська народна пісня і дума серед народів світу; «Легенди з життя запорозьких козаків»; «Як засяють зірки на Святвечір, понесіться, колядки, на втіху!» (народні свята

Новорічно-Різдвяного циклу); «Ой, у садочку, під любисточком…» (зелений світ навколо української хати). (Додаток Е)

Літературознавчий цикл: «Гоголь і Полтава», « Леся Українка на Полтавщині», «Тарас Шевченко на землі Івана Котляревського», «Григорій Сковорода – людина, філософ, митець».

Та особливу увагу приділяють популяризації дитячої творчості. Багаторічна творча співпраця поєднує музей І. Котляревського та вихованців ліцею № 1. Учні образотворчого відділення щороку презентують свої кращі творчі роботи. Іде тісна співпраця з позашкільними навчальними закладами – з Полтавською художньою школою, обласним центром естетичного виховання учнівської молоді, вихованцями Палацу дитячої та юнацької творчості, кімнатами школярів за місцем проживання. Всі вони мають пріоритетне право для популяризації своїх творчих здобутків на виставкових площах музею І. П. Котляревського та меморіальної Садиби письменника.

Тісна співпраця упродовж багатьох років склалась у музею з дитячими музичними школами міста та з «Малою академією мистецтв». Виступи вихованців цих мистецьких закладів є окрасою майже всіх масових заходів, які провадяться в музеї.

У Полтаві, на Соборній площі, поблизу Білої альтанки, знаходиться садиба першого українського народного поета і класика І. Котляревського. В його хаті побували І. І. Срезневський, М. П. Погодін, В. В. Пассен, М. О. Мельгунов. Хата Івана Петровича Котляревського відновлена за малюночком нашого відомого кобзаря Т. Г. Шевченка, який у 1845 році, подорожуючи Україною та замальовуючи найвидатніші історичні місця для свого альбому «Мальовнича Полтавщина» замалював хату Івана Петровича Котляревського на фоні Свято-Успенського Собору та Хрестовоздвиженський монастир.

Сама хата була придбана дідом письменника у 1751 році. Дід служив дияконом у Свято-Успенському Соборі. 5 вересня 1969 року музей-садиба І. П. Котляревського була відкрита для масового огляду. Відновлювальні роботи були успішно завершені до 200-річчя від дня народження поета. У

відновленій оселі письменника 5 кімнат, як і було за життя І. П. Котляревського: кабінет, світлиця, вітальня, опочивальня і кухня. Вхід до них як і раніше, був з сіней.

Виставки на меморіальній садибі письменника проходять у коморі (розвиток давніх народних старожитностей, це – ковальство – персональна виставка А. В. Фіктянова, виставки якого неодноразово проводилися на меморіальній садибі: різьблення по дереву, каменю, кістці (персональна виставка І. Моцар), яка проводилася двічі і планується у жовтні на день козацтва); ляльки-мотанки (персональна виставка Н. Свиридюк, колективна Анюти і Злати Ківи, вихованців гуртка «Толока»); виставка старожитностей із колекції В. П. Закладного; виставка українських рушників з етнографічної (фондової колекції о/ф, 14 предметів); бісероплетіння (персональна виставка Ольги Шумної). (Додаток Д)

На меморіальній садибі письменника популярними є виставки вихідного дня (живопис) (В. Кривого, Н. Моревої), які неодноразово проходили у музеї.

Кожного року відбуваються традиційні виставки до Різдва Христового (Новорічні витинанки О. Свиридюк), іграшки, виготовлені власноруч вихованцями дитячо-юнацького гурту «Промінь», з яким заклад співпрацює 20 років; до Великодня (виставка з фондової колекції).

Отже, Полтавський літературно-меморіальний музей І. Котляревського є надзвичайно активним по організації та проведенню персональних виставок як у літературній частині,так і на меморіальній садибі письменника.

РОЗДІЛ 3. СТРУКТУРНО-ЗМІСТОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЛЬНОЇ ВИСТАВКИ

Ми стверджуємо, що у бурхливому вирі сучасного життя людина не здатна повноцінно відновити свій фізичний і душевний стан без спілкування з природою; ми визнаємо, що мандруючи лісовими, степовими, гірськими стежинами, можна пізнати безліч найцікавіших фактів про живі організми і взаємодію між ними; ми пропагуємо: природа – це храм науки і мистецтва; ми зізнаємося, що любимо природу і оберігаємо її.

Проаналізуємо виставку коренепластики Івана Петровича Долюка «Сад дерев'яних скульптур» у Полтавському літературно-меморіальному музеї Івана Котляревського (Додаток К).

Тема виставки. «Сад дерев'яних скульптур»

1. Мета. Ознайомити полтавців з мистецтвом коренепластики.

2. Місце та термін проведення виставки. Садиба у Полтавському літературно-меморіальному музеї Івана Котляревського (травень 2016 року)

3. Композиційна побудова виставки (Додаток К): композиційний центр (три твори: 49 – «Перша скрипка» (590х300х300), 2014 рік; 50 – «Кучеряво живуть» (575х310х200), 2015 рік; 51 – «Поклик віків» (650х300х200), 2014 рік; принцип розміщення експонатів – горизонталь,
місце знаходження експонатів: на плицях, на реманенті, скринях і столах.

4. Тематика виставкових робіт: вільна (політ фантазії митця – стимулювання до фантазування відвідувача)

5. Тип виставкових робіт і критерії їх відбору: пластична скульптура, відбув – хронологія створення.

6. Вимоги до оформлення робіт: наявність ярлика, опису, легенди під твором.

7. Додаткове оформлення виставки: музичний супровід (фон), каталог виставкових робіт І. Долюка, додаткова інформація про технологію коренепластики.

Презентація митця. Автор є надзвичайною людиною. Багато в чому можна знайти та побачити мистецтво. Це дано далеко не кожному, але ж Іван Петрович не тільки бачить, він його творить. Приємно доторкнутися до цього мистецтва, отримати його, як кажуть, з перших рук. І це, безумовно, свято, незабутні враження на все життя.

Спілкування з Іваном Долюком про історію виникнення його робіт можна годинами, причому, це цікаві розповіді, що народилися в процесі перетворення знайденої в лісі гілочки чи кореня в мистецький образ. Він характеризує своїх героїв, говорить за них, кожен з них має певну філософію життя. У книзі відгуків та вражень музею читаємо: *«Іван Петрович – людина, яка поєднує в собі таланти художника, скульптора, різьбяра по дереву, столяра – красно деревця, конструктора і , важливо, поета».*

Народився у 1940 році в багатодітній родині на Поділлі, де провів дитинство. Рано залишився без батька, який загинув на війні. Після семирічки – школа художніх ремесел, де здобув спеціальність столяра червонодеревця і освоїв основи різьби по дереву. Працює столяром, одночасно у вечірній школі здобув середню освіту. Далі – навчання в інституті, служба в армії. Працює технологом, головним інженером, директором на деревообробних підприємствах, четверть століття – в науці. Біля сорока авторських рацпропозицій і винаходів впроваджено у виробництво з вагомим ефектом. Нагороджений Срібною медаллю і Дипломом ВДНГ, має низку інших заохочень. Друкувався в технічних виданнях. Випустив три збірки поезії. У шлюбі 50 років, троє дітей, четверо онуків-хлопців.

Лісовою скульптурою займається з 1975 року. Колекція нараховує 50 робіт, на виставці експонується – 45, виконані у техніці коренепластики.

Коротка характеристика технології. Коренепластика (лісова скульптура) – це скульптура, створена природою,виражена в переплетенні коренів, гілок, в

різних наростах. Така скульптура, помічена уважним оком художника і допрацьована їм в тій чи іншій мірі, постає перед очима глядача. Недомовленість лісової скульптури дозволяє кожній людині по своєму трактувати представлений образ. Матеріалом для Коренепластики є коріння, гілки дерев, стовбур дерева, нарости-капи.

Коренепластика має наступні напрямки:

– Лісова знахідка, основною ознакою якої є закінченість, природні форми і фактура, які не потребують втручання людини. У цьому випадку автор обмежується пошуком, очищенням знахідки і її уявлення;

– Лісова скульптура, яку називають лісова знахідка, для більшої художньої виразності оброблена людиною. При цьому автор надає виробу умовний узагальнений характер образу, його виразність при наявності природного пластики. Лісова скульптура передає тільки основне, найголовніше, найхарактерніше, за рахунок природних форм дерева.

Можлива також комбінація лісової скульптури зі скульптурним різьбленням, коли на основі заготовки з кореня або стовбура, створюється пророблений образ тварини, людини або міфічної істоти.

Опис експонатів. (Додаток Л)

(Додаток, Рис.1) *Для тебе: з-під землі достав. 2015 рік.* Скульптура нагадує корзину квітів, складовими якої став перевернутий корінь куща, закріплений на основі, виготовленій з букової деревини. Основа зображує корзину, яка оснащена ручкою з дроту, обмотану ізоляційною стрічкою. Форма квітів підсилена за допомогою різьби.

До нових висот. 2015 рік. Жирафа у незвичній позі (на одному пальчику) намагається дотягнутись до останньої гілки на цьому дереві. Решту нижніх гілок вона вже спожила стоячи на чотирьох ногах. Із дупла старого дерева виглядає «свідок» подвигу жирафи. Це старе дерево вже й пригнулось до землі і з його росте вовчок, до розгалуження якого і тягнеться голодна тварина.

(Додаток, Рис.2) *Перша скрипка. 2014 рік.* Перша скрипка – це головний музикант, який (до XX ст.) виконував роль керівника оркестру – диригента.

Наш «диригент» осучаснений і мобільний. Скрипка, гілка-підставка, яка закінчується мікрофоном, на ній же змонтований пюпітр з нотами. У правій руці диригент тримає могутній смичок. Фігура виготовлена з кленової гілки, скрипка, для надання міцності, підсилена елементом з вініпласту, пюпітр – пластмаса і метал, смичок – металевий лист і дріт, туфлі – деревина, основа – паркет з деревини буку. При виготовленні скульптури використані елементи різьбленя.

(Додаток, Рис.3) *Вегетаріанці. 2015 рік.* Дві невідомі істоти вживають лише рослинну їжу. У них в ротиках гілки, їх оточують гриби, яблука (з черв'ячком, що свідчить про екологічну чистоту продукту), а також далекоземні банани. Усі деталі виготовленні з деревини. «Стрибунець» узагалі – це в повній мірі творіння природи, використане без механічної доробки. Для іншої тварини застосовані, подекуди, столярні інструменти. Основа – це декілька з'єднаних між собою деталей з торцевим зрізом.

(Додаток, Рис.4) *Усиновителі. 2013 рік.* Пара пташок – він і вона – це шматки деревини сосни, які довгий час перебували у землі, але залишились «живими», завдячуючи значному вмісту смоли. Лапки – дріт. Яйце – утримується магнітом.

Двоє з неосяжної давнини. 2015 рік. Композиція є двосторонньою скульптурою і зображує дві тварини зі спільними окремими частинами тіла – тулуб, ноги. З однієї сторони – це екзотична тварина з розправленими крилами, з другої – теж давня тварина, що здійснює шалений біг. Об'єкт закріплений на основі у вигляді короткого циліндра, який символізує історичний зріз земної кори, на якому є елементи земної поверхні – камінь, рослини.

Отже, роботи І. П. Долюка яскраві та різноманітні, вони вчать нас любити, мріяти, фантазувати, цінувати життя, дають надію на майбутнє.

ВИСНОВКИ

У роботі здійснено узагальнення функціювання персональної виставки на базі регіонального музею у XXI столітті. Одержані в процесі дослідження результати дозволяють зробити наступні висновки:

1. Виникнення ідеї всесвітніх виставок пов'язано з бурхливим промисловим розвитком країн Західної Європи у другій половині XIX ст., яке супроводжувалося їх активною колоніальною політикою. Виставкова діяльність в Україні має значну історію та наразі тісно пов'язана з різними видами економічної діяльності у сфері послуг, виконуючи ряд важливих функцій, серед яких інформування про сучасний рівень розвитку техніки та культури, залучення іноземних інвестицій в національну економіку, обмін досвідом та ознайомлення з новими досягненнями в різних галузях тощо.

2. На сучасному етапі у музейній виставковій діяльності спостерігається розвиток, затвердження та реалізація теоретичних основ і принципів, розроблених в ході еволюції експозиційного майстерності в цілому. Але тенденції диктують уведення якісно нового підходу через образно-тематичні композиційні структури експозиції. Сьогодні робота регіональних музеїв, музейні проекти і різноманітні заходи, що проводять, спрямовані на охоплення різних цільових аудиторій. Музей має бути цікавим для всіх, тому його розвиток повинен бути різновекторним. Всі інноваційні форми роботи будуть ефективними тільки в комплексі, не відокремлено одна від іншої.

3. На сучасному етапі розвитку суспільства в музейній практиці склалися три основні типи музейних виставок: тематичні виставки, в основі яких лежить певний сюжет; фондові виставки, які знайомлять відвідувачів з маловідомими і малодоступними колекціями; звітні виставки, які створюють за результатами реставраційних робіт, за підсумками комплектування фондів, так звані виставки нових надходжень.

4. Музейна освітня робота суттєво відрізняється від, наприклад, шкільних занять, оскільки це добровільна, неформальна культурна освіта, в якій відсутні іспити, навчальні плани тощо. Відвідувач за бажанням може вивчати виставку у власному темпі та відповідно до своїх інтересів. Серед основних завдань музейної освіти є стимулювання сили уяви відвідувача та розвиток його естетичної свідомості. До базових відносять такі форми культурно-освітньої діяльності музею: екскурсія, лекція, консультація, наукові читання (конференції, сесії; засідання), клуб (гурток, студія), конкурс (олімпіада, вікторина), зустріч з цікавою людиною, концерт (літературний вечір, театралізована вистава, кіносеанс), свято, історична гра

5. Музеї міста Полтави ведуть активну виставкову діяльність, акцент ц якій ставиться заходах народознавчої тематики (лозоплетіння, гобелени, килими гончарство, фрімоліте; бісероплетіння, вишивка; лялькарство; ірландське мереживо, декоративне малярство, кераміка, витинанка ковальство, ляльки-мотанки), виставки до визначних та ювілейних дат та персональні виставки професійних художників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Александрова Н. Выставочный менеджмент. Москва: РИА ПРОЭКСПО, 2006. 585 с
2. Ананьєва Т. Організація і проведення спеціальних заходів у рамках виставок. Маркетингові комунікації. 2003. № 2. (14). С. 2 – 7.
3. Бабарицька В. К., Короткова А. Я., Малиновська О. Ю . Екскурсознавство і музеєзнавство: навч. Посіб. Київ: Альтерпрес, 2007. 464 с.
4. Барановська Н. Експозиційна робота у діяльності музею. Historical and cultural studies. – Львів : Нац. Ун-т «Львів. Політехніка», 2015. Вип. 1, № 2. С. 13–17.
5. Бех І. Д. Духовні цінності в розвитку особистості. Педагогіка і психологія. 1997. № 1. С. 124–129.
6. Більо Л. Експозиційна та виставкова діяльність музеїв Волинської області (1991–2016 рр.) URL: https://core.ac.uk/download/pdf/153588157.pdf
7. Бондаренко Г. Історико-краєзнавча діяльність установ та організацій освіти, науки, культури Волинської області (90-ті роки XX – початок XXI ст.). Волинський музейний вісник. Вип. 2 / Упр. Культури і туризму Волин. ОДА ; Волин. Краєзн. Музей ; каф. Документознавства і музей. Справи ВНУ ім. Лесі Українки. Луцьк, 2010. С. 97–114.
8. Букін Н. Брати участь чи у виставці. Рекламні технології. 2004. № 4 (57). С. 42 – 44.
9. Велика Л. Музейне експозиційне мистецтво : монографія. Харків : ХДАК, 2000. 159 с. : Кононюк О. Музейна експозиція: старі проблеми та нові тенденції (на прикладі музеїв Великої Волині) . Наук. Записки Рівненського обл. краєзн. Музею. Рівне : Волин. Обереги, 2006. Вип. IV: матеріали наук. Конф. 25–26. X. 2006 р. С. 55–58.
10. Виставкова діяльність в Україні. Статистичний бюллетень. Київ, 2008. 49 с.

11. Гайда Л. А. Музей у навчальному закладі. Київ: Шк. Світ, 2009. 128 с
12. Гайда Л. А. Розвиток музейної педагогіки в Україні. Позашкілля. 2012. № 10 (70). С. 50–51.
13. Голова О. Г. Виставково-ярмаркова діяльність. Маркетинг і маркетингові комунікації. 2004. № 3 (51) червень. С. 64 – 67.
14. Грищенко І.М. Ринкові аспекти виставкової діяльності в Україні на сучасному етапі / І.М.Грищенко, Н.А.Крахмальова // Актуальні проблеми економіки. – 2006. – № 9. – С. 113–119.
15. Донік О.М. Київська всеросійська виставка 1913 р. як виразний приклад презентації досягнень у модернізації економіки й міського життя URL: https://core.ac.uk/download/pdf/87415177.pdf
16. Замошкин А.И. Эстетика музейной экспозиции. Художник. 1973. № 7. С. 43-47. Михайленок Л. Искусство музейной экспозиции. Искусство. 1979. № 1. С. 21-26.
17. Караманов А. В. Организация интерактивной музейной среды: от методов к моделям. Вопросы музеологии. 2012. №2 (6). URL : https:// cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-interaktivnoy-muzeynoy-sredy-otmetodov-k-modelyam
18. Караманов О. В. Музейна педагогіка в контексті багатокультурного освітнього середовища в Україні. Шлях освіти. 2012. № 2 (64). С. 8–11.
19. Кисельова Л. Як організувати роботу на виставці. Рекламні технології 2003. № 7 (52). С. 50 – 51
20. Кононюк О., Позіховська С.Музейна експозиція: старі проблеми та нові тенденції (на прикладі музеїв Великої Волині). Наук. Записки Рівненського обл. краєзн. Музею. Рівне: Волин. Обереги, 2006. Вип. IV : матеріали наук. Конф. 25–26. X. 2006 р. С. 55–58.
21. Концепція розвитку виставково-ярмаркової діяльності: затверджена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 28. 07. 2003 р. №459-р URL :www.rada.gov.ua.

22. Мартем'янова Н. С. До питання особистісно-орієнтованої , розвиваючої освіти у музейному середовищі. 18-ті Сумцовські читання: Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства. Харків : Майдан, 2012. URL : http://museum.kh.ua/academic/sumtsovconference/2012/article.html?n=20
23. Мошик І. В. Експозиційно-виставкова діяльність Національного заповідника «Глухів». Праці Центру пам'яткознавства. 2015. Вип. 27. С. 93–99.
24. Музейна справа у закладах освіти. Методичні рекомендації / укладач О. М. Вагеннік. Запоріжжя, 2020. 76 с.
25. Нормативно-правові акти у сфері музейної справи на сайті Міністерства культури України. URL: https://mkip.gov.ua/content/ normativnopravovi-akti-u-sferi-muzeynoi-spravi.html (дата звернення: 01.11.2020).
26. Павловська Т. С. Організація екскурсійних послуг: навч.-метод. Комплекс. Луцьк: Вежа-Друк, 2016. 192 с.
27. Пащенко В. До історії садиби-музею Панаса Мирного. URL: http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/109-120-pv.pdf
28. Пащенко В., Півень І. До історії садиби-музею Панаса Мирного. URL: http://poltavahistory.inf.ua/hisp_u_117_6.html?button=%D0%94%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D1%96%D1%88%D0%B5+%3E
29. Пекар В. Виставкова індустрія України: історія, тенденції, проблеми і перспективи. URL:www.euroindex.ua/index. Php? Ide=77
30. Підгрушний Г.П., Пекар В.О., Денисенко О.О. Виставкова діяльність та її значення як інструменту регіонального розвитку. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/4867/07-Pidhrushnyj.pdf?sequence=1
31. Полтавський літературно – меморіальний музей Панаса Мирного. URL: http://poltavahistory.inf.ua/hisp_u_117_5.html?button=%D0%94%D0%BE%

D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D1%96%D1%88%D0%B5+%3E

32. Про затвердження Положення про Музейний фонд України : Постанова Кабінету міністрів України від 20 липня 2000 р. № 1147. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1147-2000-%D0%BF#Text (дата звернення: 11.10.2020).
33. Салата О. О. Основи музеєзнавства : навчально-методичний посібник. Вінниця : ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015. 164 с.
34. Северин В. Ґенеза виставкової діяльності в Україні URL: https://nure.ua/wp-content/uploads/2018/Scientific_editions/novkol_2018_3_9.pdf
35. Софонов В. Перші всесвітні промислові виставки кінця XIX — початку XX ст. URL: http://n-t.ru/tp/it/pvpv.htm
36. Трофименко Т. М. Інтерактивні методи роботи з відвідувачами як різновид музейної комунікації (із практики Харківського літературного музею). 18-ті Сумцовські читання: Музей як соціокультурний інститут в умовах інформаційного суспільства. Харків : Майдан, 2012. URL : http://museum.kh.ua/academic/sumtsov-conference/2012/ article.html?n=5
37. Якубовський В. І. Музеєзнавство: навч. Посіб.—практикум. Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М. І., 2006. 272 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Рис. 1. Виставка килимів члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України, заслуженого майстра народної творчості України Валентини Яківни Колінько та члена Національної спілки майстрів народного мистецтва України Василя Івановича Деркача. 7 жовтня по 6 листопада 2011 року в літературній експозиції Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного

Додаток Б

Рис. 1. Виставка декоративного розпису майстрині з Краснограда Олени Петрівни Щемур 6.09.2011 року в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

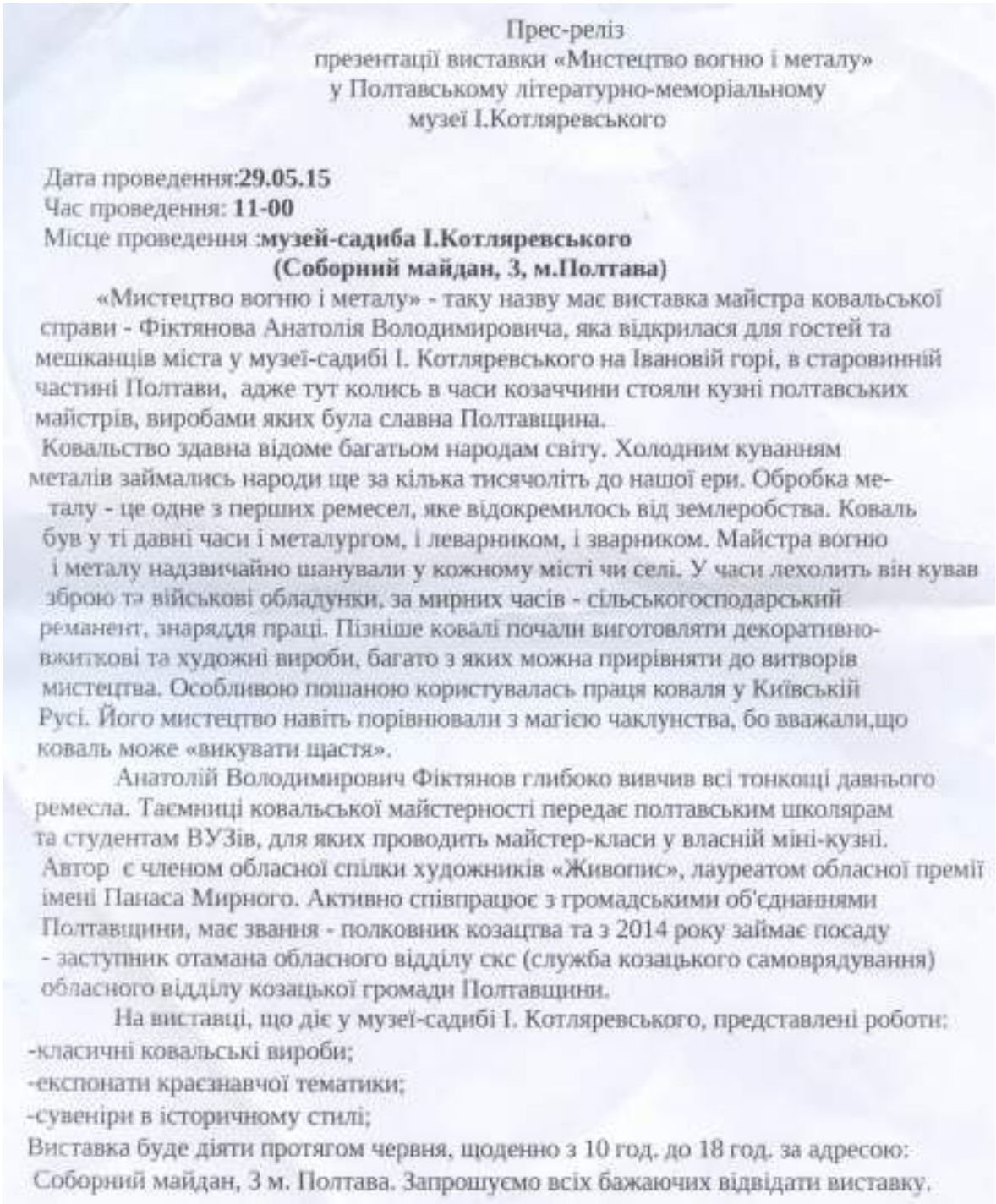
Додаток В

Рис. 1. Виставка робіт Зразкового художнього гуртка «Господарочка» Полтавського Палацу дитячої та юнацької творчості 28 грудня 2010 р в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

Додаток Г

Рис. 1. Виставки Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

Додаток Д



Прес-реліз
презентації виставки «Мистецтво вогню і металу»
у Полтавському літературно-меморіальному
музеї І.Котляревського

Дата проведення:**29.05.15**
Час проведення: **11-00**
Місце проведення :**музей-садиба І.Котляревського**
(Соборний майдан, 3, м.Полтава)

«Мистецтво вогню і металу» - таку назву має виставка майстра ковальської справи - Фіктянова Анатолія Володимировича, яка відкрилася для гостей та мешканців міста у музеї-садибі І. Котляревського на Івановій горі, в старовинній частині Полтави, адже тут колись в часи козаччини стояли кузні полтавських майстрів, виробами яких була славна Полтавщина.

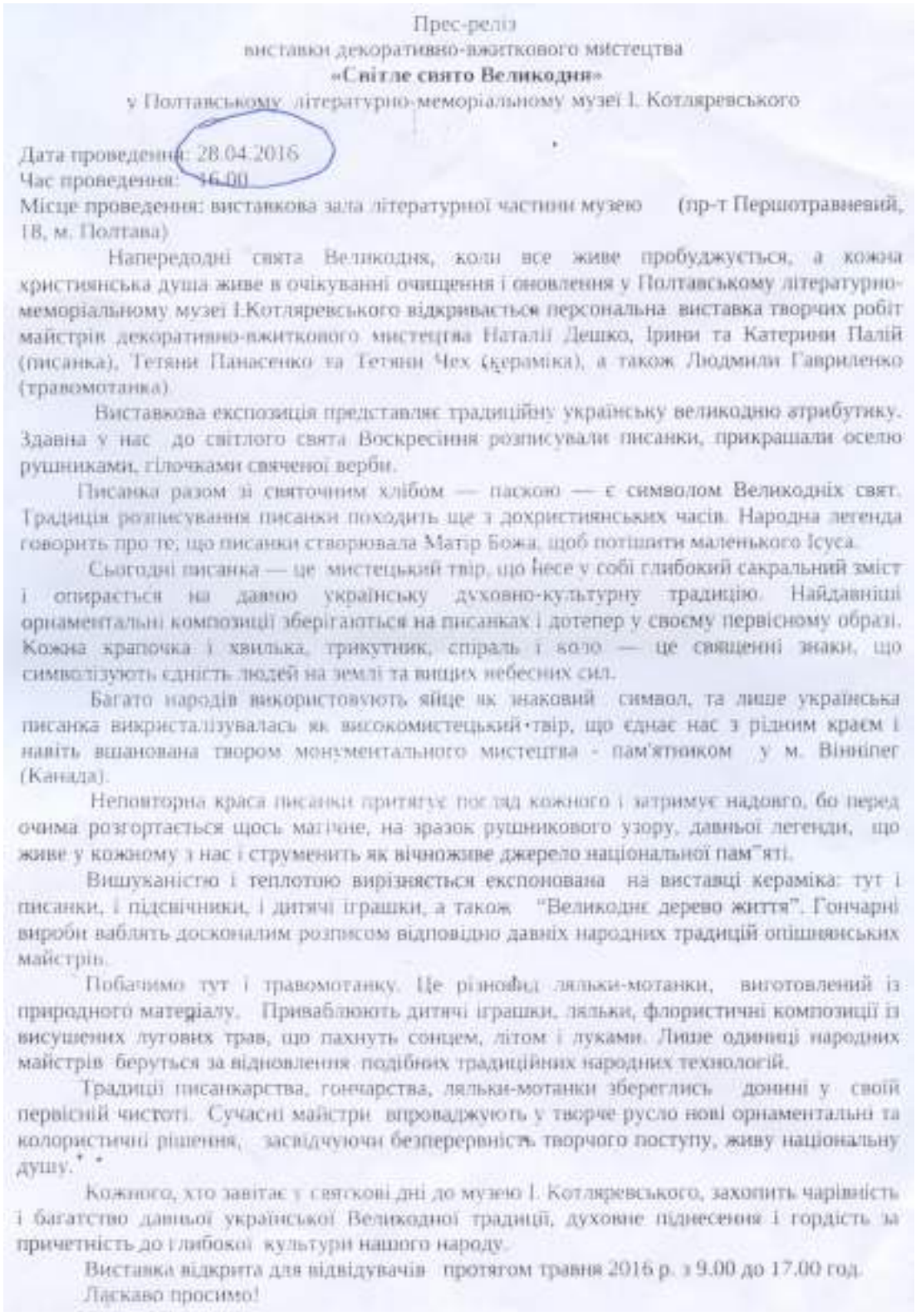
Ковальство здавна відоме багатьом народам світу. Холодним куванням металів займались народи ще за кілька тисячоліть до нашої ери. Обробка металу - це одне з перших ремесел, яке відокремилось від землеробства. Коваль був у ті давні часи і металургом, і леварником, і зварником. Майстра вогню і металу надзвичайно шанували у кожному місті чи селі. У часи лихолить він кував зброю та військові обладунки, за мирних часів - сільськогосподарський реманент, знаряддя праці. Пізніше ковалі почали виготовляти декоративно-вжиткові та художні вироби, багато з яких можна прирівняти до витворів мистецтва. Особливою пошаною користувалась праця коваля у Київській Русі. Його мистецтво навіть порівнювали з магією чаклунства, бо вважали,що коваль може «викувати щастя».

Анатолій Володимирович Фіктянов глибоко вивчив всі тонкощі давнього ремесла. Таємниці ковальської майстерності передає полтавським школярам та студентам ВУЗів, для яких проводить майстер-класи у власній міні-кузні. Автор є членом обласної спілки художників «Живопис», лауреатом обласної премії імені Панаса Мирного. Активно співпрацює з громадськими об'єднаннями Полтавщини, має звання - полковник козацтва та з 2014 року займає посаду - заступник отамана обласного відділу скс (служба козацького самоврядування) обласного відділу козацької громади Полтавщини.

На виставці, що діє у музеї-садибі І. Котляревського, представлені роботи:
-класичні ковальські вироби;
-експонати краєзнавчої тематики;
-сувеніри в історичному стилі;
Виставка буде діяти протягом червня, щоденно з 10 год. до 18 год. за адресою: Соборний майдан, 3 м. Полтава. Запрошуємо всіх бажаючих відвідати виставку.

Рис. 1. Копія прес-релізу виставки «Мистецтво вогню і металу» в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Івана Котляревського

Додаток Е



Прес-реліз
виставки декоративно-вжиткового мистецтва
«Світле свято Великодня»
у Полтавському літературно-меморіальному музеї І. Котляревського

Дата проведення: 28.04.2016
Час проведення: 16.00
Місце проведення: виставкова зала літературної частини музею (пр-т Першотравневий, 18, м. Полтава)

Напередодні свята Великодня, коли все живе пробуджується, а кожна християнська душа живе в очікуванні очищення і оновлення у Полтавському літературно-меморіальному музеї І.Котляревського відкривається персональна виставка творчих робіт майстрів декоративно-вжиткового мистецтва Наталії Дешко, Ірини та Катерини Палій (писанка), Тетяни Панасенко та Тетяни Чех (кераміка), а також Людмили Гавриленко (травомотанка).

Виставкова експозиція представляє традиційну українську великодню атрибутику. Здавна у нас до світлого свята Воскресіння розписували писанки, прикрашали оселю рушниками, гілочками свяченої верби.

Писанка разом зі святочним хлібом — паскою — є символом Великодніх свят. Традиція розписування писанки походить ще з дохристиянських часів. Народна легенда говорить про те, що писанки створювала Матір Божа, щоб потішити маленького Ісуса.

Сьогодні писанка — це мистецький твір, що несе у собі глибокий сакральний зміст і опирається на давню українську духовно-культурну традицію. Найдавніші орнаментальні композиції зберігаються на писанках і дотепер у своєму первісному образі. Кожна крапочка і хвилька, трикутник, спіраль і коло — це священні знаки, що символізують єдність людей на землі та вищих небесних сил.

Багато народів використовують яйце як знаковий символ, та лише українська писанка викристалізувалась як високомистецький твір, що єднає нас з рідним краєм і навіть вшанована твором монументального мистецтва - пам'ятником у м. Вінніпег (Канада).

Неповторна краса писанки притягує погляд кожного і затримує надовго, бо перед очима розгортається щось магічне, на зразок рушникового узору, давньої легенди, що живе у кожному з нас і струменить як вічноживе джерело національної пам"яті.

Вишуканістю і теплотою вирізняється експонована на виставці кераміка: тут і писанки, і підсвічники, і дитячі іграшки, а також "Великоднє дерево життя". Гончарні вироби ваблять досконалим розписом відповідно давніх народних традицій опішнянських майстрів.

Побачимо тут і травомотанку. Це різновид ляльки-мотанки, виготовлений із природного матеріалу. Приваблюють дитячі іграшки, ляльки, флористичні композиції із висушених лугових трав, що пахнуть сонцем, літом і луками. Лише одиниці народних майстрів беруться за відновлення подібних традиційних народних технологій.

Традиції писанкарства, гончарства, ляльки-мотанки збереглись донині у своїй первісній чистоті. Сучасні майстри впроваджують у творче русло нові орнаментальні та колористичні рішення, засвідчуючи безперервність творчого поступу, живу національну душу.

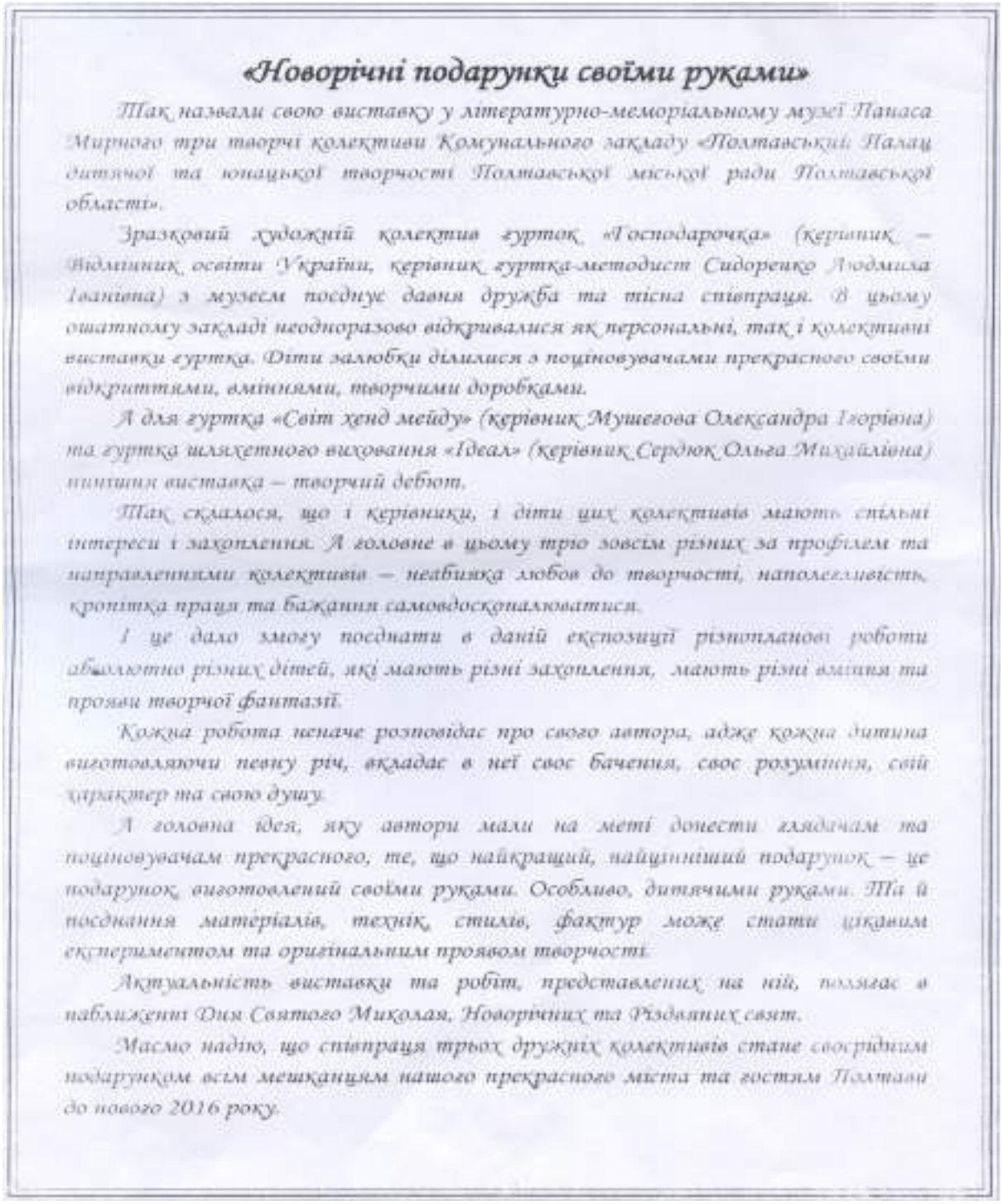
Кожного, хто завітає у святкові дні до музею І. Котляревського, захопить чарівність і багатство давньої української Великодної традиції, духовне піднесення і гордість за причетність до глибокої культури нашого народу.

Виставка відкрита для відвідувачів протягом травня 2016 р. з 9.00 до 17.00 год.

Ласкаво просимо!

Рис. 1. Копія прес-релізу виставки «Світле свято Великодня» в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Івана Котляревського

Додаток Ж



«Новорічні подарунки своїми руками»

Так назвали свою виставку у літературно-меморіальному музеї Панаса Мирного три творчі колективи Комунального закладу «Полтавський Палац дитячої та юнацької творчості Полтавської міської ради Полтавської області».

Зразковий художній колектив гурток «Господарочка» (керівник – Відмінник освіти України, керівник гуртка-методист Сидоренко Людмила Іванівна) з музеєм поєднує давня дружба та тісна співпраця. В цьому затишному закладі неодноразово відкривалися як персональні, так і колективні виставки гуртка. Діти залюбки ділилися з поціновувачами прекрасного своїми відкриттями, вміннями, творчими доробками.

А для гуртка «Світ хенд мейду» (керівник Мушегова Олександра Ігорівна) та гуртка шляхетного виховання «Ідеал» (керівник Сердюк Ольга Михайлівна) нинішня виставка – творчий дебют.

Так склалося, що і керівники, і діти цих колективів мають спільні інтереси і захоплення. А головне в цьому трио зовсім різних за профілем та напрямленнями колективів – невгасима любов до творчості, наполегливість, кропітка праця та бажання самовдосконалюватися.

І це дало змогу поєднати в даній експозиції різнопланові роботи абсолютно різних дітей, які мають різні захоплення, мають різні вміння та прояви творчої фантазії.

Кожна робота неначе розповідає про свого автора, адже кожна дитина виготовляючи певну річ, вкладає в неї своє бачення, своє розуміння, свій характер та свою душу.

А головна ідея, яку автори мали на меті донести глядачам та поціновувачам прекрасного, те, що найкращий, найцінніший подарунок – це подарунок, виготовлений своїми руками. Особливо, дитячими руками. Та й поєднання матеріалів, технік, стилів, фактур може стати цікавим експериментом та оригінальним проявом творчості.

Актуальність виставки та робіт, представлених на ній, полягає в наближенні Дня Святого Миколая, Новорічних та Різдвяних свят.

Маємо надію, що співпраця трьох дружніх колективів стане своєрідним подарунком всім мешканцям нашого прекрасного міста та гостям Полтави до нового 2016 року.

Рис. 1. Копія прес-релізу виставки «Новорічні подарунки своїми руками» в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

Додаток З

Гавриленко Людмила Іванівна
керівник гуртка-методист
зразкового художнього колективу
творчої майстерні «Струмочок»
Зіньківського будинку
дитячої та юнацької творчості

Людмила Іванівна (педагогічний стаж 27 років) голова методичного об'єднання педагогів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва позашкільних навчальних закладів естетичного спрямування області. Має подяки та грамоти Департаменту освіти і науки Полтавської облдержадміністрації, Полтавського обласного центру естетичного виховання учнівської молоді,подяки Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) імені М. Ярошенка, Диплом Міністерства освіти і науки України Державного музею іграшки.

Вихованці Людмили Іванівни активні учасники та переможці багатьох конкурсів, виставок обласного та всеукраїнського рівнів, займаються дослідницькою роботою, підсумком якої стало написання та захист наукової роботи у Полтавській обласній Малій академії наук учнівської молоді на тему:«Особливості виготовлення вузлових ляльок на Україні (на прикладі Полтавщини)», де представлено краєзнавчий матеріал, зібраний на теренах Зіньківщини. Це дало поштовх до виготовлення травомотанок вланоруч.

У 2014 році проатестована на підтвердження звання «керівник гуртка-методист». Цього ж року творчій майстерні «Струмочок» присвоєно звання «Зразковий художній колектив».

Педагог має власні методичні розробки на теми: «Інноваційні педагогічні технології, як засіб успіху дитини», «Розвиток творчої особистості шляхом естетичного виховання в гуртку», «Методичний аспект підготовки вихованців до участі у всеукраїнських конкурсах з декоративно-ужиткового мистецтва».

Рис. 1. Копія прес-релізу виставки Зразкового художнього гуртка «Господарочка» Полтавського Палацу дитячої та юнацької творчості в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

Додаток І

Україна. У пошуках обличчя.

(Трохи про себе та виставку)

Я, Данільченко Юрій Дмитрович, 1968 р. н.

У 1989р. закінчив Харківський державний інститут культури, за фахом бібліотекар. На даний час працюю в бібліотеці ПНПУ імені В.Г. Короленка.

Малювати почав з лютого 2013р. Поштовхом до творчості стало захворювання на катаракту, але відкриття себе у якості художника надало життю нових відтінків. У грудні 2014р. брав участь у виставці Полтавської міської асоціації інвалідів-спинальників «ОРТІС», яка проходила у Полтавській обласній науковій бібліотеці імені Котляревського, із доробком «Перші підсумки».

Своїй першій виставці, яка відбулася у травні 2015р., дав назву «У пошуках ікони», тобто, образу (грец. *εἰκόνα* — малюнок, образ, зображення), точніше, образу конкретної душі, конкретної особистості.

У жовтні 2015 року відбулася нова виставка, яка мала назву «Вириваючись з tenet». «Вириваючись з tenet» – це запрошення до роздумів про те, що заважає і про тих, хто допомагає нам жити, хто сам розривав пута зовнішніх і внутрішніх тенет, а отже є прикладом для нас.

Продовженням цих роздумів став головний мотив наступної виставки, якій ми дали назву «Україна. У пошуках обличчя». Виборюючи в непростий час свою незалежність і право на щастя у власній країні ми, українці, в муках шукаємо своє обличчя – свою ментальність, свій імідж, який допомагатиме нам знайти своє місце в новому часі і новому світі. Але ментальність не виникає нізвідки, а має своє коріння. Вдивляючись в обличчя тих, хто жив раніше і тих, хто живе поруч із нами — чи зможемо ми вибудувати ту єдино вірну модель поведінки, яка зробить кращим наше майбуття?

Дружба з олівцем стала джерелом мого оптимізму і ліками від хвороб – душевних і тілесних. Хотілося б, щоб так було і надалі.

Рис. 1. Копія прес-релізу виставки «Україна. У пошуках обличчя» у жовтні 2015 року в Полтавському літературно-меморіальному музеї імені Панаса Мирного

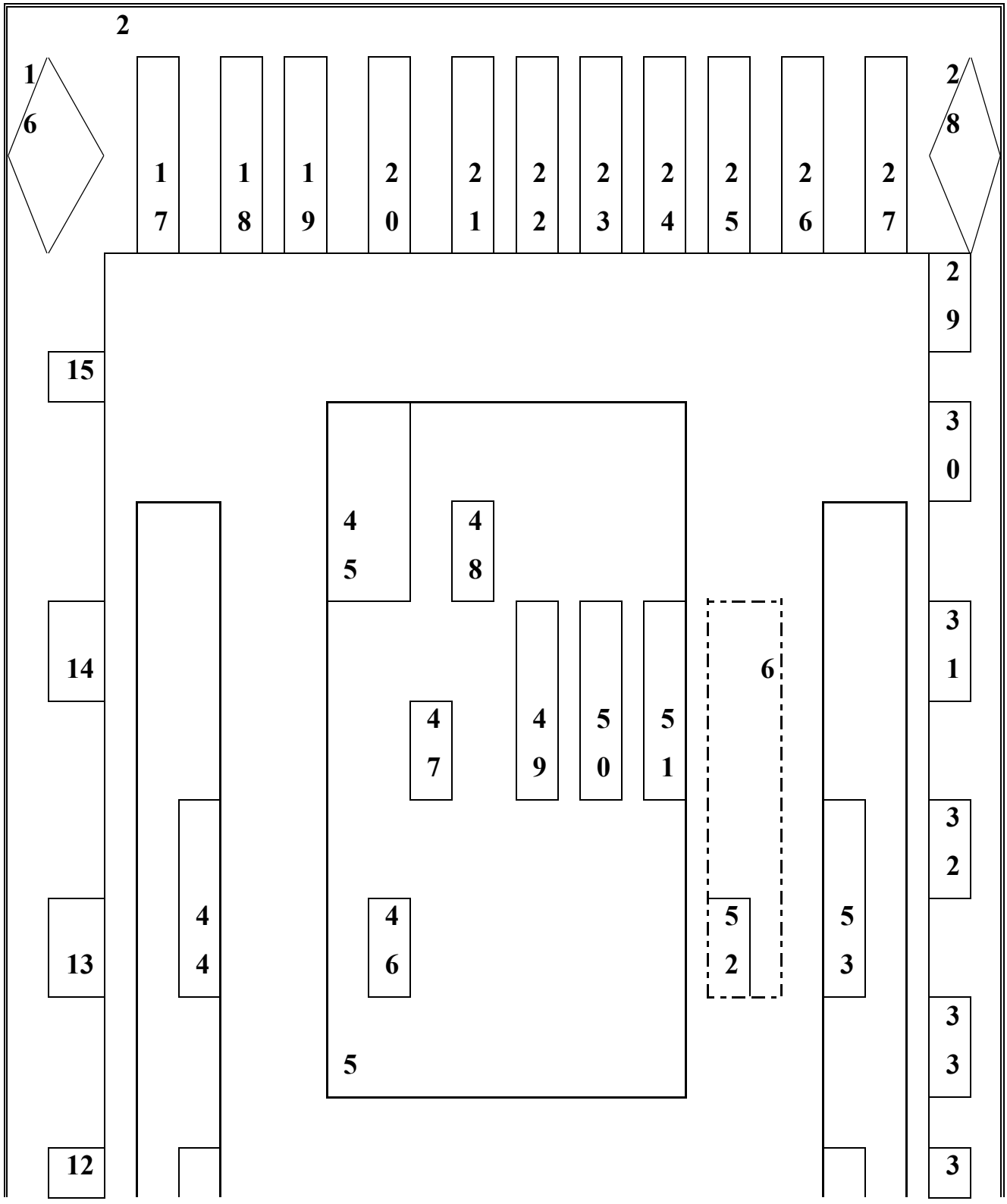
Додаток К

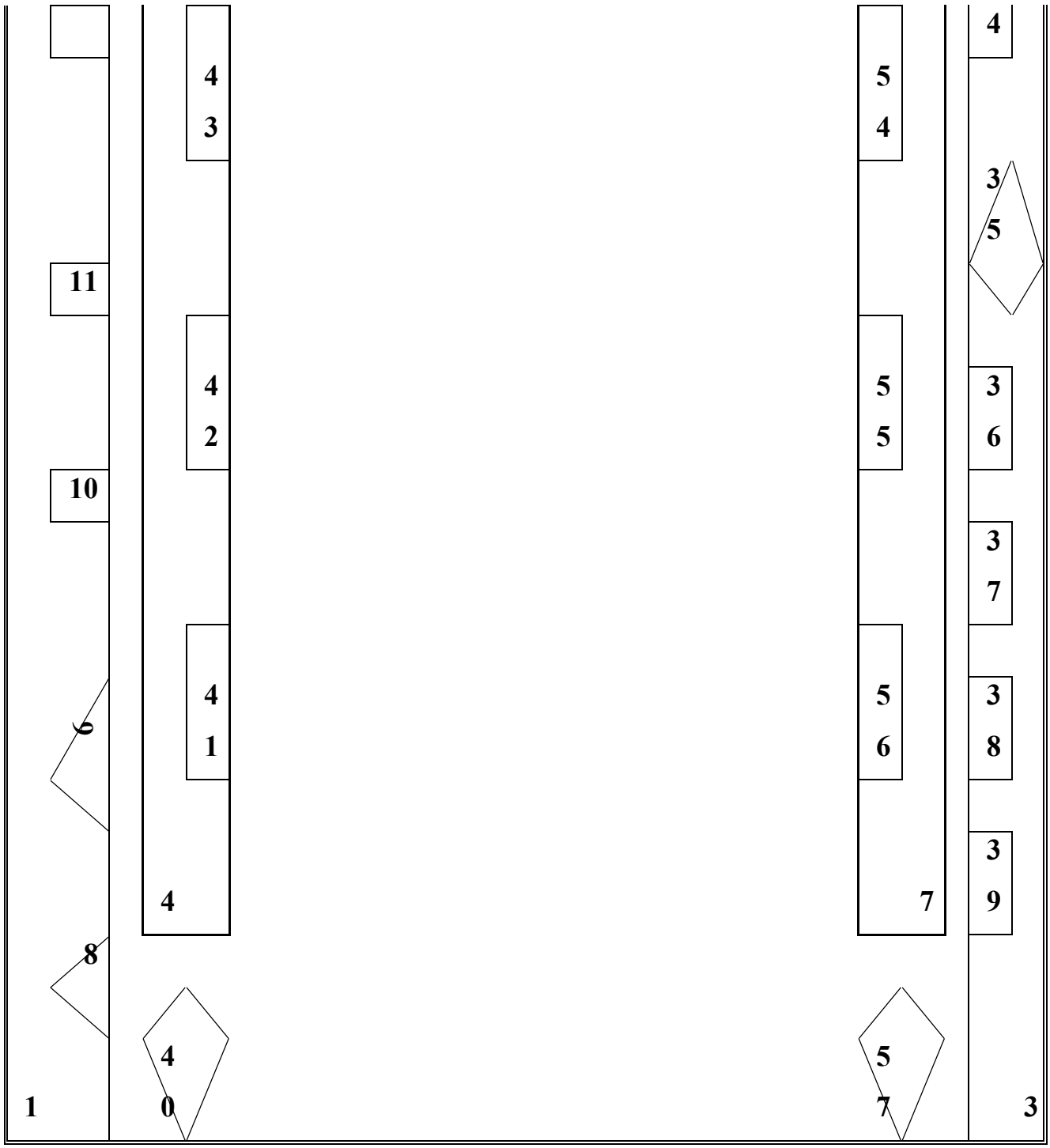
План комори

Полтавського літературно-меморіального музею І.П. Котляревського

з експонатами виставки Івана Петровича Долюка

«Сад дерев'яних скульптур»




4
3
5
4
4
3
5
11
4
2
5
5
3
6
10
3
7
4
1
5
6
3
8
6
3
9
4
7
8
4
0
5
7
1
3

Умовні позначення:

1, 2, 3 – полиці;

4, 7 – лави;

5 – стіл;

6 – скриня;

8, 9 – два будиночки (музейні предмети).

Роботи І.П. Долюка:

10 – Скеля «Чага» (250х240х200), 20015 рік;

11 – «Нічийкин гібрид» (330х250х200), 2014 рік;

12 – «Дачник» (190х190х150), 2014 рік;

13 – «Свобода» (190х190), 2013 рік;

14 – «Вегетаріанці» (260х310х230), 2015 рік;

15 – «Усиновителі» (270х160), 2013 рік;

16 – «Довгоочікуване щастя» (180х250), 2012 рік;

17 – «Дружба» (160х200х90), 2013 рік;

18 – «Майбуття» (330х200), 2014 рік;

19 – «За Україну станемо всі» (180х120), 2015 рік;

20 – «Страх» (130х150), 2014 рік;

21 – «Не лови гав» (470х240х210), 2014 рік;

22 – «Який корінець, такий пагінець» (370х230х260), 2014 рік;

23 – «Я не здамся без бою» (185х115х95), 2015 рік;

24 – «Запрошую до столу» (310х190х260), 2016 рік;

25 – Соловей-розбійник» (155х155), 1980 рік;

26 – «Невидимець» (150х100), 1981 рік;

27 – Фото автора;

28 – «Вододар» (480х400х220), 2013 рік;

29 – «Запальний танець» (200х250), 2013 рік;

30 – «Олень» (250), 2013 рік;

31 – «Ніжність рептилій» (105, 375, 115), 2015 рік;

32 – «Родом з капусти» (200х280), 2014 рік;

33 – «Жовтенький» (190х280), 2012 рік;

34 – «У пошуках щасливої долі» (330х220х160), 2014 рік;

35 – Біографія І.П. Долюка;

36 – «Змія смугаста» (300х500), 2012 рік;

37 – «Двоє з неосяжної давнини» (300х300х110), 2015 рік;

38 – «Дощить» (360х175), 2014 рік;

39 – «Нове життя» (260х200), 2010 рік;

40 – дідух (музейний предмет);

41 – опора «Єдність» (255х240х140), 2015 рік;

42 – «До нових висот» (505х360х170), 2015 рік;

43 – «Для тебе: з-під землі дістав» (525х370х205), 2015 рік;

44 – «Однорогий» (500х250), 2010 рік;

45 – «Лелека» (830х720), 2010 рік;

46 – «Пізні гриби» (240х230х160), 2015 рік;

47 – «Побачення» (250х230), 2010 рік;

48 – «Скарбник» (280х250), 1975 рік;

49 – «Перша скрипка» (590х300х300), 2014 рік;

50 – «Кучеряво живуть» (575х310х200), 2015 рік;

51 – «Поклик віків» (650х300х200), 2014 рік;

52 – «Лісовичок» (400х660х250), 2013 рік;

53 – «Коаліція» (260х300х180), 2013 рік;

54 – «Планета Україна» (300х400х370), 2016 рік;

55 – «Політик» (250х300х280), 2014 рік;

56 – «Догори дригом» (540х400х400), 2010 рік;

57 – прялка (музейний предмет).

Комора прикрашена рушниками (4 шт.).

Додаток Л

Експонати виставки Івана Петровича Долюка
«Сад дерев'яних скульптур» в інтерєрі
Полтавського літературно-меморіального музею І.П. Котляревського

Рис.1. Для тебе: з-під землі достав. 2015 рік. (на фото – праворуч). До нових висот. 2015 рік. (на фото – ліворуч).

Додаток Л (продовження)

Рис.2. Перша скрипка. 2014 рік.

Додаток Л (продовження)

Рис.3. Вегетаріанці. 2015 рік.

Додаток Л (продовження)

Рис.4. Усиновителі. 2013 рік. (на фото – праворуч)

Додаток Л (продовження)

Рис. 5. Двоє з неосяжної давнини. 2015 рік. (на фото – ліворуч)

Дощить. 2014 рік. (на фото – праворуч)

Додаток Л (продовження)

Рис. 6. Нападник і жертва

Додаток Л (продовження)

Рис. 7. ***Догори дригом. 2010 рік.***

Додаток Л (продовження)

Рис. 8. Лелека. 2010 рік.

КУЛЬТУРНИЙ ЛАНДШАФТ УКРАЇНСЬКОГО МІСТА В КОНТЕКСТІ ПОСТМОДЕРНОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. Культурологічні дослідження міста XX – поч. XXI ст. 6
РОЗДІЛ 2. Культурні ландшафти міста: базові вектори дослідження 13
2.1. Поняття та класифікація культурних ландшафтів міста..... 13
2.2. Креативне мапування як інструмент аналізу та моделювання культурного ландшафту міста..... 17
РОЗДІЛ 3. Дослідження культурного ландшафту Києва..... 21
ВИСНОВКИ..... 28
ЛІТЕРАТУРА 31

ВСТУП

Актуальність нашого дослідження зумовлюється зростанням темпів роботизації праці, збільшенням кількості вільного часу у міських жителів та потребою перегляду організації культурно-дозвіллєвих практик у контексті модернізації міст та наслідків карантинних заходів. Ми вбачаємо, що робота також актуальна в контексті реалізації цілей сталого розвитку ООН 2016-2030, і спрямована на реалізацію цілі «Сталі міста та громади» (Sustainable cities and communities)[19, с. 83], оскільки культурний ландшафт формує культурно-дозвіллєвий та туристичний потенціали міста, а його аналіз і моделювання дозволяє провести ревізію пам'яток історії та культури. До того ж, аналіз культурного ландшафту міста сприяє стимулюванню розвитку культурних і креативних індустрій завдяки вивченню ринку послуг і розваг в сфері культури, визначенню недоліків наявних і потенціалу створення та розвитку не сформованих досі сфер індустрій.

Ступінь наукової розробки теми. Урбаністичні студії класично представлені соціологічними школами: німецькою (М. Вебер, Г. Зіммель), а також американською (Л. Вірт, Р. Сеннет). Проте, культурологічний дискурс за тематикою та методологією значно розширює це проблемне поле. Дослідження ґрунтується на роботах представників герменевтики (Фрідріх Шлейермахер, Вільгельм Дільтей, Ганс-Ґеорг Ґадамер та Поль Рікер), семіотики (Юрій Михайлович Лотман, Умберто Еко, Скотт Леш, Юлія Тихєєва), постструктуралізму (Ролан Барт, Жак Дерріда, Жиль Дельоз, Фелікс Ґваттарі), урбаністики (Ед Соджа, Фредерік Джеймісон, Ганна Макферсон), філософії постмодерну (Жан Бодрійяр). Ці дослідження не стосуються безпосередньо культурного ландшафту міста, але впливають на становлення даної проблематики. Вітчизняні урбаністичні студії слабко розвинені відносно закордонних, академічні дослідження культурних ландшафтів фактично відсутні. Також перспективною, на наш погляд, є розробка креативного

мапування як практичного завдання культурологічного дослідження культурного ландшафту.

Об'єкт дослідження концепт міста в культурологічному дискурсі XX – XXI століття.

Предмет дослідження культурний ландшафт міст як основа культурного життя українського суспільства епохи постмодерну.

Мета нашої роботи полягає в культурологічному дослідженні складових культурного ландшафту міста, а також визначенні основних критеріїв формування та функціонування предмета нашого дослідження в українських містах; на основі власного дослідження проаналізувати культурний ландшафт Києва.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких завдань дослідження:

1) визначити сутність і місце концептів «місто» та «культурний ландшафт міста» в урбаністичних дослідженнях представників філософії, соціології та культурології XX-XXI ст. та їх вплив на подальший розвиток дослідження проблематики;

2) розробити науково-методологічний апарат дослідження культурного ландшафту українського міста;

3) проаналізувати культурний ландшафт Києва на основі розробленої нами методології.

Наукова новизна роботи полягає у науковому доробку в сфері культурних ландшафтів міст, в розробці універсального поняття та методології вивчення культурних ландшафтів міст, впровадженні сучасних технологій досліджень міст, що допомагає науковцю обійти метод польових досліджень.

Практичне значення роботи – використання доробку для формування єдиного та цілісного культурного ландшафту міст, збереження культурної спадщини та розвитку публічних міських просторів України.

Були використані такі методи дослідження: узагальнення, аналіз та опис – в роботі з культурологічними теоріями міст 2 пол. XX – XXI ст.; методи пояснення та класифікації використовуються в роботі з методологією дослідження; аналіз, опис, синтез, узагальнення та абстрагування – при дослідженні культурного ландшафту Києва. Дослідження спирається на загально-наукові методологічні орієнтації об’єктивності та історичності.

Структура роботи: вступ, 3 розділи, висновки, список використаної літератури. Обсяг роботи - 30 сторінок.

РОЗДІЛ 1. Культурологічні дослідження міста XX – поч. XXI ст.

Поняття культурного ландшафту є одним з об’єктів досліджень антропології простору, яка входить в сферу міждисциплінарних досліджень. Культурологія досліджує в першу чергу візуальні та культурно-дозвіллєві практики міста.

В ході підготовки теми дослідження, ми прийшли до висновку, що поняття дозвілля (ми визначаємо це поняття як вільний (не пов’язаний з роботою) час, який необхідно спеціально організовувати та заповнювати) з’являється саме в міській культурі. До появи міста такої потреби просто не виникало. Міська культура починає формувати інституціоналізовані культурно-дозвіллєві практики, які в подальшому стають основою культурного ландшафту міста.

Окрім цього, на процес становлення культурного ландшафту впливають світоглядні настанови. Модерні настанови насичені філософією раціоналізації (як простору, так і приватного життя), а тому модерністський рух – завжди раціональний та з кінцевою метою. В його координатах не може йтися про рух заради руху як священного творення спільноти, а тому мета створення міських спільнот і соціуму загалом опосередкована калькулятивним розрахунком економічної доцільності цього утворення.

Власне, саме тому максимізація швидкості руху в просторі міста потребує геометричної вивіреності його вулиць і не-лінійності руху заради руху як в лабіринті премодерного та постмодерного міста.

Культурний ландшафт міста формується тоді, коли людина може дозволити собі вільне пересування в міському просторі, що не залежить від раціональних потреб. Простіше кажучи, людина починає знаходити шляхи проведення дозвілля за межами дому, і з’являється потреба організувати та впорядкувати культурно-дозвіллєві практики в публічному просторі міста.

Так виникає потреба в мапуванні міського простору, його організації не лише за економічними показниками, а й соціальними. Зумовлюється нове осмислення міста, яке спочатку відбулося через пізнання та чуттєве сприйняття, а згодом отримало відгук у філософів та науковців.

Однією з перших і визначних інтерпретацій міста є знаково-символічна та семіотична. Вперше до неї підійшла теорія і методологія герменевтики. Ключовим поняттям з точки зору цих досліджень є «розуміння». Воно стосувалося прихованого значення культури і сенсів, які не розкриваються безпосередньо, але які пізнаються з допомогою текстів і знаків, що наповнюють простір міста.

Отже, місто та міський простір в герменевтичному розумінні постають та розглядаються як текст. Він оточує людину, вписує її в історичну епоху та культурний контекст, а також пов'язує з минулими історичними процесами. Місто – це фрагмент тексту, який співвідноситься з твором відповідно герменевтичному колу, але в той же час місто і є твір, власне історична епоха, і те, що формує духовне життя автора. Саме через таке сприйняття важливість значення набула міська архітектура, що, в свою чергу, приводить до сконцентрованості дослідників культурних ландшафтів на візуальній складовій та архітектурі міста. Такий підхід в 2005 році був названий Ганною Макферсон «центризмом унаочнення» (від англ. «ocular-centrism»), в своєму дослідженні вона критикує виключно сенсорне сприйняття та інтерпретацію «зовнішньої оболонки» - архітектури[38].

Але в логіці досліджень герменевтики, наприклад, згідно Гансу-Ґеоргу Ґадамеру, архітектура організовує простір і охоплює інші форми уяви, твори пластичного мистецтва, орнаментику[6]. Ґадамером розкривається першочергова ознака сучасного йому суспільства – зникнення з порядку денного поняття «далечінь» та демократія засобів пересування. Звідси, сутність процесів урбанізації полягає в міграції та пересуванні людини. В порядку денному жителя

міста відбувається зміна у вигляді витіснення стабільного та нерухомого, на зміну приходить мобільність та легкість руху.

За Рікером, місто – це сконструйований та водночас геометричний простір, а також простір, що фіксує місце проживання та призначене для пересування. Він робить висновок, що сконструйований простір в будь-якому випадку являє собою систему розташування для найважливіших життєвих інтеракцій[15].

Розповідь (наратив) і будівля (місто), на думку Рікера, здійснюють один і той самий вид запису, перша – в часовій протяжності, друга – в твердості матеріалу. Кожна нова будівля вписується в міський простір, як розповідь – в середовище інтертекстуальності[15].

Отже, міська архітектура ХХ ст., як і література, опиняється в рамках інтертекстуальності. Інтертекст пронизує всі елементи міста, яке не могло не бути складником широкого культурного контексту, він є вписаним в нього безрозмірно. Нами визначено, що цьому також сприяє глобалізація, місто вже не є локалізованою та відокремленою структурою, де відображається наратив національної культури. Навпаки, місто стає середовищем співіснування, завершеною «вавілонською вежею» для всіх епох і народів.

Оскільки місто постає перед нами як місце візуальної та вербальної дії, його можна водночас бачити та читати. Виявлення скритого пласту тексту міста здійснюється в сукупності з семіотичним підходом. Тобто, якщо герменевтика досліджує внутрішні аспекти тексту, то семіотика акцентує увагу на зовнішніх його структурах. Отже, першочерговість в семіотиці має поняття знаку, а місто досліджується як знакова система.

Ю. М. Лотман визначив місто як цілісний культурний організм, який має своє обличчя, де зберігається виражений в архітектурі «дух», тобто система архітектурного символізму. «Дух» міста – це його контекст та загальна структура. Така структура як архітектурний простір, на думку Лотмана, завжди є семіотичною. Кожен елемент архітектурного простору неминуче намагається

«дорости» до ансамблю через те, що він вплетений в міський контекст, який в свою чергу наповнений культурними діалогами. Таким чином, місто та його архітектурний простір – це завжди ансамбль – «органічне ціле, в якому різноманітні та самодостатні одиниці виступають в якості елементів деякої єдності більш високого порядку: залишаючись цілим, робляться частинами; залишаючись різними, робляться схожими»[11, с. 213].

Також Лотманом було розмежовано дві сфери міської семіотики: місто як простір і місто як ім'я. Останнє розглядається як міфологема, яка конструюється через історичну спадкоємність і знаковість, втілювану в релігійній і політичній тенденціях[11, с. 220].

Лотман також визначив, що поселення стає містом лише тоді, коли воно переходить через грані історії. Місто повинно мати своє минуле, адже неможливо створити його ні з чого. Таким чином, в семіотичному підході Лотмана місто визначається як казан різновлаштованих та гетерогенних текстів і кодів, що належать до різних мов та рівнів. Воно складається з елементів, які виступали в якості кодових програм, постійно та наново генеруючих тексти історичного минулого[11, с. 247].

Таким чином, критерієм, який відрізняє місто від інших видів поселень є семіотичний поліглотизм. Саме цим інструментом місто протистоїть часу. Отже, на нашу думку, Лотман підводить нас не лише до вивчення семіотичних шарів, що йдуть з минулого та зберігаються в історії міста, а й до дослідження мультикультурного мегаполісу як визначного явища глобалізованого світу.

Ще одне дослідження з семіотичним підходом належить Умберто Еко. Він розглядає місто в контексті знакової системи архітектури, в рамках цього було виведено поняття архітектурного знаку – означника (формальної сторони знаку), означуваним (смисловий зміст знаку) якого є його власне функціональне призначення, що піддається змінам в ході історичного процесу[22, с. 79].

Міський простір – це неосяжна сукупність означників та означуваних, де кожен об’єкт набув множини значень. Місто стає місцем дії різноманітних комунікаційних кодів, а міська архітектура лиш виходить з наявних архітектурних кодів, але спирається на інші коди, що не є власне архітектурними та відштовхуючись від яких споживач розуміє сенс архітектурного повідомлення [22].

На думку Еко, при будівництві міста потрібно враховувати постійно мінливий факт комунікації, передбачати майбутній соціально-історичний контекст[22, с. 92].

Нові передумови для формування і подальшого вивчення культурного ландшафту міста були сформовані з переосмисленням міста та урбанізації як проблеми тексту в філософії постструктуралізму. В цих дослідженнях чітко простежується лінія переходу від модерних студій до філософії постмодернізму.

Так, американський архітектор Чарльз Дженкс бачить в архітектурі постмодернізму подвійне кодування: по-перше – засвоєння місцевих особливостей, традицій, комерційного сленгу вулиць, по-друге – іконографія, звернення до еліти, скриті метафори та цитати. В подальшому архітектура розглядалася як одна з форм мови. Ролан Барт один з перших визначив частини міського середовища як слова, а саме місто як мовлення і нескінчений ланцюг метафор[2]. Можемо згадати тезу Лотмана про семіотичний поліглотизм, вона чудово накладається на концепцію міста, задану Дженксом, та дає змогу зробити висновок, що житель сучасного міста, щоб декодувати міський простір повинен володіти багатошаровим комплексом знань з історії та культури, в іншому випадку місто не розкриває свій семіотичний та аксіологічний шари[10].

Ед Соджа та Фредерік Джеймісон присвятили свої дослідження місту в контексті постмодерністської культури. Ці дослідники належали до лос-анджелеської школи урбаністики, представниками якої ідеальним постмодерним містом розглядався Лос-Анджелес. Школа розглядає місто як поліцентричне, периферійне, нелінійне явище, як місце для індустрії розваг, своєрідне поле

можливостей, в якому розвиток однієї частини капіталовкладень жодним чином не пов’язаний і не відображається на розвитку будь-якої іншої частини.

Ф. Джеймісон помітив в місті значимі процеси для постмодернізму. На його думку, архітектура є мистецтвом, що розташовується найближче до економіки. Актори економічних процесів мають «опосередковані зв’язки» з архітектурою, які проявлялися через замовлення архітекторам (вони вибудовують новий вигляд фірм та компаній) та в динаміці вартості землі. Капітал відображається в архітектурі, в знаковості споруд, де цей капітал зберігається і концентрується. Прикладом цього явища є мода на дзеркальні споруди серед бізнес-центрів[32; 33].

Жан Бодрійяр в опозицію до лос-анджелеської школи урбаністики каже, що найкращим прикладом «нового» міста є Нью-Йорк. В останні десятиліття XX ст. архітектурна емблема капіталістичної системи змінюється з піраміди на перфокарту. Архітектура міста починає втілювати собою систему обчислення, а не конкуренції, як раніше: хмарочос вже не є обеліском, вони не конкурують один з одним в межах одного міста. Тепер місто розростається не лише по горизонталі, а й по вертикалі, як економічна система.

Якщо раніше місто було переважно місцем виробництва та реалізації товарів, місцем промислової концентрації та експлуатації, то сучасне місто є переважним місцем виконання знаків. Міське середовище Бодрійяр визначає як водночас і нейтральний, однорідний простір байдужості, і простір наростаючої сегрегації, міських гетто, відкинутих кварталів, рас, окремих вікових груп; простір, фрагментований розпізнавальними знаками, місто нібито «ув’язнюється» в знаці. Ув’язнення реалізується в плануванні міського житла, транспорту, дозвілля, культури, відбувається концентрування і усереднення людей за функціональною ознакою потреб[3].

Ще одна відмінна риса сучасного міста визначена в наявності потоку засобів масової інформації, що структурує численні міські гетто.

Постструктураліст Жак Дерріда осмислював місто не як текст, але як письмо. Він помітив, що міста давніх часів, які були центрами самі собі і припускали спілкування наживо, не потребували писемності. В сучасному світі ж ситуація складається навпаки, світова столиця потребує монополії писемності, адже її панування здійснюється через писемне слово у вигляді писаних законів, наказів і літератури[9].

Нами помічено, що на згадані вище дослідження проблематики міста, що відбулися в другій половині XX ст. вплинув лінгвістичний поворот. Процеси урбанізації трактувалися в герменевтичних, семіотичних, постструктуралістських теоріях з акцентом не на демографічні та соціально-економічні процеси, а процеси змін в знакових системах.

Постмодерністський культурологічний дискурс трактує місто як сховище нескінченої маси знаків і символів, з множиною значень та інтерпретацій. Це наближає нас до вивчення предмету культурного ландшафту, оскільки його складники формують «оболонку сенсів» міста.

Загалом ми помітили у постмодерністів ряд концептуальних рис міста: місто – це текст і наратив; місто повниться метафорами і саме є метафорою; місто – джерело всеохоплюючого символізму та знаковості; місто – це міфологема, що генерує нові міфи; місто – відкрита комунікативна система; розвиток і динаміка міста визначаються рухом капіталу й економіки.

РОЗДІЛ 2. Культурні ландшафти міста: базові вектори дослідження

2.1. Поняття та класифікація культурних ландшафтів міста

Поняття "ландшафт" дає нам змогу реконструювати алгоритм самовизначення людини та спільноти, до якої вона належить, у її власному культурному просторі–часі. Культурний ландшафт формує поле культурної дії, в якій людина проявляє свою ідентичність та заявляє про себе як про члена певної соціальної групи. В умовах міста культурний ландшафт як вирізняє, так й уніфікує простір та архітектурні об’єкти; картографує простір для легшої орієнтації в множині культурних шарів. Очевидно, що рівень розвиненості та доступності складників культурного ландшафту впливає на імідж та сприйняття комфортності окремих районів.

На шляху формування власного культурного ландшафту, місто проходить низку історичних процесів, що також формують його культурне поле та контекст. До культурного поля міста ми включаємо: об’єкти історико-культурної спадщини, квартали національних меншин, міські легенди та міфи, загальновживані мови. Ландшафтні особливості є результатом багатогранного за своїми проявами процесу культурної еволюції, протягом якої міський простір збагачується сенсами та розгортається як численна кількість складників з різнобарвною та різношаровою історико-культурною характеристикою.

Культурний ландшафт міста представляється нами як визначальний критерій функціонування міської культури в XXI ст. Раніше цю функцію виконували товарно-ринкові відносини, культурне життя міста буквально розгорталося на ярмарках та ринкових площах, і це добре помітно в забудові старих європейських міст.

Ми вважаємо, що сьогодні міська культура розкривається в сукупності норм і цінностей міської громади, способі життя і менталітеті містян, і визначаємо її як сукупність визначних характеристик образу культурного життя

міста, що вирізняють його з універсальних культурних процесів. На перший погляд здається, що дослідження міської культури в умовах глобалізації приречені на одноманітність та вияв лише спільних рис, проте на практиці ми виявляємо, що уніфікація неможлива завдяки історичному спадку та ментальності, на основі яких будується унікальна знаково-семіотична оболонка міста.

Ми переконані, що для забезпечення гармонійного та незалежного розвитку міста потребують дослідження та моделювання культурного ландшафту. Тому для ефективності та подальшого практичного використання ми розробляємо універсальну методологію дослідження, подальше її використання не має потребувати взяття до уваги особливостей розташування і розміру міста, рід зайнятості населення, економічної стабільності та добробуту. Навпаки, допомагає осягнути цю низку питань в ході дослідження культурного ландшафту.

Особливості міста описуються «легендою» міста, що розкривається завдяки середовищу медій міста. До медій міста ми відносимо рекламні об’єкти, аудіо- та відео- інсталяції в публічних просторах, мапи та вказівники, туристичні маршрути та символіку міста. Вони розгортають оповідь про місто.

Отже, культурний ландшафт міста – це об’єднаний медіями та культурно-креативною функцією комплекс об’єктів, інституцій, публічних та громадських просторів, що формується впродовж розбудови міста та його подальшого функціонування.

Ми визначаємо такі складові культурних ландшафтів міст:

- Архітектурний ансамбль та публічні простори – формують структурну архітектоніку та архітектурно-просторову єдність культурного ландшафту міста;
- Об’єкти історико-культурної спадщини – насичують простір наративами, міфами та історичним контекстом;

- Культурні і креативні індустрії – формують культурно-дозвіллєві практики жителів міста (в цю категорію ми також включаємо працівників цієї сфери);
- Медіа – формують і поширюють наративи культурного ландшафту міста та формують їх смислову єдність.

Варто зауважити, що в рамках нашої теми публічними просторами вважаються не лише парки, алеї, площі, а й такі об'єкти, як театри, торгово-розважальні центри чи навіть громадський транспорт. Функцію публічного простору в залежності від обставин, потреб спільноти, соціального розшарування, може виконувати будь-що. У випадку низької розвиненості культурної інфраструктури, наприклад, якщо парк не облаштований базовими елементами дотримання безпеки, а музей або галерея, наявні в місті, не несуть відповідності культурним запитам спільнот, простором для спільних культурно-дозвіллєвих практик стають навіть заправка, муніципальний ринок чи супермаркет. Ключовим критерієм публічності простору, в такому випадку, є безоплатний доступ до простору. Отже, культурний ландшафт міста стає тим, що формує ідентичність міста та залучає (буквально «втягує») містян до співучасті в своєму функціонуванні.

З цього ми приходимо до висновку, що сукупність складових зумовлює можливість функціонування культурного ландшафту міста, але вона все ж потребує зовнішнього агента – споживача, який також інтерпретує простір міста. Тому ми виокремлюємо ще дві додаткові складові:

- Активний споживач – купує продукти та послуги, які виробляє та забезпечує культурний ландшафт міста;
- Споглядач – перебуває в культурному ландшафті міста, пасивно споживає наративи, що поширюються медіями.

Перебування в культурному ландшафті міста також є формою його споживання, в процесі якого і відбувається вироблення міських спільнот. Отже, таким чином, культурний ландшафт міста залучає кожного до однієї з численних

міських спільнот постмодерного міста. Його публічний простір не раціоналізує рух чи контролює його вектори, але вимагає від людини зовнішній відповідності простору навколо, тому такою актуальною стає мода та відкриті вітрини магазинів, на яких ми можемо побачити «взірець» людини, що відповідає часу. Мода та медіа є тими явищами, які не дають культурному ландшафту міста застигнути в часі та постійно актуалізують його. Архітектура ж навпаки, зв'язує його з минулим та укріплює стійкість наративів міського простору.

Ми вважаємо, що в контексті історичного розвитку культурний ландшафт міст утворює багатошарову структуру, що зумовлює особливості розкриття його складників в медіа. Отже, ми виділили такі шари культурного ландшафту:

- Сакральний – об'єкти колективної пам'яті, релігійні пам'ятки, сакралізовані об'єкти природнього ландшафту тощо;
- Профанний – інші об'єкти історико-культурної спадщини, парки розваг, креативні індустрії тощо.

Таким чином, сакральний шар культурного ландшафту вимагає від людини обмеження свободи дій, дотримання певної форми одягу, звичаєвих законів і норм поведінки; профанний шар є сферою свободи дій, зумовлених лише локальними суспільними нормами поведінки та законодавством.

Ми пропонуємо класифікувати культурні ландшафти міст за розташуванням центральних інституцій на:

- моноцентричні культурні ландшафти міста – визначаються концентрацією об'єктів культурно-дозвіллєвої діяльності в одному районі чи єдиним кластером креативних індустрій;
- поліцентричні культурні ландшафти міста – формуються навколо двох і більше розкинутих містом визначних об'єктів культурно-дозвіллєвої діяльності.

Не зважаючи на те, чи цілісний культурний ландшафт міста, чи розкиданий в міському просторі, визначну роль відіграють його складники та їх наративи.

Адже, хоча місто – це простір створення будь-яких практик цивілізацій, але більш диференційовані форми культури здійснюються через окремі місця міста, а не через його ландшафт в цілому. Тож при плануванні культурного ландшафту міста, створенні нових його об’єктів і складників, необхідно брати до уваги кожен з наявних елементів та досліджувати наративи, що він виробляє. Окрім того, необхідно враховувати місце розташування складників, та намагатися рівномірно задовольняти потреби міського населення в споживанні культурного продукту. Чим більш різноманітним є культурний ландшафт міста, тим яскравіше мозаїка, що складається з його складників і більш вираженим є імідж міста.

Окрім того, в умовах постмодерного міста міська влада може зменшувати міську маятникову міграцію, конструюючи поліцентричний культурний ландшафт. В українських містах, окрім іншого радянського спадку, зберігається явище «спальних районів», не забезпечених на достатньому рівні культурними послугами, що провокує пересування містом та, як виявилося в практиці проведення карантинних заходів, є однією з найбільших проблем культурного дозвілля.

2.2. Креативне мапування як інструмент аналізу та моделювання культурного ландшафту міста

Соціокультурне життя міста вимагає постійного збагачення змісту діяльності установ культури і пошуку нових форм дозвіллєвих технологій. Ефективним інструментом в досягненні цих цілей є креативне мапування – створення системи локальних інтерактивних мап на основі культурного мапування з використанням сучасних технологій доповненої реальності.

Мета креативного мапування – створення культурного продукту, представленого додатком для смартфонів. Головна особливість додатку - робота з технологією доповненої реальності (англ. augmented reality, AR).

Продукт, що формується креативним мапуванням, дозволяє розкритися місту без підготовки людини до «культурного поліглотизму» та є медіатором між культурним ландшафтом міста та його жителем або туристом. Таке спрощення проте не є негативним, скоріше допомагає застосувати принцип «грай і досліджуй», де користувач зможе ділитись своїми досягненнями в соціальних мережах і змагатись з друзями в грі-квесті про міфи та історію локацій мапи, що зацікавлює людину та підвищує додану вартість подорожі містом.

Мапування культурного ландшафту міста – це позначення центрів відліку в людських практиках, і також задання вектору рухів, як окремо взятої людини, так і її спільноти, а також розвитку міста в цілому.

Після дослідження елементів, які роблять спільноту унікальною, культурне мапування передбачає ініціювання низки заходів або проектів громад, реєстрації, збереження та використання цих елементів. Найважливішою метою культурного картографування є допомога громадам визнавати, відзначати та підтримувати культурне розмаїття для економічного, соціального та регіонального розвитку.

Отже, культурне мапування – вид культурної індустрії, методи дослідження, інструменти та виявлення, опису, відображення, просування та планування якої спрямовані на проективне використання об'єднаних культурних та екологічних активів і ресурсів окремих регіонів або міст[15].

Культурну індустрію в даному контексті ми розуміємо як тип організації культури повсякденності в певному цілеспрямовано-проективному порядку.

Методологія культурного мапування є відносно новою для України і вперше була застосована лише у Львові у 2008 році. В 2012-2013 рр. було створено 7 мап для таких міст: Дніпро (Дніпропетровськ), Миколаїв, Луганськ, Мелітополь, Херсон, Одеса, Луцьк. Тоді мапи були направлені на ознайомлення з культурними пам’ятками чиновників, викладачів вишів, студентів

педагогічних та мистецьких спеціальностей, а також митців. Та, на нашу думку, таке використання культурного мапування – занадто обмежене.

Культурне мапування стає теоретичною та організаційною основою для створення креативної мапи як виду культурного продукту, тому що дозволяє вивчити контекст – пам'ятки містобудування і архітектури, культурно-історичні пам'ятки, культурно-мистецькі центри, історико-культурні рекреаційні ресурси тощо. Під час створення креативної мапи фіксуються також нематеріальні активи, такі як спогади, особисті історії, погляди та цінності.

Ми визначили, що цей процес може стати інструментом аналізу культурного ландшафту міста, і дозволяє дослідити не лише його фізичну структуру, а й наративи та сенси, що він несе.

Задля моделювання культурного ландшафту міст, ми пропонуємо створювати креативні мапи. Перевага такого методу полягає в досконалому вивченні інфраструктури, визначенні переваг та недоліків, кількості та рівню розвиненості інституцій, що належать до культурного ландшафту міста. Завдяки цьому підходу перед дослідником також відкривається можливість визначити індекс доступності культурного продукту для населення міста (та окремих його районів), оцінити показники розвиненості складових культурного ландшафту міста та визначити специфіку продуктів, що пропонуються споживачу.

Отже, аналіз культурного ландшафту міста методом креативного мапування дозволяє в подальшому скоригувати розташування житлових, публічних, паркових зон і таким чином підвищувати середній рівень благополуччя міста, провокувати активність населення та стимулювати розвиток креативних індустрій навіть в малих містах.

Переконані, в результаті таких змін підвищується культурно-дозвіллєвий і туристичний потенціал міста. Адже, на нашу думку, туристичну цінність міст та локацій в сучасному світі визначають не лише культурні пам'ятки й історія, а й форма, в якій подається інформація про них. Соціокультурне життя в місті

вимагає постійного збагачення змісту діяльності установ культури і пошуку нових форм дозвіллєвих технологій.

Недолік методу креативного мапування полягає в тому, що з його допомогою ми не можемо досліджувати відповідність культурного ландшафту запитам спільноти, та надалі формувати культурний ландшафт міста за цим принципом. Такі потреби може задовольнити соціологія та метод опитування, тому ми наполягаємо на міждисциплінарному характері досліджень культурного ландшафту міст та співпраці фахівців-культурологів з соціологами в дослідженні даної проблематики.

Визначальним маркером успішності креативної мапи на початку його створення є контекст, що досліджується в підготовчому етапі з допомогою культурного мапування. В рамках нашої роботи ми визначаємо термін «контекст» як локальні культурні особливості міського простору, що включають в себе також його історію і зумовлюють семантичну та візуальну наповненість креативної мапи. На нашу думку, широта та багатошаровість контексту сприяє розбудові високоякісного та потенційно успішного продукту.

В поняття контексту ми вкладаємо такі об’єкти, як: міські парки, визначні історико-культурні пам’ятки, простори пам’яті (наприклад, Меморіальний центр Голокосту «Бабин Яр»), об’єкти культурної спадщини, в тому числі об’єкти всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, визначні архітектурні споруди тощо.

Окремо ми виділяємо семантичний контекст вище зазначених об’єктів, оскільки він формує імідж міста та збагачує міський простір сенсами. Його ми використовуємо для відтворення пізнавальної функції креативного мапування.

РОЗДІЛ 3. Дослідження культурного ландшафту Києва

Культурний ландшафт Києва формувався майже протягом тисячі років, тому представляє собою різнобарвну складну систему. В процесі забудови та розширення меж міста, що розпочалися в 2 половині XX ст. і тривають досі, Київ перетворився на великий конгломерат історичних районів-містечок з різною демографією, типологією та ландшафтами. Очевидно, Київ не є монолітним та однорідно розвиненим містом, він утворюється численною кількістю житлових анклавів – спальних містечок, роз'єднаних промисловими зонами та природним ландшафтом.

В даному розділі ми прагнемо провести аналіз культурного ландшафту Києва через призму запропонованих нами моделей міського розвитку та визначити до яких моделей можна віднести Київ і надати рекомендації для подальшого гармонійного розвитку міста. В нижчеподаній таблиці описано 10 моделей міського розвитку та особливості культурного ландшафту міста, які, на нашу думку, визначають цей розвиток.

Модель міського розвитку	Принципи культурного ландшафту міста, яким відповідає модель
Сервісна	Орієнтація на надання послуг (як платних, так і безкоштовних), уніфікована електронна система надання культурних послуг
Комфортна	Інклюзивність та безбар’єрність, доступність
Компактна	Ефективна інфраструктура «біля дому», розумне планування районів
«Зелена»	Збереження зелених насаджень та їх включення в культурне поле міста
Креативна	Концентрація в місті об’єктів креативних індустрій та концентрація на них економіки міста

«Розумна»	Розвиток інформаційних та комунікаційних технологій як основи функціонування міста
Соціальна	Орієнтація на всі шари населення та дотримання соціальної рівності
Навчальна	Підлаштування об’єктів міської інфраструктури під культурні потреби громад
Охоронна	Усунення небезпек як екологічних, так і епідеміологічних, кримінальних
Інтерактивна	Створення спільнот за інтересами офф-лайн в логіці рухової інтерактивності

Одразу зауважимо, що моделі не зустрічаються у чистому вигляді та завжди супроводжуються іншими.

Отже, сервісна модель міського розвитку потребує розвиненої та доступної сфери послуг і почала втілюватись в Києві разом з ініціативою «KyivSmartCity», проте її робота не стосувалася культурного ландшафту міста[13]. На 2021 рік роботу даного сервісу припинено, тому сьогодні культурний ландшафт міста не розвивається відповідно сервісній моделі.

Комфортна модель розвитку міста потребує дотримання принципів справедливого міста в розвитку культурного ландшафту. Це найскладніший підхід з усіх нами запропонованих, і він потребує матеріальних ресурсів, проте є запорукою стабільного та стійкого розвитку міста. Це найбільш необхідний та перспективний вектор розвитку Києва, оскільки, в результаті проведеного нами аналізу культурного ландшафту міста, ми побачили, що архітектурний ансамбль міста та публічні простори не орієнтовані на людей з інвалідністю, молодих батьків (в основному, з візочками для дітей), людей похилого віку (через вікові зміни організму, що обмежують їх рухливість та фізичні можливості). Це позбавляє суттєву частину населення можливості споживати культурний продукт та повноцінно перебувати в просторі культурного ландшафту міста. Інфраструктура міста та більшість об’єктів культурного ландшафту Києва

(наприклад, Національний художній музей України, усі театри міста) потребують роботи над інклюзивністю простору та культурного продукту для втілення принципу справедливого міста.

Компактна модель розвитку міста потребує від культурного ландшафту міста наскрізного пронизування всіх зон та швидку доступність до його об’єктів. Київ не відповідає даним вимогам, недолік наявного культурного ландшафту, що помічений нами в ході дослідження – це, в першу чергу, зосередженість історико-культурних пам’яток та центральних культурних і креативних інституцій в старій частині та центрі міста. В спальних районах Києва найчастіше зустрічаються кінотеатри, торгово-розважальні центри та парки. Тому ми можемо стверджувати, що Київ, хоча і має поліцентричний культурний ландшафт, все ж потребує перегляду доступності до культурно-дозвіллєвих практик в спальних районах.

«Зелена» модель є найбільш актуальною для Києва, завдяки природним особливостям розташування міста, проте її не дотримуються в процесі розбудови. На нашу думку, це не відповідає запитам громади та потенціалу зелених зон для культурного ландшафту міста. Так, нами було помічено, що через потік внутрішніх мігрантів на міську культуру Києва значний вплив завдає руралізація. Цей вплив сільських мігрантів та сільської традиційної культури відображений на способі життя, проведенні вільного часу та типі забудови міста, досить велику частину якого займає приватний сектор. Так, станом на 2019 рік комунальним об'єднанням «Київзеленбуд» було облаштовано для проведення пікніків 41 лісопаркову зону Києва та передмістя[12], і це лише офіційно дозволені місця, часто можна зустріти явище стихійних пікніків у дворах багатоповерхівок спальних районів або ж в зелених зонах з забороною на розведення вогню.

Популярні культурно-дозвіллєві практики на відкритому просторі ми пропонуємо модифікувати згідно принципів культурного ландшафту та креативного мапування. Застосунок для смартфонів, який є продуктом креативного мапування, міститиме в собі, окрім маршрутів виключно

культурним ландшафтом, маршрути зеленими зонами з квестами на екологічну та історико-культурну тематики, а також стимулюючі фізичну активність режими, позначення місць для відпочинку тощо.

Прототип цієї практики ми реалізували в екскурсійному маршруті туристичного телеграм-боту Stanislav (м. Івано-Франківськ), і його тестування підтверджує нашу гіпотезу про включення зелених зон в культурний ландшафт міста засобами створення міської легенди з допомогою медій – в нашому випадку – тексту інтерактивної екскурсії. Ми переконані, що така практика поступово допомагатиме формувати в муніципальних громадах принципи самоідентифікації в публічному просторі та стимулюватиме активність.

Креативна модель розвитку міста, на нашу думку, є найбільш перспективною для Києва в плані людського ресурсу та різнобарвності міського простору. Ми вважаємо, що найкращим прикладом даної моделі розвитку є досвід формування «культурної столиці» в Більбао, Іспанія. Моноцентричний культурний ландшафт цього міста виконує функцію креативного кластера для людей з усього світу та спричинив швидкий розвиток усього міста. Наше дослідження показало, що в Києві існує різношарова креативна спільнота, яка має потенціал для того, щоб зробити місто креативною столицею Східної Європи. Креативні індустрії міста розвиваються, його архітектурний ансамбль стає місцем створення креативного продукту для десятків закордонних митців, що перетворює Київ на майданчик для створення креативного кластеру, який здатен сконцентрувати в собі економічний потенціал для зростання ВВП країни в цілому. Велика перевага цієї моделі розвитку в тому, що адміністративний устрій міста та його Генеральний план не потребують перегляду, але створюється перспектива для стійкого розвитку міста.

«Розумна» концепція розвитку міста потребує від культурного ландшафту Києва вхід до широкої партнерської мережі з усіма інституціями, адже «розумне місто» – це взаємопов’язаний і спільний для всіх простір. Культурний ландшафт Києва не відповідає вимогам розумного міста, адже його медіа та цифрова

інфраструктура (в основному представлена сторінками в соціальних мережах та сайтами об’єктів культурної і креативної індустрій) не адаптовані в єдину систему і має відокремлені одиниці інтернет-сайтів, а публічний простір організований скоріше не в єдину «розумну» систему, а мережу розрізнених конгломератів, зв’язаних між собою автодорогами й адміністративним устроєм.

Соціальна модель розвитку міста вимагає від його культурного ландшафту доступності всім шарам населення та орієнтації не на розвиток, заробіток чи збільшення вкладу у ВВП країни, а на задоволення культурно-дозвіллєвих потреб громад та дотримання рівних умов для кожного. За нашим дослідженням, Київ відповідає цим потребам. В місті наявна розвинена пільгова система відвідування культурних інституцій та велика кількість безкоштовних галерей, що дозволяє отримувати доступ до культурного дозвілля усім, навіть вразливим, прошаркам суспільства.

Отже, культурний ландшафт Києва на сьогодні найбільше відповідає соціальній моделі розвитку міста та має перспективи в цьому напрямку. Проте ми на вважаємо цей напрям неперспективним через провокування стагнації культурного ландшафту міста, яка незворотньо настає без фінансових вливань зі сторони меценатів, спонсорства чи держави. Досвід доводить, що такий підхід перетворює культурний ландшафт міста в дотаційну сферу та гальмує його розвиток.

Навчальна концепція найбільш яскраво втілює принцип діалогу між людиною та простором навколо неї. Так, в рамках цієї моделі розвитку, об’єкти інфраструктури міста «навчаються» бути такими, які відповідають потребам спільноти та викликам часу. Гнучкість виконання ними функцій зумовлюється універсальністю об’єктів інфраструктури, які в свою чергу не вимагають суттєвих грошових вливань в перевлаштування або ж перевлаштовуються за кошт ініціативної меншості. Так, покинуті заводи неодноразово в світовій практиці, і навіть у Києві, ставали галереями, а паркувальні майданчики – кінотеатрами під відкритим небом.

Як варіацію навчальної моделі розвитку міста, ми пропонуємо впровадити принцип 3Р: «Реновація. Ревіталізація. Реставрація» в роботу з культурним ландшафтом міста як основу розбудови гармонійного міського простору.

Охоронна модель розвитку міста направлена на усунення небезпек, що можуть загрожувати життю та здоров'ю членів міських спільнот та туристів. Звісно, ця модель вимагає розвитку загальної інфраструктури міста, та культурний ландшафт міста відіграє ключову роль в цій моделі. Так, одна з його складових – медіа – прямо впливає на спільноти (наприклад, через соціальну рекламу), задає манеру поведінки в публічному просторі та формує суспільні звички. Важливість культурного ландшафту міста в розвитку охоронної моделі підвищується через прямий зв'язок з простором навколо себе, адже очевидним стає зв'язок власної поведінки людини з навколишнім середовищем.

Актуальною темою навесні 2020 року стала епідеміологічна безпека. Стало очевидно, що культурний ландшафт Києва навіть частково не пристосований до епідеміологічних викликів та перестає функціонувати за вимоги впровадження карантину.

Інтерактивна модель розвитку міста заснована на зростанні офф-лайн активності міського населення та створенні активних офф-лайн спільнот за інтересами. Вона є найбільш сучасною, має високий потенціал для втілення та використовує ІТ-технології і культурний ландшафт міста для інтегрування людини в міські спільноти на засадах рухової інтерактивності. Як наслідок, маємо зростання фізичної активності та зменшення ризиків хронічних хвороб, які набуваються внаслідок сидячого способу життя. В перспективі створення креативної мапи культурного ландшафту Києва, вона стане майданчиком для спілкування членів міських спільнот відповідно їх місцю знаходження, інтересам тощо. Таким чином, спілкування в інтернет-просторі та змагання, засноване на принципі креативного мапування «грай і досліджуй», переростає в офф-лайн дослідження культурного ландшафту міста в логіці рухової інтерактивності, формуються стійкі міські спільноти.

Тож нами визначено, що культурний ландшафт Києва не має однорідного характеру та не спрямований на розвиток міста. Його функціонування зумовлює підтримку функціонування міської інфраструктури та формує нерівні умови для жителів та гостей міста, тому подальша розбудова і розвиток потребують перегляду в найкоротші терміни.

Наявні складники культурного ландшафту Києва зосереджені на його правобережній частині, тому формується негативний стереотип щодо низької розвиненості та незадовільного благоустрою лівобережних районів міста. В ході нашого дослідження ми побачили, що Лівобережжя Києва є другорядним в розвитку культурного ландшафту міста не лише через історичний розвиток міста, а й через неправильне планування. Через зосередженість на зростанні кількості житлових будинків, його забудова прийняла стихійний характер, доля зелених насаджень, які потенційно могли стати складниками культурного ландшафту міста, є катастрофічно малою на кількість населення, що проживає в цій частині міста.

Ми бачимо такі шляхи виходу з кризи культурного ландшафту Лівобережжя Києва: створення культурно-мистецьких центрів, консервація існуючих зелених зон та їх подальша інтеграція в культурний ландшафт міста. Територія, що прилягає до берега Дніпра може стати майданчиком для проведення фестивалів музики та кіно під відкритим небом, рейвів тощо.

Отже, ми прийшли до висновку, що культурний ландшафт Києва має найбільші перспективи для впровадження таких моделей розвитку, як «зелена» та креативна. Окрім того, сталий розвиток Києва найбільше потребує від його культурного ландшафту впровадження принципу рівності та справедливості, оскільки сьогодні ми спостерігаємо виділення деяких категорій людей, в основному вразливих, в дещо маргінальний прошарок, на запит та потреби в культурному дозвіллі якого не відповідає більшість культурної сфери міста.

ВИСНОВКИ

В роботі ми спробували розробити поняття «культурний ландшафт міста», виходячи з позицій креативного мапування, проаналізували існуючі концепції розвитку міст та місце культурного ландшафту у них, а також дослідили культурний ландшафт міста Київ. Окрему увагу було приділено перегляду культурно-дозвіллєвих практик міста в період карантинних заходів на основі креативного мапування.

Культурологічні дослідження міста XX – поч. XXI ст. відбулися під впливом лінгвістичного повороту. Постмодерне трактування поняття «місто» лежить в герменевтичних дослідженнях.

Таким чином, акцент досліджень переноситься з демографічних та соціально-економічних процесів на зміни знакові структури міста. Саме семіотичні стратегії доповнюють і навіть трансформують навіть соціологію культури в логіці урбаністики та її культурологічної перспективи. Адже недиференційованість міста як архітектурного ансамблю та людської спільноти задає різні режими сигніфікації, але простір міста – це загальний контекст на якому формуються відповідні практики цивілізацій мірою їх відмінності від сільської громади. Людина в місті стає об’єктом зображення в мистецтві, але культурологічні студії оминають її, надаючи цей предмет для вивчення соціальній філософії та соціології. В свою чергу, дослідники-культурологи розкривають місто та урбанізаційні процеси, розквіт яких припадає саме на XX ст., в герменевтичних, семіотичних, постструктуралістських теоріях.

Ми визначили, що особливості культурного ландшафту формуються в результаті багатогранного процесу культурної еволюції, протягом якої міський простір збагачується сенсами та розгортається як численна кількість складників з різною історико-культурною характеристикою. В Україні яскраво видно вплив радянської системи розбудови міст, з яскраво вираженими історичним та діловим центрами, ринковими торговими просторами, спальними районами

тощо. Культурні ландшафти таких пострадянських міст можна вважати поліцентричними, оскільки кожен адміністративний район має свій центр культури (часто їх за радянською назвою продовжують звати як «дім культури», що символічно підкреслює значення інституції), а також сквер чи парк, в якому відбуваються культурно-дозвіллєві події локального масштабу.

Зауважимо, що ми не оцінюємо рівень культурних послуг, що надається такими інституціями, оскільки їх діяльність не можна уніфікувати та потрібно розглядати кожну таку складову культурного ландшафту окремо в контексті міської, національної та світової культур.

Культурний ландшафт міста – це об'єднаний медіями та культурно-креативною функцією комплекс об'єктів, інституцій, публічних та громадських просторів, що формується впродовж розбудови міста та його подальшого функціонування.

Ми визначили такі складові культурних ландшафтів міст: архітектурний ансамбль та публічні простори, об'єкти історико-культурної спадщини, культурні і креативні індустрії, медіа. Сукупність цих складових потребує зовнішнього агента – споживача, який через розкриття функцій культурного ландшафту міста стає, тим самим, виробником міської спільноти.

На основі значення в суспільстві та особливостей розкриття складових культурного ландшафту міста в медіа ми виділили такі шари культурного ландшафту: сакральний, профанний. За розташуванням центральних інституцій ми класифікували: моноцентричні та поліцентричні культурні ландшафти міста.

Моделювання культурного ландшафту міста відбувається з допомогою інструментів креативного мапування. Фіксація складників культурного ландшафту міста на креативній мапі є інструментом аналізу, і дозволяє дослідити не лише фізичну (унаочнену) структуру культурного ландшафту міста, а й наративи та сенси, що він несе. Продукт креативного мапування – додаток з інтерактивною мапою з технологією доповненої реальності, є медіатором між

культурним ландшафтом міста та його жителем або туристом і допомагає застосувати принцип «грай і досліджуй».

Культурний ландшафт Києва на сьогодні складається з різних за формами та наративами об'єктів, досить розрізнений та неоднорідний, він зберігає культурні особливості міста, що йдуть з часів Київської Русі (наприклад, пагорбність, прив'язаність культурних практик з природними зонами).

Нами було розглянуто 10 моделей розвитку міста, яким може відповідати культурний ландшафт Києва. Дослідження в такому зрізі привело нас до висновку, що культурний ландшафт Києва відповідає декільком з запропонованих нами моделей, але найбільше – соціальній. Вона є успадкованою від соціалістичного устрою та не пристосована до нової культурної економіки, де культурні об'єкти формують індустрію, є прибутковими та працюють на якість послуг, що надають.

Найвразливішими місцями культурного ландшафту міста є недотримання принципів рівності та справедливості, розрізненість сервісів культурних інституцій, «розкинутість» складників культурного ландшафту Києва в просторі. Перевагами є високий потенціал зелених зон для приєднання їх до культурного ландшафту міста з допомогою креативного мапування, що спричинить підвищення активності та покращення здоров'я населення (зокрема, такий підхід ефективний в боротьбі з ожирінням та серцево-судинними захворюваннями).

Отже, культурний ландшафт міста – складна і багатовекторна тема для міждисциплінарних досліджень, осягнути глибину якої неможливо в рамках однієї наукової роботи. В подальшому ми бачимо перспективу в темі відповідності культурного ландшафту запитам громад, що дозволить надалі розбудовувати міста за принципами розумного міста. Такі потреби може задовольнити соціологія та метод опитування, тому, попри ключову роль дослідника-культуролога, ми наполягаємо на міждисциплінарному характері досліджень культурного ландшафту міст та співпраці фахівців-культурологів з соціологами в дослідженні даної проблематики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антропологія простору: збірник наукових праць у 4 т. / [наук. ред. К 90 Марина Гримич]. – Київ : Дуліби, 2016. – Т. 1: Культурний ландшафт Києва та околиць. – 2016. – 316 с.

2. Барт Р. Семиология и градостроительство / Ролан Барт. // Современная архитектура. – 1971. – №1. – С. 34–36.

3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 145 с.

4. Верменич Я. Історична регіоналістика в Україні: спроба концептуального аналізу / Ред. кол.: С. В. Кульчицький (гол. ред.), О. І. Ганжа (відп. секр.), В. О. Горбик, О. І. Гуржій, В. М. Даниленко, М. Ф. Дмитрієнко, М. В. Коваль. НАН України. Інститут історії України. – К.: Інститут історії України, 2001. – 231 с. – (Історичні зошити)

5. Верменич Я.В. ЛАНДШАФТ, історико-географічне поняття [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла-Мі / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2009. - 790 с.: іл.. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Landshaft_ponyattya.

6. Гадамер Х. Актуальность прекрасного / пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 156 с.

7. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / пер. с нем. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. 189 с.

8. Делез, Ж. Тысяча плато : Капитализм и шизофрения / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. Я. И. Свирского ; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург : У-Фактория ; М. : Астрель, 2010. 732 с.

9. Деррида, Ж. О грамматологии / пер. с фр. Н. Автономовой. М. : Ad Marginem, 2000. 495 с.

10. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / пер. с англ. А. В. Рябушина, М. В. Уваровой. М. : Стройиздат, 1985. 14 с.

11. Лотман, Ю. М. Семиосфера. СПб. : Искусство-СПБ, 2000. 680 с.

12. "ПІКНІКОВА" МАПА: ДЕ В КИЄВІ МОЖНА БЕЗ ШТРАФІВ ПОСМАЖИТИ ШАШЛИКИ – СПИСОК ОФІЦІЙНИХ МІСЦЬ [Електронний ресурс] – 2019. – Режим доступу до ресурсу: https://www.5.ua/suspilstvo/piknikova-mapa-de-v-kyievi-mozhna-bezshtrafiv-posmazhyty-shashlyky-spysok-ofitsiinykh-mists-191886.html

13.Путівник розумного киянина / під ред. Kyiv Smart City. — К., 2019. — 120 с. : іл. РЕЖИМ ДОСТУПУ: https://www.kyivsmartcity.com/Kyiv_Smart_Guide.pdf

14. Резников А. Ландшафтное разнообразие и естественные ландшафты в системе территориального планирования большого города // Ландшафтознавство: стан, проблеми, перспективи: Матеріали міжнародної наукової конференції присвяченої 70-річчю заснування кафедри фізичної географії, 60-річчю діяльності Львівської школи ландшафтознавства, 110-річчю з дня народження професора К. І. Геренчука і 80-річчю з дня народження професора Г. П. Міллера (24-27 вересня 2014 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 198 с.

15. Рикёр, П. Память, история, забвение / пер. с фр. М. : Изд-во гуманитар. лит., 2004. 209 с.

16. Смирнова Е. Ландшафт в науке и хозяйстве. В кн.: Земля и люди: Популярный географический ежегодник. М., 1976.

17. Трубина, Е. Г. Город в теории : опыты осмысления пространства. / М. : Новое лит. обозрение, 2011. 122 с.

18. Тыхеева, Ю. Ц. Человек в городском пространстве (философско-антропологические основания урбанологии): дис. … д-ра филол. наук. СПб., 2003. 103 с.

19. Цілі сталого розвитку: Україна. Національна доповідь, 2017. // Режим доступу: http://un.org.ua/images/SDGs_NationalReportUA_Web_1.pdf

20. Швецова А. Культурні проекції національного характеру. "Сучасність", 2000, № 7–8.

21. Штойко П. Ландшафт у соціокультурному сприйнятті // Ландшафтознавство: стан, проблеми, перспективи: Матеріали міжнародної наукової конференції присвяченої 70-річчю заснування кафедри фізичної географії, 60-річчю діяльності Львівської школи ландшафтознавства, 110-річчю з дня народження професора К. І. Геренчука і 80-річчю з дня народження професора Г. П. Міллера (24-27 вересня 2014 р.). – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. – 198 с.

22. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. с ит. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб. : Симпозиум, 2006. 306 с.

23. Abercrombie N. Capital, Labour and the Middle Class. / N. Abercrombie, J. Urry., 1983.

24. Albertsen N. ‘Towards Post-Fordist Localities? An Essay on the Socio-spatial Restructuring Process in Denmark’. Paper presented at XI World Congress of Sociology, New Delhi, August, 1986.

25. Anderson P. ‘Modernity and Revolution’, 1984.

26. Ascherson N. “The New Rich Spend, the Old Rich Sulk’, 1986.

27. Davis M. ‘The Political Economy of Late-Imperial America’, 1984.

28. Davis M. ‘Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism’, 1985.

29. Derrida J. Writing and Difference. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

30. Derrida J. Dissemination. London: Athlone Press, 1981.

31. Dews P. ‘Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity’, 1986.

32. Jameson F. Marxism and Form. New Jersey: Princeton University Press,

1971.

33. Jameson F. ‘Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism’, 1984.

34. Lipietz A. ‘Towards Global Fordism?’, 1982.

35. Lynch K. The Image of the City. Cambridge: MIT Press, 1960.

36. Lyotard J.-F. The Postmodern Condition: a Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984.

37. Macpherson H. Landscape’s ocular centrism: and beyond?, 2005.

38. Paris C. ‘The Myth of Urban Politics’, / C. Paris 1983.

39. Soja E. ‘Taking Los Angeles Apart: Some Fragments of a Critical Human Geography’, / E. Soja, 1986.

40. Soja E., Morales R. and Wolff E. ‘Urban Restructuring: an Analysis of Social and Spatial Change in Los Angeles’ / E. Soja, 1983.

41. Soja E., Heskin A. and Cenzatti M. Los Angeles through the Kaleidoscope of Urban Restructuring. Graduate School of Architecture and Urban Planning, UCLA, / E. Soja 1985.

42. Thrift N. ‘Localities in an International Economy: Introduction to the Workshop’. Paper presented to ESRC Workshop on Localities in an International Economy, Cardiff, September / N. Thrift., 1986.

43. Thrift N. ‘An Introduction to the Geography of Class Formation’, in N.Thrift and P.Williams Class and Space, pp. 207-253. / N. Thrift., 1987.

44. Williams R. Towards 2000. London: Chatto & Windus. / R. Williams., 1983.

АНОТАЦІЯ

Актуальність нашого дослідження зумовлюється зростанням темпів роботизації праці, збільшенням кількості вільного часу у міських жителів та потребою перегляду організації культурно-дозвіллєвих практик у контексті модернізації міст та наслідків карантинних заходів. Ми вбачаємо, що робота також актуальна в контексті реалізації цілей сталого розвитку ООН 2016-2030, і спрямована на реалізацію цілі «Сталі міста та громади» (Sustainable cities and communities)[19, с. 83], оскільки культурний ландшафт формує культурно-дозвіллєвий та туристичний потенціали міста, а його аналіз і моделювання дозволяє провести ревізію пам'яток історії та культури. До того ж, аналіз культурного ландшафту міста сприяє стимулюванню розвитку культурних і креативних індустрій завдяки вивченню ринку послуг і розваг в сфері культури, визначенню недоліків наявних і потенціалу створення та розвитку не сформованих досі сфер індустрій.

Мета нашої роботи полягає в культурологічному дослідженні складових культурного ландшафту міста, а також визначенні основних критеріїв формування та функціонування предмета нашого дослідження в українських містах; на основі власного дослідження проаналізувати культурний ландшафт Києва.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких завдань дослідження:

1) визначити сутність і місце концептів «місто» та «культурний ландшафт міста» в урбаністичних дослідженнях представників філософії, соціології та культурології XX-XXI ст. та їх вплив на подальший розвиток дослідження проблематики;

2) розробити науково-методологічний апарат дослідження культурного ландшафту українського міста;

3) проаналізувати культурний ландшафт Києва на основі розробленої нами методології.

Були використані такі методи дослідження: узагальнення, аналіз та опис – в роботі з культурологічними теоріями міст 2 пол. XX – XXI ст.; методи пояснення та класифікації використовуються в роботі з методологією дослідження; аналіз, опис, синтез, узагальнення та абстрагування – при дослідженні культурного ландшафту Києва. Дослідження спирається на загально-наукові методологічні орієнтації об'єктивності та історичності.

Проаналізовано концепти «місто» та «культурний ландшафт міста» в постмодерному культурологічному дискурсі. Здійснено спробу розробити науково-методологічний апарат дослідження культурного ландшафту українського міста. Встановлено ступінь розвитку культурного ландшафту Києва відповідно загальним моделям розвитку сучасного міста. Запропоновано концепцію креативного мапування як інструмент аналізу та моделювання культурного ландшафту міста, що дозволяє розкрити естетичну та семіотичну його складові.

Телебачення як провідна складова медіапростору: майбутнє Українського телебачення

2021 н. р.

Додаток

Анотація

наукової роботи під шифром «Українське телебачення»

Актуальність дослідження. За роки свого існування телебачення стало обов'язковим явищем культурного життя суспільства. Воно є одним з найактуальніших та популярних засобів інформації, освіти, зв'язку, розваг тощо. Саме цей технічний засіб, що дозволяє бачити на відставні, за межами можливостей людського ока, є лідером у сфері надання інформації, передачі елементів масової та елітарної культур в суспільстві. З початком XXI століття телебачення (в подальшому – ТБ) відбирає роль першочергового провідника інформації в друкованих джерел (газети, журнали) опираючись на явну перевагу у швидкості подання даних. Так як газети, журнали можуть оновлювати відомості лише раз в день (можливо і рідше, зважаючи на цикл виробництва), то на ТБ цей процес може відбуватися значно швидше.

Тому явною є перевага над сферою радіомовлення, яка свого часу була потужним засобом масової інформації, пропаганди та впливу на людей. Радіо залишається тільки засобом звуковій подачі інформації, а відтворення відеоматеріалу в поєднанні зі звуком на телебаченні стає вагомим фактором у визначенні і наданні першості екранізованим джерелам інформації. Телевізійники активно працювали над розробкою нових проєктів, створенням розважального та інформативного контенту, щоб максимально завоювати прихильність і довіру споживача. І їм це вдається вже не одне десятиліття.

Однак за останні роки телебачення здає позиції на користь прогресивної мережі Інтернет. Як свого часу «блакитний екран» залишив пасти задніх «друкарню» і «гучномовці», так сьогодні «Всесвітня павутина» впевнено обходить ТБ. Явні переваги мережі не дають шансів втримати лідерство екранам. Мобільність, швидкість надання і передачі

інформації, більші можливості вибору є першочерговими факторами переваги Інтернету над телебачення у всьому світі. Український медіапростір не є винятком, і подальший розвиток соціокультурної комунікації, освіти, економіки в країні значно залежить від джерел, з яких суспільство отримує та отримуватиме інформацію.

Важливо оцінити перспективи майбуття українського телебачення для розуміння його подальшої долі як першоджерела інформації для широкого загалу. Переконатись, що з плином часу та перевагами Інтернету користь, надійність, інформативність матеріалів телебачення не зміниться і буде на високому рівні забезпечувати своїх споживачів якісним контентом.

Мета дослідження: обґрунтувати розвиток сучасного українського телебачення, його подальше існування, зважаючи на завоювання лідерства в інформаційному просторі інтернет-платформами.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історичний розвиток та теперішній стан телесфери медіапростору;

- виділити культурологічні особливості, що притаманні телебаченню;

- дослідити українську телесферу як важливу складову соціокультурної комунікації;

- окреслити перспективи майбуття українського телебачення.

Об’єкт дослідження: медіапростір сучасного суспільства.

Предмет дослідження: телебачення як провідна складова медіапростору.

Методи дослідження. Робота має міждисциплінарній характер, що надало можливість більш цілісне осмислити телебачення як провідну складову медіа простору. Були використані слідуючи методи: культурологічний, що дав змогу розглядати культурологічні складові медіареальності телебачення та висвітлити існування українського телебачення в системі соціокультурної комунікації; діалектичний – для обґрунтування розвитку телебачення у XX – початку XXI століть та

прогнозування еволюції телебачення; системний – для вивчення системного значення телебачення для сучасного; герменевтичний метод надав можливість зрозуміти роль телебачення у сучасному українському суспільстві.

Практична значущість. Вивчення майбутнього українського телебачення у контексті дослідження телебачення як провідної складової медіапростору надає можливість виявити особливості функціонування телебачення у сучасному суспільстві та спрогнозувати напрями розвитку українського телебачення. Результати та висновки дослідження пропонується використовувати при формуванні морально-етичних цінностей особистості, розробці навчальних програм в дитячих дошкільних, загальноосвітніх установах.

Структура роботи. Специфіка предмету, мета і завдання дослідження обумовили структуру роботи, яка складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та списку літератури. Загальний обсяг роботи становить 30 сторінок, основна частина – 20 сторінок, 2 сторінки – список використаних джерел, якій містить 15 позицій.

Ключові слова: телебачення, медіа, медіапростір, медіакультура, медіареальність, медіафілософія, інформаційний простір, культура, соціокультурні комунікації.

Зміст

Вступ……..…….....6

Розділ І. Телебачення як частина медіапростору: культурологічні реалії…….……9

1.1. Розвиток телебачення в сучасному світі……..…9

1.2. Культурологічні складові медіареальності телебачення……14

Висновки до І розділу……...…….....18

Розділ ІІ. Українське телебачення як важлива частина буття українського суспільства……...20

2.1. Українське телебачення в системі соціокультурної комунікації…….20

2.2. Функціонування українського телебачення в інформаційному просторі сучасного українського суспільства: перспективи майбуття…….…22

Висновки до ІІ розділу……..…….……26

Загальні висновки……..27

Список використаних джерел……..……29

Вступ

Актуальність дослідження. За роки свого існування телебачення стало обов'язковим явищем культурного життя суспільства. Воно є одним з найактуальніших та популярних засобів інформації, освіти, зв'язку, розваг тощо. Саме цей технічний засіб, що дозволяє бачити на відставні, за межами можливостей людського ока, є лідером у сфері надання інформації, передачі елементів масової та елітарної культур в суспільстві. З початком XXI століття телебачення (в подальшому – ТБ) відбирає роль першочергового провідника інформації в друкованих джерел (газети, журнали) опираючись на явну перевагу у швидкості подання даних. Так як газети, журнали можуть оновлювати відомості лише раз в день (можливо і рідше, зважаючи на цикл виробництва), то на ТБ цей процес може відбуватися значно швидше.

Тому явною є перевага над сферою радіомовлення, яка свого часу була потужним засобом масової інформації, пропаганди та впливу на людей. Радіо залишається тільки засобом звуковій подачі інформації, а відтворення відеоматеріалу в поєднанні зі звуком на телебаченні стає вагомим фактором у визначенні і наданні першості екранізованим джерелам інформації. Телевізійники активно працювали над розробкою нових проєктів, створенням розважального та інформативного контенту, щоб максимально завоювати прихильність і довіру споживача. І їм це вдається вже не одне десятиліття.

Однак за останні роки телебачення здає позиції на користь прогресивної мережі Інтернет. Як свого часу «блакитний екран» залишив пасти задніх «друкарню» і «гучномовці», так сьогодні «Всесвітня павутина» впевнено обходить ТБ. Явні переваги мережі не дають шансів втримати лідерство екранам. Мобільність, швидкість надання і передачі інформації, більші можливості вибору є першочерговими факторами переваги Інтернету над телебачення у всьому світі. Український медіапростір не є винятком, і

подальший розвиток соціокультурної комунікації, освіти, економіки в країні значно залежить від джерел, з яких суспільство отримує та отримуватиме інформацію.

Важливо оцінити перспективи майбуття українського телебачення для розуміння його подальшої долі як першоджерела інформації для широкого загалу. Переконатись, що з плином часу та перевагами Інтернету користь, надійність, інформативність матеріалів телебачення не зміниться і буде на високому рівні забезпечувати своїх споживачів якісним контентом.

Метою дослідження є аналіз телевізійної сфери як першочергового джерела інформації в суспільстві, обґрунтування розвитку сучасного українського телебачення, його подальше існування, зважаючи на завоювання лідерства в інформаційному просторі інтернет-платформами.

Реалізація зазначеної мети зумовила постановку та вирішення ряду взаємопов’язаних дослідницьких завдань:

- проаналізувати історичний розвиток та теперішній стан телесфери медіапростору;

- виділити культурологічні особливості, що притаманні телебаченню;

- дослідити українську телесферу як важливу складову соціокультурної комунікації;

- окреслити перспективи майбуття українського телебачення.

Об’єктом дослідження є медіапростір сучасного суспільства.

Предмет дослідження – телебачення як провідна складова медіапростору.

Методи дослідження. Робота має міждисциплінарній характер, що надало можливість більш цілісне осмислити телебачення як провідну складову медіа простору. Були використані слідуючи методи: культурологічний, що дав змогу розглядати культурологічні складові медіа реальності телебачення та висвітлити існування українського телебачення в системі соціокультурної комунікації; діалектичний – для обґрунтування розвитку телебачення у ХХ – початку ХХІстоліть та прогнозування еволюції

телебачення; системний – для вивчення системного значення телебачення для сучасного; герменевтичний метод надав можливість зрозуміти роль телебачення у сучасному українському суспільстві.

Практична значущість. Вивчення майбутнього українського телебачення у контексті дослідження телебачення як провідної складової медіапростору надає можливість виявити особливості функціонування телебачення у сучасному суспільстві та спрогнозувати напрями розвитку українського телебачення. Результати та висновки дослідження пропонується використовувати при формуванні морально-етичних цінностей особистості, розробці навчальних програм в дитячих дошкільних, загальноосвітніх установах.

Специфіка предмету, мета і завдання дослідження обумовили структуру роботи, яка складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел та списку літератури. Загальний обсяг роботи становить 30 сторінок, основна частина – 20 сторінок, 2 сторінки – список використаних джерел, якій містить 15 позицій.

Розділ І

Телебачення як частина медіапростору: культурологічні реалії

1.1. Розвиток телебачення в сучасному світі

Поняття культура дуже багатогранне і неоднозначне, а світова культура – це безліч самобутніх культур, які існують і розвиваються в діалозі та взаємодії одна з одною. Вивченням її специфіки займається наука культурологія, яка покликана виконати аналіз культури як системи культурних феноменів, виявити ментальний зміст, дослідити типології культури, розв'язувати проблеми соціокультурної динаміки, вивчати культурні коди та комунікації. Усі вищеперераховані завдання стоять і перед однією з найважливіших та най масштабніших сфер сучасної культури – медіапростором. Його можна розуміти як складне багатозначне явище, яке функціонує, діє та формує образ світу сучасної людини. Маніпуляція свідомістю, моделі комунікації, побудова реальності – це вектори впливу медіапростору на суспільство, що в підсумку вносить свої корективи у сформовану культуру і видозмінює її.

Найпопулярнішим засобом масової інформації у світі можна визнати телебачення, яке слугувало першочерговим джерелом популяризації культурних змін не одне десятиліття. Взагалі історія регулярного телемовлення почалася майже одночасно в трьох політично значущих регіонах світу: США (1944 р.), Західній Європі (Франція й Англія -1944р., 1946 р. відповідно), СРСР (1945 р.) – в більшості інших країн поява і розвиток телебачення відбувалась в 50-роки XX століття [1]. На цьому підґрунті сформувались три основні моделі соціально-економічної організації телебачення – американська, західноєвропейська, радянська. Різниця між ними значна, оскільки кожен по-своєму розв'язує основні питання: кому належить телебачення, хто його фінансує, хто його контролює, чиї інтереси воно передає, який взаємозв'язок між ТБ і суспільством, ТБ і владою, ТБ і культурою [1].

Зважаючи на соціокультурні відмінності між країнами, частинами світу можна сказати, що внутрішня структура телевізійної сфери могла досить різнитись: продукт, який представляли глядачам; рекламні кампанії; мова, час трансляції; якість представленого матеріалу тощо. Проте, чим би не відрізнялось виробництво в тих чи інших країнах все ж воно знаходиться під єдиним знаменням – медіапростору. Важливою для нашого аналізу є робота з Н. Кирилової, яка розуміє під медіапростором «електронні умови, в яких групи людей можуть працювати разом, навіть якщо вони не знаходяться в одному й тому ж місці водночас» [12].

Саме в медіапросторі формується якісне телебачення для телетрансляцій. ТБ є потужним засобом для комунікації та розповсюдження масової інформації; це осередок сформований для задоволення потреб населення в інформації, рекреації, освіті, культурі, пізнанні, комунікації. Для повноцінної діяльності телевізійної сфери важливими є її структурні елементи, такі як:

- візуальний образ – те, що ми бачимо на екрані (імідж, мем, медіавірус (не інформативна, але цікава));
- медіасуб’єкт – учасник медіа: журналіст, ведучий, цільова аудиторія;
- логіка медіа – це науковий, теоретичний блок телебачення (PR, рекламні кампанії, технології).

Ці структурні елементи є частиною медіареальності та створюють її.

Телевізійна справа процвітає та розвивається завдяки своїм виграшним позиціям що до інших можливих засобів масової інформації: друкованих ЗМІ та радіомовлення. У швидкості передачі інформації друк повністю програє ТБ. Тому що газети, журнали можуть оновлювати відомості лише раз в день (можливо і рідше, зважаючи на цикл виробництва), на телебаченні цей процес може відбуватися в рази швидше, а саме кожну годину (можливо і частіше). Сам факт передачі інформації

грає на користь екранізацій у порівнянні з газетами, оскільки користувач може почути, побачити, прочитати запропоновані йому вісті. Також є значна різниця в характері видання на сторінках преси та екранах телевізорів. Друкуючи статтю чи роман виконується лише технічна функція, чого не скажеш про сферу телебачення. Воно не лише екранізує спектаклі чи передачі, а і створює їх, передаючи спектр емоцій, почуттів, вмінь. Це означає, що ТБ не тільки організовує показ програм, а і є засобом вираження своєї творчої специфіки, що на пряму поєднує телевізійну справу з культурою не лише з технічної, наукової точки зору, а й емоційно-експресивних, психологічних особливостей.

За період свого існування телебачення піддається неодноразовим змінам, редагуванням, удосконаленням для покращення передачі даних до споживача і максимального утримання рейтингу проєктів. Серед найпоширеніших систем передачі телевізійного сигналу споживачу можна назвати:

- наземне телебачення – його особливість полягає в передачі і прийомі сигналу через телевізійні вишки та зовнішні (внутрішні) антени;
- кабельне телебачення – тут телесигнал поширюється за допомогою високочастотних сигналів, які споживач отримує кабелем;
- супутникове телебачення – споживач отримує телесигнал через штучний супутник Землі, який розташований на орбіті планети, над екватором.

Всі вони об’єднуються в одну глобальну систему доцифрової епохи – аналогове телебачення, що є способом відтворення зображення і звуку через аналоговий електронний сигнал. На даний момент багато країн завдяки створенню, поширенню й розвитку повноцінних цифрових мереж переходять від аналогового до цифрового телебачення, і планують закінчувати телемовлення в аналогових стандартах. Зрозумілими є причини такого переходу: покращення якості передачі даних, створення інтерактивного ТБ, архів та запис ТВ-передач, більша кількість ТВ-програм,

вибір мови і субтитрів. Головним чином цифрове телебачення перевершує аналогове за характером передачі даних, що транслюються в цифровому вигляді. Це процес кодування відео та звуку, формування його в потік даних відповідного типу і передача потоку наявними каналами зв'язку до приймального пристрою (приставки), сигнал розшифровується і транслюється на екран саме таким, яким було відправлено з центру розробки. Тому у порівнянні з аналоговою передачею якість даних не втрачається через різні перешкоди, а відтворюється досконало. Єдиним мінусом цифрового телебачення можна вважати моменти при недостатньому рівні подачі сигналу, відбувається зависання і роздроблення картинки («на квадратики»). І як висновок, дані повинні прийматись 100% якісно або відновлюватись в процесі роботи, або не відтворюються взагалі через неякісний сигнал.

Цифрове телебачення швидко розвивається і крайньою досконалою його системою є телебачення високої роздільної здатності, високої чіткості (англ. High-definitiontelevision, HDTV). HD – це система трансляції цифрового телебачення з роздільною здатністю вищою ніж аналогові системи телебачення (NTSC, SECAM, PAL). HDTV транслюється в цифровому форматі, оскільки цифрове телебачення потребує канали з меншою пропускною здатністю за умови застосування відповідного стиснення зображення[3].

Найпопулярніші формати стандартів високої чіткості відомі в масах:

-720p: 1280 × 720 пікселів, прогресивна розгортка, відношення сторін 16:9, частота - 24, 25, 30, 50 або 60 кадрів в секунду (цей формат ТВЧ рекомендований як стандартний для країн-членів ЄВС);

- 1080i: 1920 × 1080 пікселів, через строкова розгортка, відношення сторін 16:9, частота - 50 або 60 полів на секунду;

- 1080p: 1920 × 1080 пікселів, прогресивна розгортка, відношення сторін 16:9, частота - 24, 25 або 30 кадрів на секунду [3].

В Україні та країнах СНД всі вищезазначені системи телебачення були застосовані та мали популярність у відповідні проміжки часу. На даний момент в нашій країні відбувся процес відключення аналогового мовлення загальнонаціональних каналів і стався повномірний перехід до цифрового телебачення. 31 серпня 2018 року аналогове телевізійне мовлення припинилось подачу сигналу національними телеканалами на всій території країни. Велика частка населення була не задоволена такими нововведеннями, оскільки проблеми з альтернативним джерелами телетрансляції довгий час були важкодоступними для вирішення. Більшість споживачів скаржились на неналежну якість трансляції телеканалів, відсутність цифрового сигналу, проблеми з приставкою Т2 (DVB-T2 – європейський стандарт цифрового мовлення). Згодом на всі питання були дані відповіді і українці стали активними користувачами цифрового телебачення.

Але необхідно відмітити таку особливість: «перехід на цифрове телебачення потрібен не лише через те, що аналогове своє віджило. Відомо, що аналоговий сигнал, так само, як і інші, передається на певній частоті» [4]. Тому бачимо посилання експерту з телекомунікацій Романа Химича, який переконливо доповідає, що «частоти, які раніше були відведені під аналоговий сигнал телебачення, тепер використовуються операторами мобільного зв’язку. Отже, щоб не створювати проблем як українським телеглядачам, так і європейським операторам, і необхідно переходити на “цифру”. Між іншим, європейські країни за останній десяток років майже повністю відмовились від аналогового телебачення. Тренд переходу на “цифру” був започаткований Люксембургом та Нідерландами в 2006 році, і до 2013-го це зробили більшість країн Європи. В 2015 році від аналогового ТБ відмовилась Білорусь, в 2016-му – Китай, Бразилія та Мексика» [4].

За результатами опитування Київського міжнародного інституту соціології КМІС2019 року телебачення залишається основним джерелом інформації для переважної більшості українців. 74% опитних заявили, що

про стан справ у світі та країні дізнаються саме з українських телеканалів, це на 12% менше в порівнянні з 2018 роком [5]. Станом на сьогоднішній день можна припустити, що відсоток зменшився ще на 10-12 одиниць. Однак можна з упевненістю сказати, масовість та активність мережі Інтернет ще не здатна відібрати пріоритет першочергового джерела інформування суспільства у ТБ.

1.2. Культурологічні складові медіареальності телебачення

Телебачення по праву можна називати засобом масової комунікації, масової культури; це невід'ємна частина медіакультури, яка є посередником між суспільством і державою, народом і владою. Взагалі медіакультура – це тип культури сучасного інформаційного суспільства, який уявляє собою сукупність інформаційно-соціокомунікативних засобів комплексного освоєння особистістю світу в його фізичних, моральних, духовних, психологічних, інтелектуальних площинах у контексті нових форм комунікації виробників контенту зі споживачами. Медіакультура гармонійно існує в медіареальності та регулює її діяльність відповідно до культурних прав, норм, звичаїв, традицій, правил тощо. Медійна сфера не виникає й існує сама по собі, тут обов'язково повинні виконуватись функції культури, задля гармонійного та успішного просування проєктів широкому загалу – суспільству. Сама ж культура є поліфункціональною і в медіареальності, через призму культури, повинні виконувати ряд головних її функцій:

- пізнавальна функція (визначаються та вивчаються соціальні потреби, інтереси, спільноти задля задоволення їх бажань в медіа);
- комунікативна функція (передача досвіду наступним поколінням через засоби масової інформації, можливість інформувати, спілкуватись без особистого контакту);
- інформативна функція (передає, транслює соціальний досвід, духовні цінності);

- регулятивна функція (дотримання звичаїв, прав, традицій, правил, які були сформовані задля передачі цінностей в медіасфері, щоб створювати якісний телевізійний контент);

- діагностично-прогностична функція (оцінка того, що відбувається в суспільстві, світі, реакція на зміни, події, перспективи майбутнього через медіа-посередника);

- емоційно-естетична функція (переживання емоцій, почуттів, поштовх до творчої діяльності з боку і виробника і споживача);

- аксіологічна функція (формування в учасників мас-медіа ціннісних орієнтирів, культурних смаків, що свідчитиме про якісний стан культури і медіа) [11].

Медіапростір та медіареальність здаються нам досить легкими структурами для пізнання і вивчення, однак медіафілософія доводить зворотне. Саме медіафілософія акцентує свою увагу на пізнання теорії і філософії медіа, вивчає вплив людини на ЗМІ та навпаки. Взагалі ми розглядаємо під медіафілософією концептуальне уявлення про сутність медіапростору, його роль і функціонування в системі «людина – світ». З точки зору філософії, важливо оцінити відношення особистості до інформації, яка їй надається з мас, як впливає кількість, надійність, інформативність, емоційно-естетичне навантаження на розуміння і засвоєння матеріалу людиною. Це важливо для подальшого формування та розробки системи подачі інформації з урахуванням особливостей сприйняття її індивідом.

Система медіакультури поєднує в собі матеріальні та інтелектуальні цінності зі сфери медіа і визначає їх відтворення та функціонування в суспільстві. Так, дослідник Н. Кирилова визначає медіакультури як «сукупність інформаційно-комунікативних засобів, вироблених людством у ході культурно-історичного розвитку, що сприяють формуванню суспільної свідомості та соціалізації особистості» [12]. Тобто, мас-медіа є необхідною складовою гармонійного входу особистості в соціум. В

сучасному суспільстві саме ЗМІ є одним з провідних агентів та інститутів соціалізації. Медіа пропонують альтернативні моделі соціальних ролей, норм, цінностей, що значно впливає на розвиток особистості та її становлення в суспільстві.

Медіакультура особлива завдяки можливості візуалізації речей, які по своїй суті не можуть бути візуалізованими. Візуалізація може відбуватися і в уяві, і в реальності.

«Візуальна культура» – це приватна область поняття «культура», що розвиває здібності сприйняття візуальних образів, вміння їх аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, зіставляти, представляти, створювати на цій основі індивідуальні художні образи. Візуальна культура сьогодні охоплює такі об'єкти культури, як кіно, телебачення, фотографія, концептуальне мистецтво, «publicart», малюнок, фотографія, живопис, театр, відео-арт, реклама, рекламні ролики, дизайн, веб-дизайн, відеоігри, мода, графіті і т.д. [6]. За даними сучасних теоретиків медіакультури, візуальні образи в масовій комунікації мають навчальну силу: художник висловлює свою думку через зображення, користуючись мовою свого мистецтва, яка є унікальною за своєю будовою. Метою візуалізації є наповнення внутрішнього багажу особистості візуальними образами, розкриття потенціалу створення власних видимих об’єктів через внутрішні емоційні реакції, які виникають при зоровому чи слуховому сприйнятті твору і введенні його в наявний перелік цінностей особистості.

Ще одна галузь, яка вивчає взаємозв’язок медіа з суспільством, культурою, економікою – це медіазнавство. Його основою є інформаційні джерела з медіакультури. Критика художнього стилю й естетичних норм, вивчення виробничого процесу, соціологічний аналіз – це області, в яких медіазнавство працює над вирішенням поставлених завдань, питань, проблем. Тому французький дослідник Р. Дебре ввів поняття «медіологія» для означення методу досліджень, аналізу культурного обміну (передачі) в суспільстві і між суспільствами [14]. «Технологія – це не культура» – саме

з цим стереотипом бореться метод медіологічності. Він звертає особливу увагу на роль організації та технічні інновації, те яким чином вони можуть забезпечити ефективність культурної трансмісії і, як наслідок, перетворення ідей в цивілізаційне світобачення, здатне до тривалої дії у часі [7].

В праці «Введення в медіологію» Р. Дебре справедливо наголошує, що медіологія – це підхід до вивчення засобів культурної комунікації і передачі інформації, і це в черговий раз доводить як тісно пов’язані культурологічні процеси з медіареальністю телебачення [14].

Саме тісний взаємозв’язок між культурою суспільства та медіареальністю телебачення є важливою складовою формування сучасної людини.

Висновки до І розділу

Проаналізувавши стан телебачення в сучасному світі, його історію, структурні елементи та системи передачі телевізійного сигналу маємо висновок, що медіапростір у формі телебачення є добре розвиненою сферою та максимально популяризованою по всьому світі. Медіареальність, яку створюють на ТБ є основним інформаційним джерелом, засобом масової комунікації, передачі і створенні даних, якому довіряє більша частина опитаних соціологами респондентів на території України. З розвитком мережі Інтернет телебачення здає свої лідерські позиції, однак воно ніколи не стане не актуальним джерелом інформації зважаючи на свою соціальну, культурну, економічно-політичну важливість в світі. ТБ є досконалим варіантом передачі елементів культури для їх засвоєння, застосування та розповсюдження в суспільстві. Також ця сфера розвиває емоційно-естетичні якості виробників і споживачів контенту, що забезпечує розвиток творчого потенціалу та є способом своєрідного культурного розвитку особистостей.

На перший погляд здавалося б, що медіасфера є досить примітивною з науково-культурологічної точки зору – лише технологія та відтворення сценарію на екрані. Однак, чим більше аспектів телебачення вивчається, тим глибше пізнається теоретичний блок: медіареальність, медіапростір, медіазнавство, медіакультури, медіологія, візуалізація, медіафілософія, – який знаходить практичне застосування у створенні якісного контенту для споживача.

Опираючись на відомості з роботи Борсукової О. В., можна зазначити, що телебачення на даний момент фактично контролює культуру і є «режисером нашого буття». Також автор визнає перевагами екранної культури її загальнодоступність та демократичність, відсторонення винятків права на інформацію, розширення меж міжособистісної комунікації, спрощення пізнавальних процесів [10].

Виділивши культурологічні особливості телебачення хочеться узагальнити, що ТБ як складова культури реалізує себе успішно та створює умови для культурного розвитку суспільства. Виконуючи ряд спільних з культурою функцій медіареальність є провідником (посередником) культурологічних традицій, звичаїв, прав, правил, цінностей, які передаються до споживача через телевізійні проєктів. І чим якісніша, надійніша, корисніша інформація буде для споживача, тим більш задоволений інтерес медіасфері та його споживача.

Розділ ІІ. Українське телебачення як важлива частина буття українського суспільства

2.1. Українське телебачення в системі соціокультурної комунікації

Сучасні мас-медіа є засобом першочергової передачі інформації в широкі маси. Саме процес надання, обміну відомостей між представниками суспільства через вербальні і невербальні засоби є комунікацією. Тому телебачення, як складова мас-медіа, є одним з найпопулярніших способів інформування суспільства – комунікацією.

Оскільки, телебачення і його споживачі (люди) є частиною соціуму, активно в ньому взаємодіють, то процес передачі інформації від першого джерела другому можна позначати через соціокультурну комунікацію (СКК). Саме механізм СКК на українському телебаченні сприяє забезпеченню розвитку соціальних зв’язків, акумулюванню і передачі відомостей в суспільстві та між суспільствами. Тому ми згодні зі ствердженням, що «соціокультурна комунікація – це процес взаємодії між суб'єктами соціокультурної діяльності з метою передачі чи обміну інформацією. Суб'єктами соціокультурної комунікації можуть виступати як окремі індивіди, так і групи, організації, спільноти, соціальні інститути. Цей процес здійснюється за допомогою прийнятих на даний момент знакових систем (мов), прийомів і засобів їх використання. Соціокультурна комунікація виступає як один з базових механізмів і невід'ємна складова соціокультурного розвитку, що забезпечує можливість формування культурних зв'язків всередині окремих культур і між культурами. У певному сенсі кожен культурний дія може бути розглянуто як комунікативний, бо воно містить і виражає певну інформацію. При такому підході культура – це ланцюжок комунікативних взаємодій різних структур. Проте правомірно обмежити соціокультурну комунікацію лише такими діями, які мають цілеспрямований комунікативний сенс, тобто орієнтовані на передачу інформації, і використовують адекватні цілі знакові системи» [8]. Хочемо зазначити, що сучасне суспільство настільки

швидко трансформується, що засоби соціальної комунікації найчастіше змінюються вмить. Тому важливо розуміти природу трансформацій суспільства та особливості комунікації у тієї площині.

Комунікація в нашому суспільстві виконує ряд важливих функцій, які транслюються і повинні виконуватись медіасферою, для здійснення даного процесу:

- Інформативна функція;
- Пізнавальна функція;
- Ціннісно-нормативна функція;
- Емоційно-спонукальна функція;
- Соціокультурна функція [15].

Здійснюючи перераховані функції медіасфера через телебачення виконує головне завдання, заради чого було створене – інформування суспільства, створення відчуття причетності кожного члена соціуму окремо до всього суспільства разом взятого.

Об'єднуючи і опрацьовуючи практично все, що існує в сфері комунікації і художньої творчості телебачення представляє собою історико-культурний, естетико-художній феномен, оскільки завдяки йому відбувається фото- і аудіо візуалізація природи кіно, дійсність художньо-театрального видовища, кольорова і композиційна багатообразність, і майже безмежні можливості передачі інформації [10].

Комунікація має свою структуру і її можна побачити на прикладі телебачення. Головний елемент тут автор (адресант) та повідомлення (зміст) – ними є представник ТВ-простору (журналіст, ведучий, актор тощо) та матеріал, який від надає глядачу через екран (новини, сценарій фільму, музика). Наступна частина – адресат, тобто глядач, який отримує вісті. Каналом комунікації є саме пристрій, через який транслюється інформація (телевізор). Додатковими, однак досить значущими, структурними елементами в процесі комунікації через ТБ слугують фільтри

(певні обмеження, соціокультурні, психічні, фізичні перешкоди), інформаційний шум (пошкодження, недостовірність переданих даних, технічні недоліки), контекст і ситуації (час, учасники комунікації, її місце, формат тощо). Саме ця структура здійснює основний комунікативний вплив на споживача і спрямовує його на подальшу комунікацію в суспільстві.

Українське телебачення в системі соціокультурної комунікації здійснює масову передачу даних населенню через телевізійні джерела, під час цього процесу виконує провідні функції комунікації і саме цим забезпечує народу соціокультурний зв'язок, без особистих контактів. Соціокультурна комунікація українського телебачення створює можливість виникнення соціальних зв’язків (спільна діяльність людей в різних сферах життя), намагається керувати сумісною життєдіяльністю людей (пропаганда, агітація, залучення до суспільної діяльності через телевізійні проєкти), накопичує і передає соціальний досвід (правила, знання, можливості, традиції тощо) через ефірний час. СКК це спосіб передачі інформації від виробників українського теле-контенту для його споживачів, з перспективою поширення отриманих відомостей в суспільстві.

2.2 Функціонування українського телебачення в інформаційному просторі сучасного українського суспільства: перспективи майбуття

Український національний інформаційний простір на сьогоднішній день формується завдяки новітнім електронним ЗМІ, серед яких можна виділити: телебачення, відеомагнітофони, електронну пошту, електронні газети. Особливе місце в цій структурі займає всесвітня мережа Інтернет, яка поступово завойовує прихильність більшої частини аудиторі, потребуючої інформацію якомога швидше. В 2019 році дослідники з інституту соціології (КМІС) провели опитування серед українців і зазначили, що 27,5% респондентів віддають перевагу Інтернет-ЗМІ, як

джерелам інформації, тоді як на боці телебачення залишається 74% опитаних [5].

На даний момент національне телемовлення зазнає змін в усіх сферах свого існування. Більша частина телеканалів здійснює ребрендинг, змінює логотипи, переходить на мовлення в стандарті високої чіткості (HD), активно просувають себе на інтернет-платформах, для охоплення більшої частки аудиторії. Важливою стала дата 31 грудня 2020 року – відбулось повноцінне відключення аналогового телебачення в Україні. Кардинальних змін зазнає мова ефірів національних телеканалів. За Законом України ««Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації» ухвалили і частка державної мови в ефірі на загальнонаціональних каналах – не менше від 75% (саме в прайм-тайм), а на місцевих – не менше від 60%...» За порушення – значний штраф. Серіали та фільми мають транслюватися українською, а от гостям програм та телепередач не обов’язково говорити українською. Для того, щоб продукт був зарахований до квоти, говорити державною мовою повинні лише ведучі» [9]. Особисто можна спостерігати, що чинний закон не дотримується повною мірою, оскільки частці національних телеканалів важко пристосувати культові (багаторічні) проєкти до зміни мови, так як доводиться змінювати концепції та стандарти усталені роками.

Телебачення активно впливає на формування політичних і економічних поглядів населення. Цей вплив може нести як позитивний (інформування, розвиток почуття причетності до функціонування держави, прагнення соціальної справедливості), так і негативний (дезінформація, недовіра і страх, залякування, сприяння масової ненависті) характер. Під дією телебачення у глядачів формується світосприйняття, завдяки якому вони діють в суспільстві, що безумовно впливає на політичну та економічну сфери життя держави. Можна припустити, цей вплив буде не менш значний і надалі.

Звертаємо увагу і на те, що наразі телебачення значною мірою впливає на освітні процеси в країні. За минулий рік, у зв'язку з карантинними умовами, було запущено телевізійну школу онлайн, робота якої полягала в трансляції відео-уроків на національних телеканалах.

Погоджуючись з думкою Борсукової, сучасне телебачення має своєрідну мову, яка діє за своїми правилами орфографії, граматики, синтаксису і морфології на спектр своїх можливосте [10].

В загальному, українська теле-сфера досить швидко змінюється, у відповідності зі світовими стандартами та власними можливостями. Однак через стрімкий розвиток і вихід на провідну позицію в рейтингу передачі інформації мережі Інтернет, телебачення втрачає значну частку своїх користувачів. Ряд представників з ТВ простору є прихильниками думки, що телебачення відмирає та має в запасі 5-10 років для існування і активного виробництва. Надалі телебачення занепадатиме і вийде з активного вжитку на користь Інтернету. Відстоюючи позицію прихильника майбутнього Телебачення хочеться зазначити, що можливо дана сфера і втратить свої позиції лідера по відношенню до Всесвітньої мережі, однак вона ніколи не вийде з активного вжитку і не припинить свого розвитку. Телебачення буде жити. Завдяки своїм функціям: інтегративній, інформаційній, освітній, рекреаційній, воно було, є і залишиться важливим видом соціокультурної комунікації в суспільстві. Оскільки інформація, яку тут надають, уже опрацьована, проаналізована, відредагована відповідно до культурно-освітніх норм, сформована доступним чином для глядача; надійність та достовірність даних на телебаченні є головним фактором довіри глядача до виробника. Задоволення емоційно-психологічного стану, культурних і освітніх потреб, рекреативнивної складової особистості під час перегляду контенту підвищує значимість ТБ в очах і виробника, і споживача.

Можна з упевненістю сказати, що з постійним розвитком, ребрендингом телевізійна сфера має майбутнє ще не на одне десятиліття.

Головне, слідкувати за світовими і національними тенденціями, створювати новий цікавий контент, бути достовірним і доступним джерелом інформації та задовольняти бажання глядача. Гармонійний розвиток суспільства завдяки телебаченню та процвітання телебачення опираючись на бажання соціуму забезпечують перспективне майбутнє телевізійній сфері.

Висновки до ІІ розділу

Дослідивши Українське телебачення, доходимо висновку, що дана сфера зазнає значних змін під впливом сучасних технологій, бажань глядача та можливостей виробника. У сучасному українському суспільстві значна частина населення отримує інформацію для особистого розвитку та подальшої її передачі від національних телевізійних каналів. Новини (державні та міжнародні) зі сфери економіки, політики, культури, охорони здоров'я, освіти і т. д. більшість громадян дізнається від провідних телевізійних служб новин України. Телебачення сприймається як належне, складова, без якої практично неможливе життя сучасної людини.

На даний момент ТВ сфера процвітає і має перспективи бути досить успішною в майбутньому, якщо відповідатиме світовим стандартам телемовлення. Задоволення потреб споживачів контенту відіграє провідну роль у визначенні актуальності надання даних послуг, створює рейтинг проєктів та визначає їх подальшу долі на телебаченні. Український глядач досі віддає перевагу загальнонаціональним каналам порівняно з мережею Інтернет. Рейтинг довіри працює на ТБ, спосіб подачі інформації, якість, кількість, надійність, його значимість для суспільства більша аніж в соцмереж, де набагато частіше відбувається дезінформація, через надмірну кількість користувачів з різними відомостями та точками зору на одне питання. Також важливим є надання ТБ комунікації в соціумі, яка відповідає принципу «причетності кожної людини в суспільстві до подій, які відбуваються та представлення можливості щось змінити». Що стосується мережі, там діє принцип «кожен сам за себе, за свої інтереси».

Тому українці віддають перевагу перевіреним роками, надійним джерелам інформації та комунікації, які ще довгий час триматимуть за собою статут довіреного та стабільного інформатора – телебаченню.

Загальні висновки

Медіакультура – явище складне, неоднозначне, її можна віднести до особливого типу культури інформаційного суспільства, яке є посередником (медіапростором) між суспільством і державою, соціумом і владою.

Теперішній стан теле-сфери медіапростору розвивається і функціонує завдяки ефективній взаємодії людини з мас-медіа і її прийнятному поводженню в інформаційному середовищі. Починаючи з другої половини XX століття телебачення невпинно розвивається та працює на благо всього суспільства. Перевершивши друкарську справу та радіомовлення в передачі інформації, телевізійну сферу з кінця XX і перше десятиліття XXI століття можна визначити як найактуальніший та наймасовіший засіб передачі інформації суспільству.

Телевізійна сфера та її спеціалісти повинні мати відповідні соціально-психологічні ознаки, які відповідають потребам суспільства і принципам телевізійної культури. Регулювання діяльності відповідно норм, правил, традицій, звичаїв, прав телебачення, пізнання його суті, виявлення законів та механізмів функціонування його певних форм і сторін через призму культури, є особливість культурологічного аспекту, який притаманний ТБ. Виконуючи ряд провідних функцій культури: пізнавальну, комунікативну, інформативну, регулятивну, діагностично-прогностичну, емоційно-естетичну, аксіологічну, - телебачення стає досконалим варіантом передачі елементів культури для їх засвоєння, застосування і поширення в суспільстві.

В певному сенсі відповідні культурні дії, що відбуваються на телебаченні, містять і виражають певну інформацію, тим самим формують ланцюжок комунікативних взаємодій різних структур. Відбувається процес соціокультурної комунікації, який в телевізійній сфері має на меті передати інформацію до суспільства та створити умови для формування думки «причетності кожної людини в суспільстві до подій, які відбуваються та представлення можливості щось змінити».

В Україні процес телевізійної СКК відбувається, як і в більшості країн світу, через масову передачу інформації різного характеру, сфер діяльності (економіка, політика, культура, освіта, здоров'я тощо), забезпечуючи соціальний зв'язок без особистісних контактів. Завдяки цьому в українському суспільстві відбувається своєрідне залучення до суспільної діяльності, агітація, пропаганда, передача та збагачення соціокультурного, політично-економічного досвіду і т.п.

Зважаючи на роль українського телебачення в суспільстві, яке є комплексним засобом освоєння людиною оточуючого світу в його соціальних, інтелектуальних, політично-економічних, культурних, психологічних аспектах, можна визначити, що його існування та розвиток ближчим часом лише продовжуватиметься. Незважаючи на значні переваги Інтернет ресурсів, як джерел інформації, вагома частка населення України віддає перевагу ТБ – як першоджерелу достовірних відомостей, уже опрацьованих та наданих у відповідності до усіх норм та правил комунікації в суспільстві через мас-медіа.

Ми вважаємо, що майбутнє українського телебачення має позитивні перспективи розвитку на ближчі роки. Цьому сприятиме значна частина населення країни (люди похилого віку, зрілі), які важко сприймають та пристосовуються до Інтернет-нововведень і віддають перевагу уже відомому їм ЗМІ – телебаченню. Саме ця сфера діє завдяки рушійному фактору з боку споживачів – довіра до виробника. Також існування телевізійної галузі залежить від якості, кількості та користі створеного контенту, який цілком і повністю повинен задовольняти потреби користувачів в мас-медіа.

Список використаних джерел

1. Сутність й ролі телебачення в сучасному суспільстві. Режим доступу: http://www.bukvar.su/zhurnalistika/181005-Sushnost-i-rol-televideniya-v-sovremennom-informacionnom-obshestve.html.
2. Виховна діяльність. Тема: «Медіаграмотність – основні правила». Режим доступу: https://www.school-internat5.kiev.ua/r/post/vikhovna-diyalnist-1504-4.
3. Телебачення високої роздільної здатності. Режим доступу: https://www.uk.wikipedia.org/wiki.
4. Україна без аналогового телебачення: що це означає і кому хвилюватись? Режим доступу: https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2509864-ukraina-bez-analogovogo-telebacenna-so-ce-oznacae-i-komu-hviluvatis.html.
5. Для 74% українців телебачення – досі основне джерело інформації. Опитування КМІС. Режим доступу: https://www.bbc.com/ukrainian/news-47670108.
6. Медіакультура. Режим доступу: https://www.uk.wikipedia.org/wiki/.
7. Медіологія. Режим доступу: https://www.uk.wikipedia.org/wiki/.
8. Соціокультурна комунікація https://www.studme.com.ua/118312194830/kulturologiya/sotsiokulturnaya_kommunikatsiya.htm.
9. Мовні квоти: українська знову під загрозою? Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/movny-kvoty-sluganaroda/30654728.html.

10. Телевидение как фактор формирования духовно-нравственных ценностей личности. Режим доступу: https://www.new-disser.ru/_avtoreferats/01005502775.pdf.

11. Подольська Є. А., Лихвар В. Д., Іванова К. А. Культурологія: Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Харків: Вид:во НФаУ: Золоті сторінки, 2003. 248 с.

12. Кирилова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. Москва: Академический проект, 2005. 448 с.

13. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт соціального прогнозирования (под ред. Иноземцева В. Л.). Москва: Академия, 2004. 788 с.

14. Дебре Р.Введение в медиологию / Пер. с франц. Б.М.Скуратова. Москва: Праксис, 2010. 368 с.

15. Медіакультура особистості: соціально-психологічний підхід: навчально-методичний посібник / За ред. Л. А. Найдьонової, О.Т.Баришпольця; Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Київ: Міленіум, 2010. 440 с.

ЧИСЛОВІ СТРУКТУРИ В КОМПОЗИЦІЇ «МОЖЛИВІСТЬ ОСТРОВА» ОЛЕКСІЯ ВОЙТЕНКА

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. Музика і число: від Античності до сучасності.....5

1.1. Роль числа в музичній історії від Античності до XX століття.....5

1.2. Число в музичній композиції XX століття.....11

РОЗДІЛ 2. Прояв числа в сучасній українській композиторській практиці.....16

2.1. Грані творчої особистості Олексія Войтенка.....16

2.2. Число та числові структури в композиції «Можливість острова» Олексія Войтенка.....22

ВИСНОВКИ.....28

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....31

ДОДАТОК.....34

ВСТУП

Український музичний простір наразі перебуває у стані активного розвитку. З початком XXI століття свою діяльність розпочали композитори, які вже мають певні досягнення та є частиною сучасного культурного процесу. Серед них виділяється фігура Олексія Войтенка. Він є доволі успішним композитором — його твори виконують як в Україні, так і на міжнародних фестивалях. Його творча діяльність була відзначена премією міського голови м. Києва (2013) та державною премією імені Л. Ревуцького (2014).

В науковій сфері О. Войтенко є провідним дослідником та популяризатором творчого спадку композитора-шістдесятника, учасника групи «Київський авангард» В. Загорцева. Завдяки старанням О. Войтенка музика В. Загорцева знову виконується; готується до видання наукова збірка, повністю присвячена творчості цього недооціненого композитора.

Водночас О. Войтенко є доволі відомим в Києві лектором. З 2014-го року він співпрацює з освітньою організацією «Культурний проєкт», зокрема читає лекції низки музичних курсів. До цього у 2005-му та 2007-му роках О. Войтенко був співорганізатором фестивалю «Міжнародний форум “Музика молодих”», а у 2008-му році працював артдиректором фестивалю «Музична трибуна київської молоді».

Навіть за цим коротким оглядом зрозуміло, що О. Войтенко — активний учасник сучасного музично-культурного простору України. Тож постає необхідність досліджувати його діяльність та творчість, яким наразі присвячено небагато наукових робіт, переважно статей. Це й визначило ***актуальність*** курсової роботи.

Об’єктом дослідження є твір О. Войтенка «Можливість острова» для фортепіано і струнного оркестру (2011), тоді як ***предмет дослідження*** — прояв числа та числових структур у цьому творі.

Мета дослідження — розкрити особливості підходу О. Войтенка до роботи з числом в музичній творчості та виявити спадкоємний зв’язок з історично складеними практиками. Означена мета зумовила необхідність послідовного вирішення таких ***завдань***:

- проаналізувати судження про роль числа в музиці в роботах філософів Античності та ХХ століття;
- розглянути приклади побутування числа в композиторській практиці від Середньовіччя до ХХ століття включно;
- на основі проведеного огляду визначити роль та функції, які може виконувати число в музиці;
- розглянути шлях композиторського становлення О. Войтенка;
- проаналізувати твір «Можливість острова» О. Войтенка щодо прояву числа та числових структур.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше на рівні наукового осмислення комплексно розглядається діяльність сучасного українського композитора Олексія Войтенка; вперше аналізується його твір для фортепіано та струнного оркестру «Можливість острова».

Методичну та теоретичну базу дослідження склали роботи, присвячені філософії музики, музичній естетиці, музичній культурі [3; 10; 13; 14; 12; 17; 19; 27] та музикознавчі праці [18; 6; 7; 8; 9; 5; 15; 11; 20; 22; 28; 29; 30; 31; 32], у яких висвітлені різні аспекти прояву числа в музиці та композиторській творчості. Окремо варто виділити музикознавчі та культурологічні напрацювання Т. Чередніченко, які склали термінологічний базис цього дослідження (див.: [16; 26; 25]). Під час огляду біографії та творчості О. Войтенка були використані матеріали декількох інтерв'ю з композитором [1; 2], стаття Є. Сіренко [20] та інформація, що її спеціально надав композитор авторові дослідження.

Аналітичною базою дослідження стали партитура «Можливості острова», аудіозапис твору.

Методи дослідження: історичний (в дослідженні прояву числа в музичній творчості різних епох), біографічний (створені нарису творчого становлення О. Войтенка), музично-аналітичний та компаративний (в аналізі твору «Можливість острова»).

Структура роботи: вступ, два розділи (кожен з яких складається із двох підрозділів), висновки, список використаних джерел, анотації та додатоку.

РОЗДІЛ 1.
Музика і число: від Античності до сучасності

1.1. Роль числа в музичній історії від Античності до XX століття

Чи не найбільш животрепетним питанням, яке ставило собі людство протягом тисячоліть, було питання першооснови — початкового принципу, що пронизував би все, що спостерігається, відчувається, усвідомлюється та, зрештою, пізнається. Потребу вирішення це питання мало не тільки у контексті роздумів про те, як влаштований світ, але й у розрізі осмислення сутності мистецтв — їхнього походження, природи, змісту, сили тощо. Музика серед них, як невербальне мистецтво, створювала чи не найбільшу інтригу.

Одну з перших спроб розкрити таємницю музики здійснив легендарний давньогрецький мудрець, засновник філософської школи та релігійного культу — Піфагор Самоський. В VI столітті до н. е. Піфагор обґрунтував такий погляд на світ, за яким усе навколо було наслідком дії числа та числових співвідношень. Засадничою стала максима, що «все є числом», а всі речі є лише відображеннями чисел [27, с. 10]. Так виникло вчення, де число, за словами сучасного філософа Олександра П’ятигорського, є джерелом порядку та особливим безособовим духовним принципом, «що вміщає в собі можливість породження та буття як всього всесвіту, так і окремих небесних тіл, богів, живих істот і будь-яких предметів» [19, с. 107].

Музика у Піфагора, як частина світу чисел, зовсім не була виключенням з його правил. Навпаки, вона стала одним з головних доказів істинності ідей античного мудреця. Найбільш вагомим аргументом тут стали числові співвідношення, виведені Піфагором зі звучання музичних інтервалів кварти, квінти та октави[1]. Саме вони стали підґрунтям ідеї про гармонію та пропорцію, що пронизують усе, що існує.

[1] За відомою легендою, яку розповідає неоплатонік Ямвліх, до цього висновку Піфагора підштовхнули звуки, що доносилися з кузні — в брязкоті металевих пластин під ударами молота коваля Піфагор почув всім відомі інтервали октави, квінти та кварти. Відтворивши ті ж самі співзвуччя у себе вдома на струнах з підвішеними на них гирями Піфагор визначив, що між струною з 12-тьма гирями та струною з 6-тьма гирями утворювався інтервал октави, що і давало її пропорцію як 2:1 [27 с. 79]. За подібним принципом один з перших теоретиків музики дізнався співвідношення квінти (3:2), кварти (3:4) та тону (9:8), яким він назвав різницю між квартою та квінтою.

Ці думки мали величезне значення для Піфагора і його учнів у їхньому поясненні будови світу. О. Лосєв писав, що «гармонія як числова структура єдинороздільності та оформлення застосовувалася піфагорійцями рішуче всюди, починаючи від богів, небес і космосу в цілому, переходячи через усю природу і людські душі й закінчуючи арифметикою, геометрією і музикою» [13, с. 325]. Своєю чергою, О. П'ятигорський зазначав, що гармонія у піфагорійців «регулює всі зв'язки та взаємодії — від космосу до особистого життя людини» [19, с. 107]. Зрештою, з цього сформується вчення про гармонію сфер, що породжує рух небесних світил у космосі[1]. Тож світ для піфагорійців, за вдалим висловом Мойсея Кагана, «поставав у вигляді художнього твору — чуттєвого космосу з гармонією сфер і з пропорційним розподілом в ньому фізико-геометричних і музично-арифметичних співвідношень» [10, с. 29].

Розуміння музики як втілення числа для послідовників Піфагора та загалом давніх греків ускладнювалося роздумами про людський етос, почуття та цінності. Так, зібрані в тетрахорди інтервальні послідовності у греків ставали ладами, що далі пов'язувалися із внутрішнім світом людини — її почуттями, настроями та характерами. За словами О. Ф. Лосева, греки були дуже чутливими та точними в описі «етико-естетичного» змісту музичних ладів, завдяки чому можемо доволі ясно уявити собі їхній характер [12, с. 74]. Яскравий і детальний опис етичного змісту ладів, їхнього впливу на людську свідомість, ролі у вихованні людини викладений в роботах Платона («Держава» [17, с. 85-86]) та Арістотеля («Політика» [3, с. 225]). Водночас ці філософи враховують й музично-математичний підхід Піфагора.

Отже, давні греки розуміли музику як таку, що втілює принцип числової гармонії, але водночас дотичну й до сфери людської чуттєвості. Завдяки цьому музика стає своєрідним каналом комунікації «між мікро- і макрокосмом, між людиною та універсумом», як про це писала Т. Чередніченко [25, с. 119].

[1] Для Піфагора співвідношення у якому знаходяться небесні світила виражається через числа 6:8:9:12, які містить у собі всі три види середніх (геометричну, арифметичну та гармонічну).

Ретроспективний погляд дає змогу зрозуміти, що ідеї Піфагора та інших давньогрецьких мислителів мали надзвичайний вплив на розвиток європейського музичного мистецтва. В епоху Середньовіччя своєрідне продовження піфагорійського вчення про музику та число знаходимо у сфері християнського церковного богослужіння. Сталі піфагорійські числові співвідношення отримали в ньому нове трактування, а відтак інакше музичне значення. Так, інтервали квінти, кварти та октави через свої гармонічні пропорції (3:2; 4:3; 1:2) отримали сакральний зміст. В символічному плані вони ототожнювалися з образами Бога, людини, Трійці, хреста тощо[1]. Такому трактуванню чисел, зокрема, підпорядковувалася кількість ладів, у яких співали церковні хорали. Якщо в давньогрецькій традиції існувало 7 основних ладів, то у візантійській теорії їх стало вже 8. Вони поєднувалися як 2 по 4, що пов'язано із сакральним значенням цих чисел.

З духовним символізмом чисел Т. Чередніченко пов'язує історію виникнення та ствердження багатоголосся в середньовічній західноєвропейській музиці. На думку вченої, поява другого та третього голосу в середньовічних органумах трактувалася як музичний коментар до тексту григоріанського хоралу, зміст якого розкривався через числову символіку інтервалу. [25, с. 139].

Для правильного співвідношення довжини звучання консонантних та дисонантних співзвуч у часі згодом виникла необхідність їхньої точної фіксації. Це ще більше поєднало музику з числом, адже тепер між ними існував як вертикальний (інтервальний) зв'язок, так і горизонтальний, який виражався у певному ритмі та тривалостях звуків. Важливо, що середньовічна ритміка також мала чітке символічне значення. У композиціях Ars Antiqua використовувалися тільки довершені, (божественні, «перфектні») ритмічні комбінації (модуси) з рахунком на три, тоді як недовершені (людські, «імперфектні») не залучалися. Через це, за словами Т. Чередніченко, в європейській музичній композиції цього періоду час розумівся не в кількісних показниках (годинах, хвилинах), а в якісних — таких, що визначають ціннісні орієнтири [16 с. 154].

[1] Так, число 1 стало символом єдиного Бога, 2 — Ісуса Христа, який поєднує в собі одночасно людську та божественну сутність, 3 — Святої Трійці, а 4 — отримало значення хреста з його чотирма сторонами [24 с. 44].

У XIV столітті якісне, сакралізоване розуміння часу поступово втрачало своє панування. Теоретики музики і композитори доби Ars Nova Філіп де Вітрі та Гійом де Машо у своїх творах відходили від строгих обмежень ритмічних модусів та урівняли обидва види ділення тривалостей. В результаті ритмічна сторона музики набула автономності, суттєво збагатилася; ритм усвідомили як особливий засіб виразності та потужний чинник музичного компонування, що втілилося в техніці ізоритмії.

Тим не менш, символіка чисел продовжує відігравати певну роль в музичній композиції. Так, цікавий приклад взаємодії числа з музикою, а також поєднання піфагорійських пропорцій та християнського символізму, знаходимо в музиці доби Ренесансу. У своїй статті «Купол Брунеллескі та мотет Дюфаї»[1] музикознавець Чарльз Воррен вказав на подібність пропорцій чотирьох частин талії мотету Гійома Дюфаї «Nuper rosarum flores» (6:4:2:3) до пропорцій, за якими був побудований собор «Санта-Марія-дель-Фйоре» [28]. Це зауваження дослідника підкріплюється тим фактом, що композитор написав цей твір спеціально до урочистостей присвячених освяченню собору.

Поряд із цим, музикознавець Браян Тровелл пропонує інший погляд на цей мотет Г. Дюфаї. На думку дослідника, такі пропорції у творі обумовлені «біблійною екзегезою та символікою релігійного числа» [29 с. 406]. Т. Тровелл припускає, що головним джерелом натхнення для композитора стали пропорції, за якими був споруджений Храм Соломона, згідно з Шостою главою Першої Книги Царів (60 х 40 х 20 х 30) [29 с. 406].

Утім, істотної суперечності у викладених поглядах дослідників немає, адже в обох випадках особливості музичної організації пояснені через специфіку архітектури храмів. Звідси — особлива роль числа, яке виступило не лише композиційним елементом музики, а й посередником, що своєю абстрактністю та всепроникливістю поєднало такі різні види мистецтва, як музика та архітектура.

Г. Дюфаї був далеко не єдиним композитором Ренесансу, який створював свої композиції з урахуванням певних числових співвідношень. Можна сказати,

[1] Англ. «Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet»

що ця особливість загалом була притаманна багатьом митцям цієї доби. Недарма їхній сучасник Адріанус Петі Кокліко у своєму трактаті «Compendium musices» (1552) називає цілу групу відомих йому композиторів «математиками» [6, с. 33].

Присутність числа-символу в музиці кінця XV – початку XVI століть підкреслював і нідерландський музикознавець Віллем Елдерс. За думкою дослідника, число виражалося у композиторів цього періоду у найрізноманітніших своїх проявах — від кількості голосів до кількості звуків у частинах меси, а іноді навіть кількості першоджерел, які композитор обрав для свого твору [11 с. 114]. Так, цікавим прикладом такої числової символізації є традиція написання семиголосних музичних творів, присвячених Діві Марії. На думку дослідника, така кількість голосів обумовлена зв'язком числа 7 з популярним середньовічним літературним та живописним тропом про Сім Насолод Діви Марії [30 с. 159].

Число у композиторів Ренесансу, поряд із символічним значенням, також відігравало і роль структурного елементу композиції. Чимало прикладів такої функції числа знаходимо у творчості Йоганнеса Окегема, зокрема у його «Missa prolationum», де канони будуються за принципом поступового інтервального збільшення між голосами. Починаючи з унісону в Kyrie, у кожній наступній частині меси відстань між голосами канону збільшується і досягає октави у Sanctus.

Подібний підхід до числа як символу та як інструменту структурування цілого знаходимо і в музиці Бароко, зокрема у творчості Йоганна Себастьяна Баха. Як зазначає А. Мілка, у творчості німецького композитора «значиме число» (разом з «парністю» та «сходженням») є однією з трьох складових формування циклу [15 с. 111]. Так, кількість частин у циклах канонів Й. С. Баха часто пов'язувалися з числами 10 та 4[1].

Цікаво, що в сумі ці два числа дають число 14, яке є символом імені «Бах». Отримати його можна, якщо застосувати популярну у XVII-XVIII століттях в Німеччині кабальну гематрію — вид шифрування/дешифрування, у якому буквам надаються певні числові значення. Відомо, що Й.С. Бах був знайомий з пое-

[1] В цьому випадку можна згадати 10 канонів з «Мистецтва фуги», 8, тобто 4 + 4 канони з «Канонічних варіацій», 4 канони (дуети) з «Клавірних вправ III», а також 14 канонів на басову формулу з «Гольдберг-варіацій»

тами, що створювали гематричні вірші. Своєю чергою, сліди обізнаності композитора щодо тих чи тих аспектів числового шифрування дослідники знаходять в низці його творів. Так, А. Мілка, пов'язує кількість тактів у другій частині другого розділу Месси h-moll — *Patrem omnipotentem,* — з текстом молитви Credo. В обидвох випадках маємо число 84 [15, с. 354].

Водночас число у Баха часто виступає як релігійний символ. У творах композитора сакрально-символічне навантаження можуть отримати майже всі музичні атрибути, що здатні відобразити число — розмір, ключові знаки, кількість тактів, кількість нот (в темі), ритм, інтервал тощо. Показовим прикладом тут є фуга *cis-moll* з першого тому ДТК, яка сповнена сакральної символіки чисел 4 та 5 (див. [15, с. 382]).

З початком XVIII століття важливе значення мало число і для теоретичного осмислення музичної гармонії як цілої системи акордів. Так, у 1722-му році Ж. Ф Рамо у своєму відомому «Трактаті про гармонію» поєднав сучасні йому раціоналістичні методи пізнання Р. Декарта із піфагорійським уявленням про числові співвідношення інтервалів. В результаті сформувалася стрункa теорія, що мала великий вплив на музичну творчість та освіту того часу.

У творах композиторів доби Класицизму числові пропорції відігравали важливу роль в естетичному сприйнятті музичного твору. Так, в музичній естетиці XVIII століття існувала думка, що впорядкований, симетрично оформлений музичний матеріал є природнім, а отже приємним для слуху людини. Як зазначає Л. Кирилліна, «жодна музична думка не могла у ту пору вважатися прекрасною, не маючи чіткої метроритмічної структури» [9, с. 96]. Так поширеною нормою класицистичної музики стала метрична квадратність, наприклад 8-тактовий період з двома симетричними реченнями по 4 такти кожен.

Поряд з пропорційністю не втрачала своєї актуальності у віденських класиків й символічна сторона числа. Показовим тут є прояв числа 3 в опері В. А. Моцарта «Чарівна флейта». Це число можна побачити в сюжеті твору — 3 випробування, 3 відьми, 3 духи, 3 дверей. В музиці його вплив можна побачити у

широкому використанні тональності *Es-dur*, в якій присутні 3 бемолі[1], а також у початкових 3 акордах, з яких розпочинається увертюра опери[2].

В епоху Романтизму число в музиці відходить на другий план. Такі поняття, як числова пропорція, гармонія форми та в цілому відчуття завершеності музичного твору перестають бути головними для нового покоління композиторів. Як зазначає Т. Чередніченко, «романтична емансипація неповторної суб'єктивності відірвала число від об'єктивного буття» [26, с. 20]. На місце організуючого числа приходить емоційна сила людського почуття. Композиторам-романтикам не потрібно за допомогою символізму чисел відображати довершеність всесвіту чи божественну велич, адже головним завданням їхньої музики стає демонстрація внутрішнього світу митця. Отже, з початком Романтизму баланс у музиці, що існував у давніх греків між числовою гармонією та людським почуттям, змістився у сторону останнього.

У музичній естетиці XX століття почуття і число продовжать займати важливе місце. У численних нових композиторських техніках та музичних стилях вони існуватимуть, як пише Т. Чередніченко, у «диференційованому, у різномаїто конкретизованому, "уточненому" вигляді» [26, с. 25].

1.2. Число в музичній композиції XX століття

Щоб краще зрозуміти значення числа в музичних творах композиторів XX століття, спершу варто звернути увагу на ту роль, яку воно відіграло в новій філософії музики. Цікавими в цьому аспекті є роздуми О. Лосєва, зокрема викладені в його праці «Музика як предмет логіки» (1927). В ній вчений формує свою власну концепцію явища музики. За його думкою «музика не є ні матерією, ні живим тілом, ні психікою, і взагалі вона не є жодною річчю і жодним скупченням речей» [14, с. 483]. Натомість О. Лосєв відносить її до сфери ідеального і саме тут з'являється число, адже «тільки ідеальність числових співвідношень можна порівняти з ейдетичною завершеністю музичного об'єкта» [14, с. 523].

---

[1] Схожу гру з числом 3 провів Л. ван Бетховен у тріо третьої частини симфонії № 3, де тему, основою якої є тризвук, грають 3 валторни у тональності з трьома знаками та розміром $^{3}_{4}$.

[2] На думку дослідниці Кетрін Томас, ці акорди на початку опери символізують потрійне постукування у двері, яке має виконувати людина, що проходить ініціацію до масонської ложі [31, с. 42].

Окрім того, музику та число поєднує між собою той простір у якому ці поняття можуть існувати — простір часу. Час за словами О. Лосєва є «тривалістю і становленням числа» [14, с. 156], а отже музика, в такому випадку, є «мистецтвом часу, в глибині якого криється ідеально-нерухома фігурність числа» [14, с. 331]. За цими судженнями О. Лосєва можна назвати послідовником ідей Піфагора та Платон, а також Г. В. Ляйбніца, який, як відомо, називав музику «арифметичною вправою душі, котра рахує не усвідомлюючи цього» [цит. за 23, с. 57].

Роздуми О. Лосєва стали основою для теорії метротектонічного аналізу музичних творів Георгія Конюса. Дослідник її остаточно сформував у праці «Як досліджує форму музичних організмів метротектонічний метод» (1933). Г. Конюс вважав, що числові співвідношення є головним змістом усілякої музичної форми як часової величини. [див. : 22, с. 83].

Таким чином стає очевидним, що у музично-теоретичній та музично-філософській думці першої половини XX століття знову актуалізується осмислення музичних феноменів через поняття числа.

Свого поширення робота з числами набула і в творчості композиторів середини та другої половини XX століття. Так, серед великого розмаїття композиційних методів XX століття найбільш яскраво число проявило себе у серійній техніці, адже в ній воно є невід'ємною частиною творчого процесу.

Варто зазначати, що з кожним новим видом музичної серійності, композитори поступово знімали з числа певні обмеження, поширюючи його дію на всі музично-виразові засоби. Спершу послідовники серійної техніки відійшли від вузьких рамок послідовності 12-ти звуків[1], а згодом екстраполювали її принципи й на інші музичні елементи — ритм, артикуляцію, динаміку, форму тощо.

Прикладом такого широкого використання числа у композиції, може стати Етюд №2 «Ряд тривалостей та інтенсивностей» (фр. «Mode de valeurs et d'intensités») Олів'є Мессіана з циклу «Чотири ритмічні етюди». Вся музична тканина у творі будується на основі 10 інверсій, які виводяться з початкової 12-ти звучної хроматичної серії за принципом «від центру до краю». Кожен звук цієї серії міс-

[1] Приклад чотирьох звучної серії (*b-g-a-b)* можна знайти у пісні І. Стравінського «Ти — музика».

тить в собі не лише відповідну висоту звуку, але його тривалість, динамічний відтінок та відповідний спосіб відтворення (артикуляцію). Число ж, у результаті, починає відігравати роль музичного координатора.

Тотальний характер цей принцип набуде в серіалізмі, зокрема у відомій композиції П'єра Булера «Структури I», створеної на основі серії з етюду № 2 О. Мессіана. В своєму творі П. Булез вибудовує звуковисотну, артикуляційну, динамічну та ритмічну серії. Далі композитор формує квадрат з усіх транспозицій звуковисотної серії й за кожним звуком закріплює певне число. Число відповідає порядковому номеру того чи того звуку в початковій серії. Ця маніпуляція потрібна П. Булезу тому, що «числа з їхніми абстрактними пропорціями здатні перевезти один вимір музики в інший» [22, с. 342]. Зрештою, число дозволить композиторі «поширити закономірності квадратних звукових рядів на динаміку та артикуляцію» [22, с. 344], що він і зробить. Таким чином, в серіалізмі число стає визначальним чинником музичної композиції.

Досліджуючи прояви числа у музичній композиції XX століття неможливо обійти стороною творчість Яніса Ксенакіса. Серед багатьох композиторів Я. Ксенакіса виокремлює його суто математичний підхід до музики. Свою перші композиторські кроки митець робить у досить зрілому віці, вже отримавши інженерну освіту та маючи досвід роботи архітектором. Зважаючи на це стає зрозумілим чому музика для грецького композитора була можливістю звукового вираження різноманітних теорій вищої математики. Наприклад, у композиції «Nomos alpha» для віолончелі соло Я. Ксенакіс використовує рівняння з теорії груп. З їх допомогою композитор музично ілюструє складну групову структуру, основою якої є 24 оберти куба[1] [32, с. 40].

Число у музиці Я. Ксенакіса виступає також і як універсальний посередник, який дає змогу митцю перенести архітектурні принципи проєктування споруд у простір композиції музичного твору і навпаки. Прикладом такого поєднання двох мистецтв може стати один з ранніх творів Я. Ксенакіса «Metastaseis»

[1] Окрім теорії груп, в інших композиціях Я. Ксенакіса своє вираження знайшли теорія ігор «Linaia-Agon» (1972), та теорія множин «Herma» (1961).

(1953–1954). Спільним елементом тут стали схожі на графік чернетки музичного твору композитора. В них композитор зобразив розрахунки математичної функції для партій струнних *glissando* (згодом, для виконання композитор переклав їх у звичайну лінійну нотацію). Саме ці масиви ліній функції, що нагадують гіперболічний параболоїд, композитор втілив у дизайні свого архітектурного твору — павільйону Philips (1956).

У схожому до Я. Ксенакіса напрямку рухається й український композитор Л. Грабовський, який широко використовує у своїй творчості різноманітні математичні засоби (алгоритми, інтерполяції). На думку О. Дубінець алгоритмічні розрахунки у композиціях Л. Грабовського емансипують музику, «надають їй плавності й естетичного руху» [8, с. 92][1].

Цей алгоритмічний метод композиції досягає своєї найбільш досконалої форми у творі «Concerto misterioso». Тут числові розрахунки застосовуються під час роботи із «звуковисотністтю» та «фольклорними інтонаціями, що покладені на штучно сконструйовані ритмічні фігури», як про це зазначав автор композиції [8, с. 99].

Варто згадати, що окрім, алгоритмічного композиційного методу, з «містичним» числом, як його називає Л. Грабовський, пов'язана і кількість спеціально виведених композитором діатонічних звукорядів — їх виявилося 365[2] [5, с 41].

Середньовічну традицію розуміння числа як символу в музиці продовжує естонський композитор Арво Пярт. Важливу роль, зокрема, відіграє у музиці А. Пярта число 1, яке символізує собою божественне *єдине.* За словами композитора: «Якщо в ранній поліфонії 1+1=1+1, то у мене 1+1=1. Там два голоси — це дві реальності, що відрізняються одна від одної: в моїй музиці вони перетворюються в одне ціле» [18, с. 53].

---

[1] Цікаво, що один з головних принципів свого композиторського мислення Л. Грабовський сформував під час вивчення теорії множин, опрацьовуючи підручник з вищої математики задля того аби зрозуміти книгу Я. Ксенакіса «Формалізована музика». Український композитор писав: «<…> я натрапив на одну з аксіом — аксіому однозначної відповідності. <…> Все стало ясно. В моєму композиційному процесі кожен елемент певної множини випадкових чисел може стати певним елементом множини музичних елементів» [5, с. 40].

[2] Така ж сама кількість днів присутня у невисокосному році.

Разом з тим у 1970-тих роках А. Пярт створює свою власну композиційну техніку *tintinnabuli*, де, зокрема, слова сакральних текстів у процесі кодування перетворюються у певні числові ряди, які впливають вже на структуру музичного твору. Як зазначає дослідниця О. Токун: «Формулу в музиці *tintinnabuli* можна визначити як числову програму. В ній задається алгоритм розвитку і одночасно міститься все різноманіття висотних структур твору […] кожна вертикаль у творах “програмується” числовою формулою» [18].

Про тісний рівень спорідненості числа з музикою говорив сам композитор, зокрема у своєму коментарі до п’єси «Arbos» (1977/1986). «Це чиста математика, — стверджує А. Пярт, — математика застосована до музичних інструментів. Звучить дивно, правда? Але в музиці все математика: без чисел не було б звука» [18, с. 67].

Прикладом поєднання числа як структурного елемента композиції та числа як релігійного символу можна назвати фортепіанну п’єсу А. Пярта «Для Аліни» («Für Aline»). В ній композитор використовує структурну формулу арифметичної прогресії — з кожним новим тактом (починаючи від октавного унісону в першому такті) композитор збільшує кількість нот в кожному голосі на одиницю. Після досягнення числа 8 арифметична прогресія починає рухатися у протилежному напрямку — кількість нот в кожному голосі зменшується на одиницю. Водночас А. Пярт трактує числа у символічному, релігійному ключі.

РОЗДІЛ 2.

Прояв числа в сучасній українській композиторській практиці

2.1. Грані творчої особистості Олексія Войтенка

Не буде перебільшенням сказати, що твори Олексія Войтенка мають неповторний емоційно-смисловий вимір. Великою мірою їхнє особливе звучання обумовлене незвичністю творчого формування композитора. Насамперед цікаво, що перші серйозні композиторські кроки О. Войтенко почав робити, лише коли йому виповнилося 20 років. До цього віку Олексій не пройшов звичний шлях музиканта — не був учнем музичної школи чи студентом музичного училища, не мав систематичних приватних занять.

До Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського він вступив після чотирьох років навчання в Національному технічному університеті України «КПІ ім. Ігоря Сікорського» на факультеті інформатики та обчислювальної техніки. Імовірно, що заняття музикою у дитинстві були відстрочені через один прикрий випадок. Як зазначає О. Войтенко в одному з інтерв'ю, ще в дошкільному віці дитячій лікар поставив йому невтішний «діагноз»: «дитина туговуха, до занять музикою не є придатною взагалі» [2].

Тим не менш, відсутність систематичних занять композитор компенсував шляхом самоосвіти — самотужки опановував гру на блок-флейті, акустичній гітарі та клавішних інструментах (синтезатор «Casio» та електроорган «Vermona»). Такий вибір інструментів був обумовлений палким захопленням О. Войтенка прогресивним роком 60–70-х років[1]. Під час свого навчання в КПІ композитор навіть «грав на клавішних» в аматорських рок-гуртах.

Важливу роль у професійному становленні О. Войтенка відіграли заняття з клавесиністкою Наталією Сікорською. Це були перші музичні уроки з фахівцем. У цей час в Олексія з'явилася ідея стати професійним виконавцем на клавесині, але зрештою вибір буде зроблено на користь композиції. Це раннє захоплення клавесинною музикою — зокрема творами Г. Персела, п'єсами з «Фіцвільямової

[1] В інтерв'ю композитор згадує такі гурти, як «Jethro Tull», «Led Zeppelin», «Yes», «King Crimson» тощо [2].

вірджинальної книги» — згодом відобразиться у написанні власних творів для клавесину. Серед них є цикл «Речі не в собі», який О. Войтенко присвятить саме Н. Сікорській.

Окрім занять на клавесині майбутній композитор декілька місяців навчався в школі-студії при КМАМ ім. Р.М. Глієра. Зрештою, безпосередньо перед вступом до Національної музичної академії О. Войтенко брав консультації у композитора Ю. Іщенка. Утім, усі ці зустрічі та заняття не мали системного характеру, хоча й вплинули на музичний світогляд Олексія та посилили його бажання пов'язати своє доросле життя саме з музикою.

Ще до початку навчання в музичній академії у О. Войтенка з'явився потяг до музикознавчої діяльності. За його словами, теоретиком він себе відчув раніше, ніж композитором[1]. Ще під час навчання у загальноосвітній школі Олексій читав «Елементарну теорію музики» І. Способіна, а вже будучи студентом «КПІ» захопився дослідженням проблем додекафонної техніки, вивчав творчість А. Веберна.

Результатом цього інтересу стала аналітична праця «Пермутаційні процеси у серійних перетвореннях. Загальні принципи структурної організації додекафонної серійності», яку О. Войтенко писав практично самостійно[2]. Апробація дослідження відбулася на конференції, що проходила у КМАМ ім. Р.М. Глієра. За результатами конференції в збірнику «Київське музикознавство» була надрукована стаття «Систематизація пермутаційних процесів в умовах додекафонної серійності» [4]. Цією публікацією розпочався науковий вектор діяльності О. Войтенка.

В цілому потреба писати не лише музику, але й теоретичні тексти була завжди актуальною для композитора. У роки навчання в музичній академії центром його наукових інтересів стала творчість М. Мясковського. Так, у своїй магістерській роботі О. Войтенко вивчав логіку розгортання тембрової драматургії в Тринадцятій симфонії композитора[3]. Науковим керівником дослідження був професор, доктор мистецтвознавства І. Пясковський.

---

[1] Інформацію отримано з інтерв'ю даного авторові цієї курсової роботи.

[2] Єдиним неофіційним науковим куратором О. Войтенка була Л. Несвіт.

[3] Назва роботи: «Деякі аспекти тембрової драматургії в експозиції Тринадцятої симфонії М. Я. Мясковського».

Варто зазначити, що у 2006-му році О. Войтенко став ініціатором та організатором київського концерту на честь 125-літнього ювілею М. Мясковського[1].

У 2007-му році Олексій вступив до аспірантури кафедри теорії музики (науковий керівник Б. Сюта), чим ще більше занурився у сферу музикознавства. У цей час молодий науковець пише статті, присвячені творчості К. Штокхаузена та Ю. Іщенка, паралельно працюючи над дослідженням оркестрового письма М. Мясковського. Результатом музичнознавчих штудій О. Войтенка стала дисертація «Стильова специфіка функціонального трактування оркестрового тембру у творах М. Я. Мясковського», яку він захистив у 2012-му році.

Серед поточних пріоритетних сфер наукової діяльності О. Войтенка варто відзначити дослідження творчості українського композитора, учасника «Київського авангарду» В. Загорцева. Наразі проходить збір та опрацювання різних матеріалів щодо життя та творчості композитора-шістдесятника для майбутньої монографічної збірки.

Окрім музикознавчої рефлексії творчості В. Загорцева, дослідник здійснив реставрацію та редагування низки творів композитора, зокрема Симфонії №1[2], Сонати для гобоя та ф-но, Камерного концерту №10[3], Камерних концертів №№ 1–4 та твору «Градації» для малого симфонічного оркестру[4]. Щодо джерел мотивації для такої кропіткої праці, що триває вже понад п’ять років, О. Войтенко зазначає: «Якість цієї музики і її органічність не дозволяють мені закрити очі на те, що ми можемо попросту втратити її в колосальному потоці інформації» [2].

За словами О. Войтенка, йому складно назвати рік, коли він написав свій перший музичний твір. Опус 1 композитор присвоїв двом п’єсам для фортепіано та скрипки, які були написані у 2001-му році. Саме в той час Олексій ясно усвідомив себе композитором. Цікаво, що не останню роль в цьому відіграло його тогочасне дослідження музики нововіденської школи. «З того моменту, як я відкрив

[1] Були виконані оригінальні твори композитора, а також його романси, оркестровані О. Войтенком. Музику М. Мясковського виконав Національний ансамбль солістів «Київська Камерата», яким диригував В. Матюхін.

[2] О. Войтенко реконструював повноцінну партитуру симфонії з окремих оркестрових партій, які він знайшов у підвалі бібліотеки НМАУ ім. П. І. Чайковського [2].

[3] Твір залишився незакінченим, тому О. Войтенко завершив його, на основі залишених чернеток композитора.

[4] О. Войтенко також допоміг і з організацією прем’єри виконання «Градацій» у 2019-му році.

для себе серійну композицію і поринув в ауру нововіденської школи, я починаю відлік себе як композитора», — говорив він в інтерв'ю авторові курсової роботи.

Активну композиторську діяльність О. Войтенко розпочинає після свого вступу до Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського в клас композитора Ю. Іщенка. Переважно композитор працює у жанрі фортепіанної, камерно-інструментальної та оркестрової музики. Так, у 2003-му році О. Войтенко пише варіації на тему Р. Вагнера «Schmachtend» (2003), які неодноразово виконували на концертах Київського Вагнерівського товариства.

У 2003–2004-х роках з'являються два цикли варіацій на теми М. Мясковського — «Spirit of solitude» для фортепіано соло (2003) та «Funeral music» для камерного складу оркестру (2004). До фігури М. Мясковського О. Войтенко повернеться ще раз у 2010-му році, створивши твір-епітафію на честь композитора під назвою «Silentium» для маримби соло.

Чи не найбільшим успіхом О. Войтенка за час навчання в музичній академії стала його участь у міжнародному конкурсі композиторів ім. Д. Шостаковича, що проходив у Санкт-Петербурзі. На конкурс був представлений твір «Νόμος I» для струнного оркестру (2006). О. Войтенко стає дипломантом конкурсу, а твір був виконаний диригентом С. Тітовим в концерті переможців, що пройшов в залі Санкт-Петербурзької державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова. Цікаво, що твір «Νόμος I» дещо пізніше стане основою для однойменного короткометражного фільму-інтерв'ю О. Єременко.

Дипломною роботою композитора став твір «Tempus Fugit» для фортепіано і симфонічного оркестру (2007). Твір складається з 3-х частин: «Episodes» «Ecloga» та «Elegia». За словами О. Войтенка, «Tempus Fugit» став його першим предметним роздумом над важливою для нього проблемою часу[1]. Зрештою цю тематику композитор буде продовжувати і в подальших своїх творах[2].

У 2009-му році композитор створює п'єсу для скрипки solo «Музика Еріха Цанна» за однойменним оповіданням американського письменника

[1] З латини назву твору можна перекласти як «Час біжить».
[2] Зокрема, у композиції «Homo fugit» (2017).

Г. Ф. Лавкрафта. Цією композицією О. Войтенко розпочав свій найбільш масштабний творчий проєкт, який завершить аж у 2018-му році. Йдеться про великий цикл, який сам композитор визначив як Книга для 4-х струнних «Музика Еріха Цанна». Разом зі скрипковою п'єсою до фінальної версії Книги увійшли «Музика Еріха Цанна» для альта, віолончелі, контрабаса, квартету цих інструментів. Між основними частинами є ще інтерлюдії, написані для різних комбінацій зазначених інструментів.

Композиційний план циклу викликає цікавість, адже в його основу композитор поклав ідею накопичення та підсумовування. Так, після спільного квартетного прологу йдуть сольні сонати для контрабаса та віолончелі. Далі — спільна інтерлюдія цих двох інструментів, після чого свою сонату розпочинає альт. Знову інтерлюдія, але вже трьох інструментів. Нарешті, з'являється соната для скрипки соло, а далі спільна частина для всіх чотирьох інструментів — епілог. Таким чином, структуру циклу можна зобразити як числову послідовність, що постійно збільшується через додавання нової складової та на певних етапах фіксує підсумок свого руху (див. Додаток, Приклад 1).

На ютуб-каналі О. Войтенка скрипкова п'єса «Музика Еріха Цанна» на момент 19.11.2020 має майже 300 тисяч переглядів, що свідчить про неабияку популярність цього твору серед широкого кола слухачів[1]. Окрім того, у 2018 році контрабасова соната з цього циклу стала основою саундтреку короткометражного фільму «Симптом» кубинського режисера Р. Брага.

Після завершення консерваторії О. Войтенко написав низку оркестрових творів. Так, у 2008-му році був створений масштабний твір «Παράβασις» для скрипки, віолончелі, фортепіано, струнного оркестру, ударних, органу та хору тривалістю більше, ніж пів години. Цей важливий для творчого зростання композитор твір ще й досі не виконали.

Інші твори мали більш успішну долю. Серед них твір «Smoke on the water». In memoriam Jon Lord» для струнного оркестру — вшанування творчості компо-

[1] Про інтерес до цієї музики свідчать й чисельні коментарі під викладкою. Так, користувач «tailuigi» пише: «[ця музика] дивовижна та страхітлива. У ній є якась невимовна особливість… Вона звучить по різному щоразу, як я її слухаю» [21].

зитора та учасника гурту Deep Purple Джона Лорда[1]. Твір виконали на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у 2012 році. Продовжили цю лінію два масштабних твори для струнного оркестру і фортепіано «Можливість острову» (2011) та «Lento» (2012). Твори неодноразово виконувалися різними виконавцями.

Період з 2013-го по 2017 рік відзначений певним творчим затишшям[2]. Тим не менш, в цей час був написаний епілог з Книги для 4-х струнних «Музика Еріха Цанна», твори для фортепіано «Glossolalia» та «Епітафія в пам'ять про В. Загорцева».

Після завершення Книги у 2018 році, за словами О. Войтенка, відбувся сплеск творчої активності — упродовж декількох місяців була написана чимала кількість нової музики. Це такі твори, як «Flashbacks» (для фортепіано), «Незакінчений квартет» (початий композитором ще у 2004 році), «Danza curva» (для клавесина) та «Класична симфонія» у 4-х частинах. Паралельно композитор здійснив ревізію та редакцію своїх попередніх творів. Новими фарбами заграли «Νόμος» та «Glossolalia», яка отримала оркестрову версію і назву «Eternal recurrence».

Нині О. Войтенко продовжує свою різновекторну наукову, композиторську, педагогічну та організаційну діяльність. Він є членом Національної спілки композиторів України, працює викладачем кафедри теорії музики НМАУ ім. П.І. Чайковського, виступає з лекціями в різних організаціях Києва, зокрема в освітній організації «Культурний проєкт».

Своїми думками та роздумами композитор ділиться на власній сторінці в соціальній мережі Facebook[3] та Телеграм-каналі Tempus Fugit[4]. Записи творів О. Войтенка можна знайти на його ютуб-каналі[5], зокрема й композицію «Можливість острова».

---

[1] У ній О. Войтенко, базуючись на початковому тематизмі оригінальної пісні рок гурту, змінює її характер, який композитор О. Безбородько порівняв до «Смерті Озе» Е. Гріга. За словами автора твору, «ідея композиції якраз і полягала в такому радикальному стильовому "зсуві"» [1].

[2] У ці роки О. Войтенко більше зосереджується на науковій та педагогічній роботі — викладання в НМАУ ім. П. І. Чайковського, КМАМ ім. Р.М. Глієра, лекторська діяльність в «Культурному Проєкті».

[3] https://www.facebook.com/vojtyla

[4] https://t.me/tempusfugit

[5] https://www.youtube.com/user/AlexVoytenko

2.2. Число та числові структури в композиції «Можливість острова» Олексія Войтенка

Твір для фортепіано та струнного оркестру «Можливість острова» був створений влітку 2011-го року. За згадками композитора, потужним поштовхом до початку роботи над композицією стали враження, що він їх отримав під час перегляду фільму Ларса фон Трієра «Меланхолія»[1]. Своєрідною пам'яткою про цей досвід стала неточна цитата початкової інтонації з форшпілю до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера, який є лейттвором фільму. Цитату можна почути в репризі «Можливості острова». Та головною спільністю між фільмом та музичним твором є загальний пафос: напружений пошук, зосереджена споглядальність, емоційні перепади, боротьба між спротивом та прийманням неминучого.

Щодо назви твору, то нею О. Войтенко відсилає слухача до однойменного роману французького письменника Мішеля Уельбека, зокрема до вірша «З тобою ми зустрінемося знову». Утім не варто шукати прямого зв'язку. За словами композитора, «Можливість острова» створювався без жодної програми, а свою назву твір отримав вже постфактум. Вже після його завершення композитор помітив, що відчуття «вібрації вірша» з роману Уельбека, збігалися з характером написаної музики. Як і у випадку з фільмом «Меланхолія» спільним між музичним твором і віршем став романтичний пафос, зокрема усвідомлення плинності часу, загублених можливостей, бажання любові та її втрати, пошук ідеалу.

Чорновий варіант партитури «Можливість острова» був написаний надзвичайно швидко — впродовж 10 днів. Можливою причиною такої стрімкої роботи є те, що О. Войтенко дуже чітко розумів жанр, характер та стилістику майбутнього твору. Так, композитор вже доволі довго думав про створення камерного концерту для фортепіано та струнного оркестру. Водночас О. Войтенко прагнув випробувати низку ідей щодо звуковисотної та ритмічної організації музики, відштовхнувшись від принципів серіалізму. У підсумку його новий підхід полягав у збереженні основних засад серіалізму, але знаходженні більш простих та гнучких дій з музичним матеріалом. Так, О. Войтенко зберігає роздільне вирахування звуковисот-

[1] Тут і далі інформацію отримано з інтерв'ю, даного авторові цієї курсової роботи.

ної та ритмічної ліній твору, але зменшує кількість їх можливих комбінацій, використовуючи за основу факторіал числа 3 замість 12-ти. Таким чином число та робота з ним є вагомим інструментом в композиції «Можливості острову»[1].

Дія числа у творі проявляється як на рівні загальної структури (його музичної форми), так і на рівні організації окремих музичних елементів композиції. У цілому будова «Можливості острова» є подібною до сонатної форми. Перш за все сонатність проявляється в чіткому розділенні на великі розділи, що за своєю функційністю є близькими до експозиції[2], розробки[3] та репризи[4].

«Можливість острова» є тематично наповненим музичним твором. В його експозиції відбувається виклад всіх основних тематичних матеріалів — головної, сполучної, побічної та заключної партій. Між ними не має властивого сонатній формі тонального протиставлення, адже музика «Можливість острова» будується на основі 12-ти звучних серій. Утім, контраст між характером музики партій, забезпечується за допомогою зміни швидкості розгортання музики, регістрового та динамічного плану, фактурного викладу.

До того ж тематизм кожної партії індивідуалізований. Композитор досягає характерної виразності кожної партії, підкреслюючи певні інтервали та гармонічні сполучення. Найяскравіше це можна простежити на прикладі головної та побічної партій. Музика головної партії звучить у низькому регістрі (партія I та II скрипок знаходиться на межі малої та першої октав) та не має яскраво вираженої мелодичної лінії. Фактурний виклад нагадує хорал. Рух верхніх голосів відбувається здебільшого інтервалами малої та великої секунди, а у русі нижніх голосів неодноразово з'являється тритон $f - h$.

Побічна партія на відміну від головної має яскраво виражену мелодичну лінію. Її виконує спершу віолончель *solo*, а згодом і весь оркестр у високому регістрі, що контрастує з попередньою вертикальною хоральною фактурою в низькому регістрі. Інтервальне наповнення побічної партії також змінюється — на

[1] Цей загальний принцип О. Войтенко використає в наступних своїх творах, зокрема в циклі для клавесина «Речі не в собі» (2011) та камерно-оркестровому творі «Lento» (2012).

[2] Див. тт. 1–140.

[3] Див. тт. 141–313.

[4] Див тт. 314–367.

перший план виходять низхідні квартові та висхідні квінтові ходи. Інакше виглядає тут і партія фортепіано. На зміну сповненої емоціями, імпровізаційної, вільної фактури головної партії приходять холодні, дещо відсторонені за своїм характером структури, засновані на принципі варіантної повторюваності. Все це забезпечує той важливий для драматургії сонатної форми контраст між зосередженою, наповненою напруженими роздумами музики головної партії та ліричною та споглядальною музикою побічної.

Найбільш яскраво дія числа проявилася в експозиційній частині форми — в пропорційних співвідношеннях між її тематичними розділами. Так, головна партія складається з оркестрового проведення теми та повторення її разом з фортепіанним контрастним контрапунктом[1]. Ці дві частини ГП можуть бути уявлені як сума двох складових, тобто як 1+1=2. Сполучна партія[2] за своєю тривалістю є у 2 рази коротшою за ГП. Тобто може бути представлена як число 1. Разом ці дві партії (2 та 1) дадуть число 3. Ця структура урівноважується розгорнутою побічною партією[3], яка за своєю тривалістю є практично рівною до суми тривалостей попередніх ГП та СП. Таким чином, знову маємо число 3.

Заключна партія[4] виконує роль розімкнення попередньої пропорції та провокує музику до подальшого розвитку. Це реалізується в наступному великому розділі твору — розробці. У ній та наступній репризі композитор відходить від чіткого слідування пропорційному співвідношенні тривалості розділів, що в результаті створює конфлікт між розробкою та експозицією на рівні принципів їхньої побудови. Так, експозиція будується за принципом рівноваги, логічності, сталості, пропорційності, тоді як розробка слідує принципу стихійності, вільності, інтуїтивності тощо. Змінюється й принцип викладу матеріалу — на заміну переважній вертикальній акордовій фактурі приходить горизонтальний, лінеарний поліфонічний виклад. Його можна почути у двох 5-ти голосних розділах, де широко застосовується імітаційна техніка. Саме з них розпочинається та закінчується розробка[5].

---

[1] Див. тт. 1–29.
[2] Див. тт. 30–61.
[3] Див. тт. 62–119.
[4] Див. тт. 120–140.
[5] Див. тт. 141-171 та 241-296.

Найбільшу роль у структуруванні «Можливості острова» число відіграє на мікрорівні, зокрема на рівні ритмічної організації твору. Спершу композитор знаходить усі можливі комбінації чисел 1, 2, 3. Таких комбінацій маємо шість — 123, 213, 231, 321, 312 та 132. Вони стають свого роду моделями для побудови різних ритмічних структур. Так, композитор отримує шість ритмічних побудов, які у своєму послідовному розгортанні створюють лінію ритму кожної оркестрової партії. Сам О. Войтенко називає ці побудови ритмічними модусами, що є цілком доцільним, адже в такому підході композитора до організації ритму твору дійсно вбачається подібність до середньовічної традиції ритмічних модусів, що також за свою основу брали число 3.

Яскраво цей підхід до організації ритму розкрився в головній партії[1]. В ній композитор створює 6-ти голосний ритмічний канон, в якому одночасно поєднуються всі 6 модусів у часі. Кожен модус, що складається з 3-х тривалостей накладається на 3 звуки з 12-ти звучної серії. За тривалість-знаменник обирається половинна нота. В результаті маємо ритмізацію цих трьох нот відповідно до того чи іншого модусу. Так, модус 1, який має порядок 123 отримує наступний ритмічний малюнок (див. Додаток, Приклад 2):

За цим принципом формується ритміка й інших партій, але тривалість-знаменник в кожній партій збільшується за правилами арифметичної прогресії. Таким чином, половинна тривалість координує ритміку в партії перших скрипок, сума двох половинних тривалостей в партії других скрипок, а сума трьох половинних тривалостей в партії перших альтів і т. д. (див. Додаток, Приклад. 3).

Число 3 має значення також і для звуковисотної організації «Можливості острова». Як вже зазначалося, у цьому творі використані дванадцятитонові серії. Загалом їх три. Першою з них є всеінтервальна серія Ф. Кляйна, яку А. Берг, зокрема, використав у своїй «Ліричній сюїті». Зважаючи на її походження та особливість будови, О. Войтенко називає її «об’єктивною».

Другу, «суб’єктивну» серію композитор вже створює сам, а на роль третьої, «деструктивної», обирає серію зі своєї «Елегії» для фортепіано. Деструкти-

[1] Див. тт. 1-12.

вною ця серія є тому, що на основі неї буде створена заключна партія, яка в творі грає роль порушення встановленої логіки розгортання, її розімкнення.

Числа відіграють важливу роль і під час роботи над гармонічною вертикаллю твору. Так, наприклад під час створення 6-ти головного хоралу ГП, композитор розділив «об'єктивну» серію на 2 сегменти по 6 звуків, з яких буде сформовано 8 співзвучь. Кожне з співзвуччя складається з 3 звуків та може бути об'єднане з іншим, якщо воно створене з того ж самого сегменту серії (див. Додаток Приклад 4). Подібне розділення серії на блоки з 3 звуків відбувається і в ПП.

Отже, прояв числа у музиці «Можливості острова» присутній майже на всіх рівнях будови твору. На макрорівні загальної структури, число регулює пропорції між тривалістю розділів експозиції сонатної форми. В той час як на мікрорівні музичних елементів, число відіграє ключову роль у розробці ритмічної (ритмічні модуси) та звуковисотної (серії) ліній твору.

Окремо варто виділити широке використання числа 3 у творі. Його присутність помітна як у звуковисотній та ритмічній організації «Можливості острова», так і в структуруванні розділів експозиції. Тим не менш, під час дослідження не було знайдено жодних підстав шукати в числі 3 будь-який символічне наповнення.

Зважаючи на свою постсеріалістичну стилістику, «Можливість острова багато в чому є продовженням традиції раціоналістичного напрямку композиторської практики середини XX століття. Утім, твір сповнений емоційністю, яка нагадує романтичний пафос. Найяскравіше цю другу тенденцію можна помітити у присутності конфліктної драматургії як між партіями експозиціями, так і між великими розділами твору. Характер тематизму експозиції та розробки, його експресія нагадує музичні зразки пізнього романтизму. Зрештою, романтична традиція простежується і в протиставлені солюючої партії фортепіано та оркестру як

особистості та довколишнього ворожого соціуму, що метафорично можна уявити як образ самотнього, недосяжного острову посеред безмежного океану часу[1].

Загалом виконавська доля твору є доволі успішною. Його неодноразово виконувала Національний ансамбль солістів «Київська Камерата» на фестивалі «Музичні прем'єри сезону», диригував оркестром В. Матюхін, партію фортепіано виконував Д. Таванець. Міжнародним успіхом твору стало його виконання у 2013-му році на «Першому міжнародному фестивалі музики 21-го століття» в Батумі (Грузія). Твір виконав Камерний оркестр Центру мистецтв та культури мерії Батумі, диригент Жорж Шекіладзе, партію фортепіано виконала Ніно Жванія.

«Можливість острова» є важливим твором для його автора. Це підтверджується тим, що О. Войтенко неодноразово обирав його для демонстрації власного творчого методу на різноманітних майстер-класах та наукових зустрічах[2].

В контексті творчого розвитку композитора, «Можливість острова» є твором етапним, адже тут відбувався перехід від попередньої серійної та серіальної техніки творів 2000-тих років[3] до вільно трактованої постсеріальності, яку композитор продовжить у таких своїх майбутніх творах як «Речі не в собі» (2011) та «Lento» (2012).

Вплив «Можливості острову» можна помітити у творі «Епілог», яким завершується Книга для 4 струнних «Музика Еріха «Цанна». В ньому композитор використав ту саму техніку «горизонтально рухомого контрапункту з прогресуючим показником», як його визначає Є. Сіренко [20], за допомогою якої був написаний початковий розділ розробки «Можливості острова». Зазначимо також, що в «Епілозі» присутня безпосередня цитата 5-ти голосного канону яким завершується розробка «Можливості острова».

---

[1] Цікаво, що для ілюстрації запису «Можливості острова» на Youtube О. Войтенко обрав саме кадр з фіналу фільму «Соляріс» А. Тарковського, в якому зображено острів посеред планети-океану Соляріс.

[2] Це участь у школі аналізу музичних творів «Розмовляти про музику» на Міжнародному фестивалі музичного мистецтва «Музика без меж» (м. Дніпро, листопад 2016 р.) та проведення майстер-класу в рамках Міжнародного музичного практикуму та симпозіуму «Докласична та сучасна музика: нові ракурси розуміння» (Київ, грудень 2012 р.).

[3] Найбільш показовим тут є твір «Νόμος I» (2006).

ВИСНОВКИ

Після огляду низки теоретичних та філософських праць різних художньо-історичних епох стає очевидним, що число посідає важливе місце в поясненнях сутності не тільки музичного мистецтва, а світу людини й природи. Так, число розуміли як першооснову музики та Всесвіту, як елемент, що об'єднує в гармонійне ціле Мистецтво, Природу і Людину, як інструмент взаємодії між ними.

У безпосередній композиторській практиці число виконувало різноманітні функції. Однією з них є символічна, у якій число — це засіб вплетення в музичний простір твору позамузичних смислів, ідей та образів, насамперед релігійних. Найбільш яскраві приклади використання числової символіки зустрічаємо у творчості композиторів Середньовіччя, Ренесансу та Бароко.

Поряд із цим, композитори активно користувалися різноманітними числовими пропорціями та методами математичного розрахунку в компонуванні музичного твору. Так проявилася ще одна функція числа — структурувальна. Широке застосування числа як структурного елемента композиції спостерігаємо у творчості композиторів XX століття.

Примітно також, що завдяки своїй абстрактній універсальності число здатне виконувати функцію своєрідного посередника між різними мистецтвами. Так, число виступає сполучною ланкою між архітектурою і музикою — це можна спостерігати у Г. Дюфаї та більшою мірою у творчості Я. Ксенакіса.

У сучасній українській музиці число активно використовує О. Войтенко у своїй творчості. Потяг композитора до використання числових структур у творах певною мірою обумовлений його досвідом навчання у Національному технічному університеті України «КПІ ім. Ігоря Сікорського». Утім найбільш впливовим фактором тут є зацікавлення О. Войтенка науково-аналітичною діяльністю. Ще до початку навчання в НМАУ ім. П. І. Чайковського композитор почав серйозно досліджувати серійну, а згодом і серіальну техніки композиції, в яких число займає одну з провідних позицій у творчому процесі. Набуті під час досліджень знання композитор активно використовував у творчості, що можна побачити на прикладі композиції «Можливість острова» (2011).

Головним чином у творі розкривається структурувальна функція числа. Вона проявляється як на макрорівні форми твору (пропорції між розділами експозиції), так і на мікрорівні його музичних елементів (ритмічної та звуковисотної організації). Зауважимо, що композитор працює не з одним числом, а з групою, з яких утворюються числові послідовності — числові структури, які він осмислює як модуси. У такому підході до роботи з числом композитор продовжує традиції середньовічних ритмічних модусів. Водночас у О. Войтенка відсутня традиція символічного трактування числа та розуміння числа як посередника-координатора між різними мистецтвами.

Щодо прояву числа на рівні форми твору, то тематичні розділи експозиції «Можливості острова» знаходяться в певному пропорційному співвідношенні, яке корелюється числовою групою 1-2-3. В такій чіткості та ясності структурування вбачається наслідування традиції музичного Класицизму. Зрештою форма твору є подібною до сонатної, яка отримала свою структурну завершеність саме в творчості композиторів цієї доби. В самому ж прагненні композитора використовувати задля структурування часу та простору композиції «Можливість острова» саме прості числа (1–2–3) вбачається античний (піфагорійський) слід.

Із музикою XX століття цей твір пов’язаний через застосування серіальної техніки, де робота з числами визначає звуковисотний та ритмічний план твору. Таким чином «Можливість острова» є продовженням традиції раціоналістичного напрямку композиторської практики середини XX століття.

Утім, звучання твору наповнене сильними емоціями, які своєю інтенсивністю нагадують музику пізнього романтизму, зокрема вагнерівську експресивність (в коді твору навіть можна почути цитату початкового мотиву з форшпіля до «Трістана та Ізольди»). Зрештою, саме в романтичному дусі композитор розуміє характер співвідношення соліста та оркестру, які протиставлені одне одному як особистість та вороже налаштований до неї оточуючий світ.

Романтична вільність висловлювання у творі проявляється і в інший спосіб. Так, з початком розробки композитор відходить від строгого слідування числовим пропорціям, ритмічним модусам, раціональній впорядкованості у бік ві-

льної творчості. В результаті в музиці «Можливості острова» спостерігаємо своєрідний прояв того, що Тетяна Чередніченко позначила як «почуття числа». За словами дослідниці, для того аби схопити це поєднання потрібно мати певну установку на різноякісність музики, на її історичну багатогранність [26, с. 25]. Саме цими якостями і позначений яскравий твір Олексія Войтенка «Можливість острова».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. «Олексій Войтенко: музика як ідентичність». Інтерв'ю з О. Войтенком на сайті «Культурного проекту». [Електронний ресурс] URL: https://culturalproject.org/article30 (дата звернення: 21.11.2020)
2. «Хочешь сочинять музыку – занимайся ею». Інтерв'ю з О. Войтенком на сайті Kyivdaily. [Електронний ресурс] URL: https://kyivdaily.com.ua/aleksey-voytenko/ (дата звернення: 20.11.2020)
3. Арістотель. Політика / Пер. з давньогр. та передм. О. Кислюка. Київ : Основи, 2000. 239 с.
4. Войтенко О. Систематизация пертмутационных процессов в условиях додекафонной серийности. Київське музикознавство, №10 (2003), с. 7–12
5. Грабовський Л. Мій метод Хронологія формування техніки й естетики // Критика 2010. XIV (149–150) С. 39-43
6. Гулецки И. «Manus Mysterialis»: символика формы ренессансной мессы // Opera musicologica. 2009. №1 С. 32-82
7. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1982. 380 с.
8. Дубинец Е. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. Москва : Издательство «Музиздат». 2016. 312 с.
9. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII—начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Композитор, 2007. 224 с.
10. Лекции по истории эстетики : в 4-х кн. Кн. 1. / под ред. проф. М. С. Кагана. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1973. 206 с.
11. Лопатин М. Три лика Окегема (историографическое эссе). [Електронний ресурс] URL: https://nv.mosconsv.ru/tri-lika-okegema-istoriograficheskoe-esse/ (дата звернення: 02.12.2020)
12. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. Москва : Гос. музыкальное изд-во, 1960. 304 с.

13. Лосев А. История античной эстетики. Ранняя классика / вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. Москва : ООО «Издательство АСТ» : Харьков : Фолио, 2000. 624 с. (Вершины человеческой мысли).
14. Лосев А. Музыка как предмет логики Москва : Мысль, 1995.
15. Милка А. Искусство фуги И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб. : Композитор, 2009. с. 454.
16. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 578 с. (Библиотека журнала Неприкосновенный запас).
17. Платон. Держава / Пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.
18. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і Літера, 2014. 218 с.
19. Пятигорский А. Свободный философ Пятигорвский: в 2 т. Т. 1. / Вступ. статьи К. Кобрина, О. Серебряной, М. Эндель; Науч. ред. А. Марков. СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 320 с.
20. Сіренко Є. «Музика Еріха Занна» Олексія Войтенка: «вікно» у творчий всесвіт композитора. Музична наука на початку третього тисячоліття. № 6 (2018). [Електронний ресурс] URL: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_6/e7947f699e8dedb14304d60763ecef03.pdf (дата звернення: 02.12.2020)
21. Твір О. Войтенко «Music of Erich Zann» на Youtube. [Електронний ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=xAwSxtaD4II (дата звернення: 20.11.2020)
22. Теория современной композиции: Учебное пособие. Москва : Музика, 2005. 624 с.
23. Философия и музыка ; учебное пособие. Сост. Н.А.Горбачев. Саратов: СГУ, 1975. 100 с.
24. Хоппер В. Числовая символика средневековья. Тайный смысл и форма выражения. Москва : Центрполиграф, 2014. 224 с.

25. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. Москва : Аллегро-Пресс, 1994. 429 с.
26. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва : Музыка, 1989. 223 с.
27. Ямвлих. О Пифагоровой жизни / Пер. с древнегреч. И.Ю. Мельниковой. Москва : Алетейа, 2002. 192 с.
28. Charles Warren, "Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet," The Musical Quarterly №59 1973. pp. 92-105.
29. Craig Wright, Dufay's "Nuper rosarum flores", King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin. Journal of the American Musicological Society, Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), pp. 395-427+429-441
30. Symbolic Scores. Studies in the Music of the Renaissance Leiden/New York/Köln, 1994. 269 p.
31. Thomson, Katherine The Masonic Thread in Mozart. London : Lawrence and Wishart, 1977. 207 p.
32. James Harley, Xenakis His Life in Music, London : Routledge 2004. 294 p.

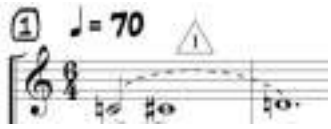
В курсовій роботі

ДОДАТОК

Приклад 1. Композиційний план книги «Музика Еріха Цанна»

Пролог	Соната для контрабаса	Соната для віолончелі	Інтермедія А	Соната для альта	Інтермедія А	Соната для скрипки	Епілог
4	**1 + 1 = 2 + 1 = 3 + 1 = 4**						

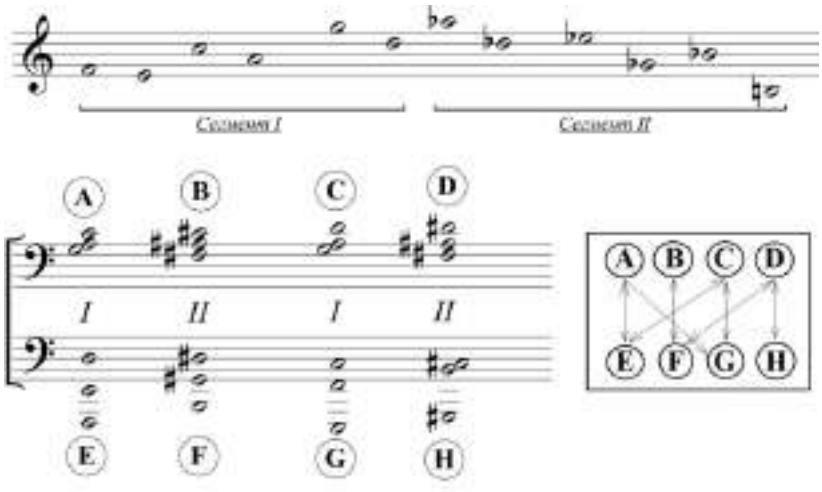
Приклад. 2 Партія перших скрипок, тт. 1–2.



Приклад 3. Шестиголосний ритмічний канон головної партії.

Vl-ni I	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	
Vl-ni II	**VI**	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	
V-le ½	**V**	**VI**	**I**	**II**	**III**	**IV**	**Д.**
V-le ½	**IV**	**V**	**VI**	**I**	**II**	**III**	**Т.**
Vc.	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**I**	**II**	**і**
Cb.	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**I**	
	I = 123	II = 213	III = 231	IV = 321	V = 312	VI = 132	

Приклад. 4. Принцип роботи з «суб'єктивною» серією у головній партії[1]



[1] Ілюстрація принципу люб'язно надана О. Войтенком авторові цього дослідження.

АНОТАЦІЯ

Фігура Олексія Войтенко займає вагоме місце в сучасному музично-культурному просторі України. Своєю різновекторною діяльністю (композиторською, науковою, просвітницькою, викладацькою, редакторською та організаційною) він сприяє активному розвитку сучасної музики, освітньо-культурним процесам, науковим розвідкам тощо. Водночас діяльність та, що важливіше, творчість О. Войтенка все ще практично ніяк не висвітлена у науковій літературі. Все означене й зумовило **актуальність** роботи.

М**ета** дослідження полягає у розкритті особливостей підходу О. Войтенка до роботи з числом в музичній творчості та виявленні спадкоємного зв'язку з історично складеними практиками. **Завданнями** стало: аналіз суджень про роль числа в музиці в роботах філософів Античності та ХХ століття; огляд прикладів побутування числа в композиторській практиці від Середньовіччя до ХХ століття включно; визначення ролі та функцій, які може виконувати число в музиці; опис шляху композиторського становлення О. Войтенка; аналіз твору «Можливість острова» О. Войтенка щодо прояву числа та числових структур. **Методичною основою** дослідження стали роботи, присвячені філософії музики, музичній естетиці, музичній культурі (праці Платона, Аритостеля, О. Лосєва, Г. Конюса, О. Пятигорського та ін.) та музикознавчі праці (Л. Кирилліної, М. Друскіна, А. Мілки, В. Ценова Е. Дубінець Ч. Воррена, В. Крейга), у яких висвітлені різні аспекти прояву числа в музиці та композиторській творчості. Окремо варто виділити музикознавчі та культурологічні напрацювання Т. Чередніченко, які склали термінологічний базис цього дослідження. Під час огляду біографії та творчості О. Войтенка були використані матеріали декількох інтерв'ю з композитором, наявні публікації та інформація, що її спеціально надав композитор авторові дослідження. Під час вирішення поставлених в роботі завдань були використані історичний, біографічний, музично-аналітичний та компаративний **методи.**

У першому розділі проводиться аналіз суджень про роль числа в музиці в роботах філософів Античності, Середньовіччя, Ренесансу та ХХ століття.

Результатом проведеного аналізу стало визначення ролі та функції, які може виконувати число в музиці, а саме: символічну (вплетення в музичний простір твору позамузичних смислів, ідей та образів) та структурувальну (використання різноманітних числових пропорцій та методів математичного розрахунку в компонуванні музичного твору) функції, а також функцію посередника (число виступає сполучною ланкою між різними мистецтвами). У другому розділі розглядається шлях композиторського становлення О. Войтенко та проводиться аналіз його твору «Можливість острова» у контексті прояву числа та числових структур.

Висновком роботи став показ спадкоємного зв'язку між функціонуванням числа у творі О. Войтенка та його побудуванням у музичних зразках композиторів Середньовіччя, Ренесансу, Класицизму та XX століття. Число у «Можливість острова» проявляє себе як на макрорівні форми твору (пропорції між розділами експозиції), так і на мікрорівні його музичних елементів (ритмічної та звуковисотної організації). Утім, не зважаючи на раціональний (використання числових розрахунків та серіальної техніки) композиційний підхід композитора, твір сповнений пізньоромантичним пафосом. В результаті, музика «Можливості острова» визначається як така, що змогла у собі поєднати чуттєву та числову сторону музичного мистецтва у цілісності, яку дослідниця Т. Чередніченко визначила «почуттям числа».

«Внутрішня Монголія» як стан душі

Зміст

Вступ……2

1. Внутрішня Монголія Бойса……..3

2. Бойс і Пелевін……..4

3. Внутрішня Монголія та порожнеча…….7

Висновки……..…9

Список літератури……..……12

Вступ

Дане дослідження є розглядом поняття «Внутрішня Монголія» і його походження. Саме поняття практично не вживається (в тому сенсі про який піде мова) в повсякденному житті людей, тобто його не можна назвати актуальним для пересічної людини, але воно становить величезний інтерес для дослідника з філософії культури. Після виходу роману В. Пелевіна «Чапаєв та пустота» воно стало символом епохи 90х років, і зараз стало своєрідним симулякром, що несе в собі внутрішній стан і цілий набір думок, хоча і не корелюється зі своїм реальним прототипом - географічно сам термін є тільки автономним районом на півночі Китаю. Перш за все дослідників цікавить, який все ж таки зв'язок між самостійним поняттям «Внутрішня Монголія» і Внутрішньою Монголією як просто територією виділеною на карті? Досить великою проблемою є те, що досліджують «Внутрішню Монголію» автори, які не знають, що проекту Пелевіна передував проект Бойса з аналогічною назвою. Тому, як зазначив літератор з псевдонімом Макс Фрай: «два читача культового роману Віктора Пелевіна "Чапаєв і порожнеча", один з яких знає, що "Внутрішня Монголія" - назва проекту Йозефа Бойса, а інший поняття про це не має, читають два вельми різних тексту»[Фрай, 2003]. Але ідея «Внутрішньої Монголії» як запозичення Пелевіна у Бойса є тільки гіпотезою, яка потребує перевірки.

Мета: проаналізувати походження поняття і в якому контексті вжили його В. Пелевін і Йозеф Бойс; пояснити, в чому прив'язка до держави і чи є вона взагалі. Ідея «Внутрішньої Монголії» як запозичення Пелевіна у Бойса потребує перевірки.

Ступінь розробки теми. За останні роки спостерігається сплеск інтересу до цієї проблеми: виходили статті (переважно російською мовою) та обзори на ютьюб [Мороз О., 2020]. Перед усім це пов’язано з тим, що пройшло вже достатньо багато часу, щоб можна було більш об’єктивно розглянути «виробництво нових змістів» і переобладнання пост-радянської реальності у 90ті. Пелевін був одним з найбільш визначних міфотворців у 90ті, а в той час

пострадянські країни ще не відчули емансипацію від російської культури, тому твори Пелевіна мали величезний вплив.

Пелевін дійсно дав багато можливостей для інтерпретації цього терміна, дав визначення максимально незрозуміло: «Внутрішня Монголія називається так не тому, що вона всередині Монголії. Вона всередині того, хто бачить порожнечу, хоча слово «Всередині» тут абсолютно не підходить. І ніяка це насправді не Монголія, просто так говорять»[Пелевін, 1996].

До творчості Пелевіна зверталися найбільш відомі російськомовні критики: О. Архангельский, Г. Юзефович, К. Мільчин. За останні роки спостерігається також підвищення інтересу до феномена «Чапаєва та пустоти» серед авторів Вірменії та Азербайджану, наприклад можна згадати цікаві дослідження Л. Ф. Гаджизаде[Гаджизаде, 2011] та Степаняна А. С. [Степанян, 2020], та навіть польських дослідників [Chudzińska-Parkosadze, 2016]

1. Внутрішня Монголія Бойса

Перша символічна інтерпретація поняття «Внутрішня Монголія», яку зробив Йозеф Бойс (німецький художник, один з головних теоретиків постмодернізму), залишає у культурологів багато питань. Він продемонстрував виставку під назвою «Внутрішня Монголія» в Росії в 1992 році. Вона мала досить тісну прив'язку до його життя, про що свідчать деякі знаки в самих інсталяціях Бойса.

Чому «Внутрішня Монголія»? У 1944 році Бойс, який був тоді льотчиком, розбився десь в Криму. За його версією йому допомогли татари: зігрів його жиром, обернувши його повстю і нагодувавши медом, врятували йому життя. На це він досить часто посилається у своїх інсталяціях. Він їм вдячний. Але сам Бойс малоймовірно бував в Монголії. Якщо нещасний випадок дійсно стався в Криму (де знаходилися люди, які його врятували), чому Монголія? Можливо прокинувшись після події, маючи певний образ того, як виглядають монголи - подумав що він знаходиться там. Чи достовірні його припущення чи ні, йому було байдуже. Десь всередині йому було добре. Звідти прийшла йому допомога, ймовірно саме звідти її варто чекати. І це одна з небагатьох

тонкощів, яку можна відстежити в тому, що надає нам художник в своєму міфічному світі. Її можна спробувати зіставити з тим, що писав Віктор Пелевін. «Внутрішня Монголія - якраз і є місце, звідки приходить допомога». [Пелевін, 1996]

Рис. 1 Каталог виставки Бойса

Картини «Внутрішньої Монголії» були намальовані жиром, папір часто був зім’ятим. Для мешканців СРСР, які тільки що виходили з соц. Реалізму, експерименти Бойса здавалися чимось дуже дивним. Мистецтвознавець О. Курбановський так і називає картини Бойса: «Забруднений жиром зім'ятий папір»[Курбановський, 1996]. Але у той самий час Л. Адашевська зазначає: «Йозеф Бойс став для нас не просто одним з найвпливовіших художників XX століття, а незаперечним авторитетом, навколо голови якого, нехай і в іронічному ключі (перш за все по відношенню до самих себе), ми готові були подумки намалювати німб. Так в 1990-е, період особливого загострення пристрастей по Бойсу, в артистичному середовищі були вельми популярні фрази типу «Бойсу - бойсове», «На Бойса сподівайся, а сам не зівай», «Бійся Бойса», «Заради Бойса», «Бойс не видасть - свиня не з'їсть», «У Бойса за пазухою», «Бойс НЕ фраєр», «Не нагадуй Бойса всує», «Бойс з тобою»[Адашевська, 2012].

Рис 2. Каталог Бойса

Це дозволяє вважати, що Пелевін точно знав про виставку Бойса. Але цього мало, щоб стверджувати, що автор роману запозичує «Внутрішньою Монголією» від Йозефа Бойса.

2. Бойс і Пелевін

Пелевін написав книгу, коли Бойс був фантастично популярним у колах «пострадянської богеми», до якої він поступово входить і навіть стає одним з лідерів.

Ми можемо говорити про термінологічне запозичення, але стосовно змісту Пелевін пропонує інше наповнення терміну. У нього власна Монголія, що відрізняється від тієї, яку створив Бойс, і ключовими словами у всіх визначеннях є «ніде» та «порожнеча»: «... куди потрапляє людина, якій вдалося зійти на трон, що знаходиться ніде. Ми називаємо це місце «Внутрішньою Монголією».

- Хто це «ми»?

- Вважайте, що мова йде про Чапаєва і про мене, - сказав барон з посмішкою. - Хоча я сподіваюся, що в це «ми» з часом можна буде включити і вас.

- А де воно, це місце?

- У тому-то й справа, що ніде. Не можна сказати, що воно десь розташоване в географічному сенсі. Внутрішня Монголія називається так не тому, що вона всередині Монголії. Вона всередині того, хто бачить порожнечу». [Пелевін, 1996]

Ось що пише Віктор Пелевін, вживаючи термін. Складно зрозуміти, до чого намагається відіслати нас автор. «Явно до чогось духовного», - подумає кожен. Може все-таки ні до чого а куди? І тут же пише: «Повірте мені на слово хоча б в одному - дуже варто прагнути туди все життя. І не буває в житті нічого кращого, ніж опинитися там »[Пелевін, 1996]

Можливо туди варто прагнути і чогось чекати, направляти туди свої сили і думки і швидше за все там ми знайдемо відповіді на будь-які питання. «Внутрішня Монголія - якраз і є місце, звідки приходить допомога.» [Пелевін, 1996]

За псевдо-географічною назвою у Пелевіна ми спостерігаємо створення іншого, симулятивного та водночас сакрального простору альтернативної географії. Сакральна географія, яка подвоює світи, або наділяє місця іншим змістом цікавила дослідників ще за часів Платона, що розповідав про існування іншого світу - світу ідей, та наголошував на існування Атлантиди. За визначенням О. Лавренової, сакральна або релігійно-міфологічна географія «виникає в результаті трансформації навколишнього середовища в знакову систему. Цими знаками стають географічні об'єкти або елементи культурного ландшафту, а в функції десигната виступають архетипи, духовні поняття, категорії і відповідні символи.» [Лавренова, 2003].

Ситуацію двох Внутрішніх Монголій можна порівняти з ситуацією двох Венер Милоських, коли Сальвадор Далі робить начебто копію відомої статуї, але вкладає в неї зовсім інший зміст.

Рис. 3 Венера Сальвадора Далі

Як і запозичення терміну Пелевіним, ззовні антична скульптура та тівр Далі дуже схожий, але концепти у них принципово різні. Пелевін робить «реконструкцію» образа Бойса, таку популярну за часів постмодернізму.

3. Внутрішня Монголія та порожнеча

Важлива деталь роману, що коли мова іде про Внутрішню Монголію, завжди у контексті виникає образ порожнечі, до того ж Пустота (укр. - порожнеча) - це прізвище одного з головних героїв, того самого, що задає питання про Внутрішню Монголію і кому її доведеться знайти (особистість поета-комісара). Тобто, як зазначає Закуренко: «прізвище стає поняттям; звідси: прізвище є позначення загального (по Ж. Дерріда, ім'я історичного діяча може «виступати метонімії» логоцентріческую понять), звідси: загальне (в нашому випадку - Пустота) є позначення особи, тобто особистість є порожнеча, тобто «Особистість не є особистість. Це і називають особистістю»[Закуренко, 2005].

Символ порожнечі є центральним у романі, на що Пелевіна надихнув дзен-буддизм. Роман «Чапаєв і Пустота» прийнято вважати «першим серйозним дзен-буддистським романом в російській літературі»[Опис книги на https://www.ozon.ru/].

Польська дослідниця Чудзинська - Паркосадзе вказує, що інтерпретація буддизма Пелевіним була неодноразово піддана критиці: «Однак літературознавці висловлюються про пелевінський концептах дуже несприятливо, називаючи їх: "нью-ейджевимі ідеями","умовно східною мудрістю","популярної езотерікою"("поп-езотерикою"),"важкуватою містикою","містичної безвідповідальністю" або ж "зразком радянського богопошуку"[Чудзинська - Паркосадзе, 2016]. А російський дослідник Данила Ланин висловлює гіпотезу, що псевдо-буддистська інтерпретація «ніщо» у Пелевіна насправді набагато ближче до Хайдеггерівського «поглядання у ніщо», чим до Будди. Тобто Внутрішня Монголія - це не містично місце у всесвіті - це стан «внутрішньої свободи», що «завершується зараз нігілізмом і шизофренію з тієї причини, що нічим іншим вона завершитися не могла, так як

закінчилися думки і почуття. Ми не «Гайдеггеровські греки, щоб прямо подивитися йому (Ніщо) в обличчя», а нові взяти ніде так як реальність недоступна, тому що там - Ніщо»[Ланін, 2015]. Внутрішня Монголія не може бути місцем на мапі, тому що не має мапи. Тобто не має реальних відповідників того, на що вказують символи мапи.

У передмові до роману Пелевін говорить про те, що метою його роботи була «фіксація механічних циклів свідомості з метою остаточного вилікування від так званого внутрішнього життя». У чому має виражатися «лікування» якщо Пелевін (як і його герой) розуміє, але не визнає існування дійсності?

«- Он бачиш, « Мерседес-600 »стоїть?

- Бачу, - сказав Сердюк.

- Теж, скажеш, ілюзія?

- Цілком імовірно. <...>

- Так ти подумай - цей бандит, може бути, десять чоловік вбив, щоб таку машину собі купити. Так що ж, ці десять чоловік даремно життя свої віддали, якщо це ілюзія? <...> Це при радянській владі ми жили серед ілюзій. А зараз світ став реальний і пізнаваний. Зрозумів?»[Пелевін, 1996].

Це називається нігілізмом, коли в реальності - тільки Ніщо, а Ніщо не існує, але жити внутрішнім життям теж не можна, там теж Ніщо, а значить, і нас немає. Автор називає це однією зі стратегій виживання, але вона перестає працювати на тому моменті, коли ми усвідомлюємо що реальність все одно не зникне і ховатися нам ніде тому що там, де раніше був «внутрішній світ», тепер внутрішня Монголія.

Спираючись на міркування Данила Ланина, ми відразу бачимо в чому відмінність між Внутрішньою Монголією Пелевіна і Бойса. Для письменника це порожнеча (або «Ніщо»), адже не дарма він писав, що вона (Внутрішня Монголія) «... в середині того, хто бачить порожнечу». Йозеф Бойс не вкладав ідею «порожнечі» в суть свого проекту, а навпаки, представив його як порятунок і зцілення намагаючись стерти межі між життям і мистецтвом,

представив місцем, куди дійсно потрібно прагнути і у кожного на те будуть свої причини.

Тут починає прояснюватися, до чого автор протягом усього роману апелює. Монголія є одним з найбільших центрів буддизму. Якщо трохи розкрити найосновніші принципи дзен-буддизму, то можна простежити як вони перегукуються з тим, що писав В. Пелевін.

«Головна мета дзен полягає в досягненні просвітлення, або саторі» [Фромм, 1995]. «Дзен ставить перед людиною дилему, яку він повинен зуміти вирішити на більш високому рівні мислення, ніж той, яким є логіка». [Фромм, 1995]

Залишити спроби описати що це, де знаходиться це місце на карті, як воно виглядає і що там є - тільки так можна побачити ту порожнечу про яку пише Пелевін, побачити його «Монголію». І точно так само зрозуміти ту Монголію, яку намагався показати нам Бойс. Не піддавати її логічному поясненню, відмовившись від усього цього. Це медитація на шляху до усвідомлення самого себе і всього навколо, і вона є всередині кожної людини як дзен. І тільки коли ми зможемо «скинути» все те, що тягне наші думки вниз, ми осягнемо «Внутрішню Монголію», і це буде проясненням.

«Внутрішня Монголія» — це стан душі до тих пір, поки Ви не згадаєте про автономномний район на півночі Китаю.

Висновки

1. Ми не можемо стверджувати, що відбулося запозичення письменником у художника такого поняття як «Внутрішня Монголія», яке це не є прямим запозиченням.
2. Ми допускаємо, що Віктор Пелевін знав про виставку Бойса, і (можливо) в деякій мірі захоплювався його життям і творчістю. В історичному контексті, саме Бойс дав життя цьому поняттю, коли визначив, а якщо точніше, продемонстрував в своїх інсталяціях, що воно означає. Однак, художник висловив лише своє, як ми вже

з'ясували, «тепле» ставлення до цього поняття назвавши свою виставку «Внутрішньою Монголією», але сьогодні, проект Бойса - це одна з інтерпретацій поняття, а Пелевін пропонує інше.

3. «Внутрішня Монголія» є деконструкцією образа Бойса, вона повторює форму, але кардинально змінює зміст.
4. Преап зазначає, що Бойс «створює особисту міфологію і таким чином легітимізує себе як художник, очищаючись від попереднього досвіду (коли радянський винищувач збив його літак над Кримом)»[Преап, 2016]. Саме в цей переломний момент Йозеф приходить до ідеї зцілювати людство з «пензлем» в руці. Він проходить обряд переродження, після якого народжується Бойс-художник. Порятунок і зцілення - стають основними смислами який художник вкладає в назву виставки, і швидше за все, хоче дати глядачеві простір для власних роздумів і пошуків власного сенсу. Бойс говорив: «Кожна людина - художник», «Я художник в тій же мірі, в якій є художником кожна людина, не більше і не менше».

«Внутрішня Монголія» з таким же успіхом стала ключовим поняттям у Пелевіна в романі «Чапаєв і Пустота». Однак автор вкладає в нього інший сенс, таким чином даючи нову інтерпретацію, не цитуючи Бойса. Сам автор охарактеризував свою роботу як «перший твір у світовій літературі, дія якого відбувається в абсолютній порожнечі».

5. Внутрішня Монголія традиційно вважається терміном, на появу якого вплинуло захоплення буддизмом у Пелевіна. Але проведене дослідження показало, що інтерпретація порожнечі, на яку вказує Внутрішня Монголія, також пов’язано з європейською філософською традицією, зокрема з пошуками Ніщо у Хайдеггера. Вона східна і водночас західна, але вона не тотожня і Хайдеггеру, тому що вона не є буттем «тут і зараз». Відчути внутрішню Монголію можна тільки доти, поки не згадуєш її місце на карті - тобто для Пелевіна це стан души

«відчування порожнечі всесвіту» до того, як почало працювати критично-логічне мислення.

Список літератури:

1. Адашевская Л. Бойс с тобой// [Електронний ресурс]. - Режим доступу: HTTPS://DI.MMOMA.RU/NEWS?MID=1405&ID=426 (Дата звернення 15.02.2020)
2. Гаджизаде Л.Ф. Хаотичное собрание парадоксов в романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота». [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/ (Дата звернення 15.02.2020)
3. Закуренко А. Структура и истоки романа В. Пелевина «Чапаев и Пустота», или роман как модель постмодернистского текста [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.topos.ru/article/4032 (Дата звернення 15.02.2020)
4. Курбановський О. Выставки [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://moscowartmagazine.com/issue/54/article/1098 (Дата звернення 15.02.2020)
5. Лавренова О.А. Культурный ландшафт: от Земли к Космосу. /Биосфера. Электронный научный журнал. 2003, № 2. Режим доступу: http://old.ihst.ru/~biosphere/03-2/Lavren.htm (Дата звернення 15.02.2020)
6. Ланин Д. Віктор Пєлєвін і порожнеча російського самосвідомості [Електронний ресурс]: Ланин Данила // Режим доступу: http://pelevin.nov.ru/stati/o-pchp/1.html (Дата звернення 15.02.2020)
7. Мороз О. Пешком во Внутреннюю Монголию: читая Пелевина// [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://www.youtube.com/watch?v=r9ixB76wwbQ (Дата звернення 15.02.2020)
8. Пелевін, В. Чапаєв і пустота [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://books.rusf.ru/unzip/xussr_mr/pelevv03.htm?29/41 (Дата звернення 15.02.2020)

9. Преап С. Зцілення світу по Йозефу Бойсу: Ідеї останнього утопіста XX століття [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20161110-shedevr-jozef-bojs.html (Дата звернення 15.02.2020)
10. Степанян А.С. Понятие «Внутренняя Монголия» и образ барона Унгерна фон Штернберга в романе В. Пелевина «Чапаев и пустота». URL. https://elibrary.ru/item.asp?id=43860542 (Дата звернення 15.02.2020)
11. Фромм Е. Дзен-буддизм і психоаналіз [Електронний ресурс]. - Режим доступу: https://psy.wikireading.ru/35758 (Дата звернення 15.02.2020)
12. Фрай М. Арт-Азбука, 2003 [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://azbuka.gif.ru/ (Дата звернення 15.02.2020)
13. Chudzińska-Parkosadze A. Between history and philosophy. The poetics of the novel *buddha's little finger* By Victor Pelevin// STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA, vol. XLI: 2016, pp. 15–28. ISSN 0081-6884. Adam Mickiewicz University Press, Poznań

Аннотація

Актуальність

Феномен постмодерну доби розпаду СРСР сьогодні викликає великий інтерес вчених: які саме символи були деконструйовані, які симулякр зайняли їхнє місце? Тому проблема одного самих відоміших символів тих часів «Внутрішньої Монголії» потребує детального вивчення. Особливо важливим є той факт, що існує імовірність, що цей символ був запозичений у відомого митця Й. Бойс, і таким чином стає питання про самобутність постмодерна на пострадянському просторі.

Мета: концептуальний аналіз дискурсів Бойса та Пелевіна.

Завдання:

1) Аналіз особливостей інтерпретації Внутрішньої Монголії у Й. Бойса.
2) Порівняльний аналіз Бойса і Пелевіна
3) Особливості «Порожнечі» як денотата «Внутрішньої Монголії».

Методи дослідження - порявняльно-історичний, семіотичний.

Загальна характеристика роботи: В історичному контексті першим, хто дав життя концепції «Внутрішня Монголія», був художник Й. Бойс. Саме він зробив цей географічний термін об'єктом «сакрального простору». Але по-справжньому відомими «Внутрішню Монголію» зробив Пелевін, через реконструкцію тлумачення Бойса. Тлумачення Бойса є алюзією порятунку, Пелевін демонструє, що порятунок є ілюзорним, і за ним стає порожнеча. Порожнеча «Внутрішній Монголії» є одним з найяскравіших симулякрів пост-радянського постмодерну. Ви можете відчути Внутрішню Монголію лише до тих пір, поки не згадаєте її місце на карті - тобто для Пелевіна це стан душі, який «відчуває порожнечу Всесвіту» до того, як почало діяти критично-логічне мислення, що співвідносить символ з денотатом.

Ключові слова: Бойс, Пелевін, деконструкція, Внутрішня Монголія.

НАУКОВА РОБОТА

НА ТЕМУ: Діяльність офіцера-культуролога щодо забезпечення високого морально-психологічного стану особового складу формами культури і мистецтва.

ЗА ШИФРОМ "МПС"

ЗМІСТ

ВСТУП…….. 4
РОЗДІЛ 1. ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ФОРМ ТА МЕТОДІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ВИСОКОГО МОРАЛЬНОГО ДУХУ ВОЇНІВ ЗС УКРАЇНИ ПРИ ВИКОНАННІ ЗАВДАНЬ ЗА БОЙОВИМ ПРИЗНАЧЕННЯМ…… 6
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ФОРМУВАННЯ І ПІДТРИМАННЯ ВИСОКОГО МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАНУ ОСОБОВОГО СКЛАДУ ЧАСТИНИ (ПІДРОЗДІЛУ) РІЗНИМИ ФОРМАМИ І МЕТОДАМИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА…….. 16
ВИСНОВКИ…… 26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…… 27
ДОДАТОК А..……...…….…….. 31
ДОДАТОК Б.…… 34
ДОДАТОК В…… 38
ДОДАТОК Г ……... 39
ДОДАТОК Д ……... 40
ДОДАТОК Е ……... 42

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ СКОРОЧЕНЬ

АТО	−	Антитерористична операція
БПТ	−	бойова психологічна травма
ВООЗ	−	Всесвітня організація охорони здоров'я
ГШ	−	Генеральний штаб
ЗС	−	Збройні Сили
ІПЗ	−	інформаційно-пропагандистське забезпечення
КР	−	культурологічна робота
МПЗ	−	морально-психологічне забезпечення
МПС	−	морально-психологічний стан
ООС	−	Операція об'єднаних сил
о/с	−	особовий склад
ППД	−	пункт постійної дислокації
ТЗП	−	технічні засоби пропаганди

ВСТУП

Актуальність теми. В умовах гібридної війни в справі морально-психологічного забезпечення бойових дій стало приділятися значно більше уваги людському фактору – розвитку і розкриттю духовних можливостей, та потенціалу кожного військовослужбовця. Він реалізується як морально-психологічний фактор і виступає найважливішою складовою бойової здатності військ, одним з головних джерел перемоги над ворогом.

За сім років війни підтримка морально-психологічного стану особового складу ЗС України формами та методами культури і мистецтва сформувалася як налагоджена система заходів, яка здійснюється у всіх видах бойової і повсякденної діяльності військ і служить необхідною основою для процесу морально-психологічної підготовки військовослужбовців. Під час проведення АТО / ООС досягнуті позитивні результати роботи творчих колективів в зоні бойових дій, спільна діяльність офіцерів-культурологів з волонтерами та митцями піднімала моральний дух військ, а грамотно організований відпочинок дозволяв відновлювати морально-психологічний стан частин та підрозділів. Разом з тим, досвід забезпечення високого морально-психологічного стану військовослужбовців формами і методами культури і мистецтва під час виконання завдань за призначенням, вимагає подальшого аналізу, узагальнення та вироблення методичних рекомендацій офіцерському складу, особливо в ланці рота-батальйон-бригада.

Об’єкт дослідження – процес забезпечення високого морально-психологічного стану військовослужбовців формами і методами культури і мистецтва під час виконання завдань за призначенням.

Предмет дослідження – особливості, форми та методи роботи офіцера-культуролога щодо забезпечення високого морально-психологічного стану військовослужбовців.

Мета роботи – розробити методичні рекомендації офіцерам-культурологам щодо використання форм і методів культури і мистецтва у

формуванні та підтримці високого морально-психологічного стану особового складу.

Завдання дослідження:

1. Виявити і показати місце і роль культури і мистецтва в забезпеченні високого морального духу військовослужбовця при виконанні завдань за бойовим призначенням.

2. Визначити вплив використання форм та методів культури і мистецтва на морально-психологічний стан військовослужбовців та їх здатність до виконання завдань в бойовій обстановці.

3. Розробити методичні рекомендації щодо формування і підтримання високого морально-психологічного стану особового складу частини (підрозділу) різними формами і методами культури і мистецтва.

РОЗДІЛ 1
ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ФОРМ ТА МЕТОДІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА В ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ВИСОКОГО МОРАЛЬНОГО ДУХУ ВОЇНІВ ЗС УКРАЇНИ ПРИ ВИКОНАННІ ЗАВДАНЬ ЗА БОЙОВИМ ПРИЗНАЧЕННЯМ

У сучасних умовах перед українським військом постає актуальне питання зміцнення морального духу, психологічного стану та військової дисципліни в часи активної боротьби з російським агресором. Саме культурологічна робота є одним із напрямів інформаційно-пропагандистського забезпечення діяльності ЗС України та складовою морально-психологічного забезпечення.

Аналіз історичних та наукових джерел дозволяє визначити найбільш ефективні форми культурологічної роботи в ЗС України. Згідно з Наказом Генерального штабу Збройних Сил України від 04.01.2017 №4 “Про затвердження Інструкції з організації інформаційно-пропагандистського забезпечення у Збройних Силах України” основними формами культурологічної роботи є:

- концерт;
- вистава;
- перегляд кіно- і відеофільмів та телевізійних передач;
- обговорення творів літератури та мистецтва;
- заходи відпочинку;
- огляд-конкурс;
- виставка;
- зустріч з видатними особистостями;
- екскурсія;
- вшанування кращих військовослужбовців.

В культурологічній роботі під формами розуміють способи організації військовослужбовців і поєднання різних засобів і методів впливу, які складають основу змісту та ідею задуму заходу. Також форми культурологічної роботи поділяються на:

- індивідуальні;
- групові;
- масові.

Індивідуальними формами в основному являється організація самодіяльної творчості військовослужбовців. Груповими формами називають різноманітні гуртки, об'єднання розраховані на залучення невеликих груп військовослужбовців. Масові форми − це тематичні вечори, зустрічі, лекторії, публічні лекції, вечори відпочинку, фестивалі, культурно-спортивні свята тощо, які розраховані на масове проведення заходів.

Основними методами культурологічної роботи є:

- самодіяльна художня творчість;
- театралізація;
- творчі змагання;
- імпровізація.

Уже у 2014 році офіцери-культурологи через організацію культурно-мистецьких заходів створювали умови для поступового відновлення морального духу та психічного здоров'я військовослужбовців. Однією з особливих форм культурологічної роботи є демонстрація фільмів. Наприклад, 2014 року напередодні Нового року, український кінорежисер Михайло Іллєнко з волонтерською групою «Артмобілізація» їздив у Слов'янськ до військовослужбовців національної гвардії. Для особового складу режисер продемонстрував фільм «Той, хто пройшов крізь вогонь». Демонстрація патріотично спрямованого фільму дала для них позитивний поштовх і наснагу для подальшого захисту держави від ворога.

Для забезпечення високого морально-психологічного стану особового складу в зоні АТО / ООС широко застосовувалися спортивні та творчі

змагання як метод культурологічної роботи, бо вони є елементом організації дозвілля військовослужбовців та мають яскравий культурологічний супровід у вигляді реклами у ЗМІ, друкованої продукції, логотипів, емблем, що сприяють їх популяризації серед вояків, які проходять реабілітацію та серед цивільного населення, що здійснює моральну підтримку наших воїнів. Приклад змагань у 2020 році провела 53 окрема механізована бригада імені князя Володимира Мономаха під назвою «Сила команди». Вояки князівської бригади взяли участь у спортивному змаганні з перетягування линви. Захід відкривав командир військової частини полковник Дмитро Тітенко зі словами: «Нехай переможуть – найсильніші та найзгуртованіші!», чим давав емоційний позитивний вплив на особовий склад та жагу до перемоги. [Додаток Г, рис.1]

Ще один приклад змагань 2020 року відбувся на кращу снайперську пару серед військових частин Десантно-штурмових військ ЗС України.

У конкурсі змагалися снайперські пари, які здобули перемогу показавши високі результати серед майстрів дальнього бою своїх військових частин та підрозділів. Окрім того, снайпер повинен бути фахівцем з маскування та правильного обладнання прихованих вогневих позицій, ці навички повинні бути відточені до рівня мистецтва. Такого роду змагання дають військовослужбовцям розуміти їх потрібність для ЗС України та змогу відволіктись від буденності. [Додаток Г, рис.2]

Велике значення має діяльність Військово-оркестрової служби ЗС України, діяльність якої свідчить, що з перших днів існування ЗС України, вона намагалася і намагається і надалі урізноманітнити життя воїнів та членів їх сімей, як у службовий, так і позаслужбовий час, проводячи концерти у військових частинах (підрозділах). Прикладом є творчість гурту «Святовид», яка підтримує і розвиває інтерес військовослужбовців до національної культури, історії та традицій українського народу, бо саме українська пісня − невичерпна сила народних мелодій, гартує волю, дає наснагу, спонукає молоде покоління солдат шанувати військові традиції,

пам’ятати якого вони роду, знати своє минуле та непохитно захищати майбутнє!

Відновленню морально-психологічного стану особового складу, який бере участь у бойових діях, безумовно, сприяє музика. Адже, як сказав герой відомого кінофільму: «Після бою серце просить музики двічі». Цю важливу місію 25 – 26 квітня 2015 року виконував колектив військового оркестру Житомирського військового інституту під керівництвом майора Павла Осінського. Своє мистецтво вони представляли для бійців та місцевих жителів у районі ведення бойових дій поблизу міста Артемівськ, для військовослужбовців 95-ї окремої аеромобільної бригади, особового складу штабу АТО та городян міста Краматорська у парку відпочинку «Ювілейний». У репертуарі військового оркестру були українські та зарубіжні популярні мелодії та пісні. Особливим подарунком для бійців 95-ї бригади стала презентація пісні «95-та Житомирська», яку написав ветеран бригади майор запасу Ростислав Хомяк. Усі присутні захоплювалися віртуозністю музикантів та висловлювали побажання почути оркестр знову [3]. [Додаток А, рис.4]

Серед інших культурних проектів, що реалізуються, можна вказати на створення сучасних документальних та художніх фільмів, підготовку тематичних музейних експозицій, у яких розкриваються події 2014-2017 рр., згадати численні поїздки діячів культури та творчих колективів у регіони, наближені до зони ведення бойових дій. Зокрема, це візити до Маріуполя та Харкова колективів Національного заслуженого академічного українського хору ім. Г. Верьовки, Національної філармонії України та Львівської опери, організація у містах Донецької області вистав Національним драматичним театром імені І. Франка та Театром російської драми ім. Лесі Українки. Проводилися й заходи, спрямовані на встановлення культурної співпраці Донбасу з іншими регіонами України. Зокрема, це проекти «Донбас UA: перезавантаження», «Мистецтво із зони АТО», «Війна не забере твою мрію» [9].

У ході проведення дослідницького інтерв'ю з начальником клубу Національної академії Сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного полковником Дмитром Бучком [Додаток Д], який був двічі в зоні АТО у складі музичних бригад визначених командуванням ЗС. У 2016 році ці мобільні бригади виїжджали у зону бойових дій з метою підвищення МПС особового складу. Бригади проводили різного роду заходи за участі волонтерів, артистів з різних оркестрів та навчальних закладів. Також завжди залучалися капелани, які відігравали важливу роль для підвищення МПС воїнів. Такого роду проведення заходів є необхідними для військових, є свіжим ковтком повітря, «ніби вдома побували». Заходи завжди проводились незалежно від кількості присутніх військових. Звісно виникали труднощі при проведенні, наприклад, під час проведення різного роду концертів міг бути обстріл чи десь хлопці підривались на розтяжках.

Таким чином можна сказати що, такі дійства є дійсно важливими для військовослужбовців та позитивно впливають на кожного воїна. Також дають воїнам відпочити, відволіктися, підняти бойових дух для подальшої боротьби з російським військом. Воїни розуміють що вони є важливими і потрібними для тих хто їх чекає вдома. [Додаток Б, рис.7]

Ще з 2014 року почала існувати громадська організація «Творча сотня Рух до перемоги». Це є волонтерська організація, основним напрямком діяльності якої є благодійна підтримка військовослужбовців, у тому числі підтримка МПС, у проведенні культурно-мистецьких заходів для учасників АТО / ООС, сімей учасників АТО / ООС, цивільного населення у зоні бойових дій. Діяльність цієї організації спрямована на надання будь-якої допомоги (морально-психологічної, гуманітарної, культурно-мистецької) воїнам які перебувають у зоні бойових дій, учасникам АТО / ООС, котрі перебувають на лікуванні у військових шпиталях, військовим на полігонах України, цивільному населенню у зоні конфлікту.

Велику кількість концертів проводила відома волонтерка та співачка Софія Федина. Прикладом є виступ для військових у клубі містечка

«Центральне» Міжнародного центру миротворчості та безпеки. Виступ дивилися понад чотири сотні контрактників і строковиків 184-го Навчального центру, які прибули на концерт із містечок «Гвардійське», «Старий штаб» та «15 ділянка».

Для військових співачка Центру Софія Федина заспівала власні пісні, написані під впливом подій, що відбувалися на Майдані, а також під час проведення АТО / ООС. Два роки тому, під час Майдану, Софія Федина була співорганізатором та координатором народного протесту у Львові, за це вона отримала народне звання «голос Львівського Євромайдану». Задоволені концертом та спілкуванням солдати дають тільки позитивні відгуки. «Надихаємось енергією до боротьби», − так коротко і точно зазначив учасник АТО, контрактник 184-го Навчального центру солдат Роберт Кафланович [30]. [Додаток Б, рис.6]

Яскравим прикладом культури є участь військовослужбовців в фотогуртках при клубах військової частини у Навчальних центрах. Виставка художніх творів «Стежки війни» увібрала близько 100 різних експонатів – від намальованих картин до художнього розпису ящиків з-під снарядів. Також усе доповнюють чисельні фотографії та портрети українських героїв. Організатор виставки В. Шинкаренко зазначає: «Ми хочемо показати світу картини наших воїнів. Та крім того, ми хочемо показати і самих наших захисників світу, дати їм можливість поспілкуватися, розповісти про себе про Україну».

Досить велику роль на даний час відіграють Будинки Офіцерів. Одним з прикладів проведення культурно-мистецьких заходів був концерт для військовослужбовців «Ми переможемо», який відбувався в Центральному будинку офіцерів ЗС України з нагоди Міжнародного дня волонтера та 26-ї річниці ЗС України. Благодійний концерт організовано завдяки спільній співпраці Центрального будинку офіцерів ЗС України з громадською організацією «Творча сотня «Рух до перемоги» та 42 гарнізонного будинку офіцерів (м. Старокостянтинів). Захід відвідали ветерани та члени їхніх

сімей, волонтери, які постійно допомагають ЗС України, курсанти військових вишів столиці, вихованці Київського військового ліцею ім. Івана Богуна, особовий склад військових частин гарнізону м. Києва. Запрошені гості мали змогу почути і побачити у авторському виконанні поезію Оксани Радушинської, відомої поетеси, прозаїка, письменника, журналіста, теле- і радіоведучої, члена Національної Спілки журналістів України та Національної Спілки письменників України, кавалера ордена княгині Ольги III ступеня, голови громадської організації «Творча сотня «Рух до перемоги» [29]. [Додаток Б, рис.5]

Досить часто артисти разом з волонтерами організовують патріотичні концерти. Таким прикладом є патріотичний концерт запорізьких артистів в рамках Всеукраїнського культурно-мистецького проекту Міністерства культури України «Зброя культури» у зоні бойових дій. Артисти Запорізької обласної філармонії подарували своє мистецтво воїнам ЗС України, що базуються у Бердянському та Куйбишевському районах. 25 червня 2015 року у Бердянському районі концерт проходив на відкритій місцевості у воєнно-польових умовах: спочатку артисти проїзджали блок-пости та мінні поля, а потім виступали на вантажівках у дощ. Але це не завадило їм поділитися своїм теплом та мистецтвом із глядачами, яких було понад 200 чоловік. Для військовослужбовців пролунали естрадні вокальні та інструментальні композиції, хіти світової класики. Бурхливими оплесками глядачі зустрічали кожний виступ артистів. Військовослужбовці щиро подякували артистам за мистецький подарунок, за їх словами такі концерти їм потрібні, як ковток свіжого повітря, як джерело позитивних емоцій. Адже митці своєю піснею та добрим словом також неухильно наближають перемогу [15]. [Додаток Б, рис.2]

Ще одним таким прикладом є концерти Волонтерського колективу артистів «Мистецька подільська сотня» для військовослужбовців поранених у зоні бойових дій. Влаштовують такого роду заходи задля психологічної допомоги воїнам ти швидшого відновлення. Самотужки здолати важкі

психологічні стани вдається не легко. А через музику, поезію, через людське спілкування з хлопцями після концерту, допомагає емоційно збадьоритися та відволіктися від гнітючих думок [7]. [Додаток Б, рис.3]

На сьогоднішній день молодь повністю розуміє важливість захисту держави військовослужбовцями, тому часто школярі та студенти з допомогою волонтерів проводять виступи, конкурси малюнків, які потім відправляють військовослужбовцям у зону бойових дій. У 2016 році до 407-го військового госпіталю, який знаходиться у Чернігові, завітали волонтери міста, вчителі, учні молодших класів та батьки дітей. Організаторами цього виступу були «Жіноча волонтерська сотня Чернігова» та Північний міжрегіональний сектор Державної служби України у справах ветеранів війни та учасників АТО. Відвідувачі привітали військовослужбовців-учасників АТО, які проходили в госпіталі лікування, з наступаючими Новорічними святами, побажали найскорішого одужання та передали смаколики: печиво, цукерки, фрукти і соки. А дітки подарували воїнам свої малюнки, листи, новорічні сувеніри, а також святковий настрій, влаштувавши невеличкий концерт. Малюки декламували вірші, співали пісень, розповідали гуморески. Разом з ними виступили і їхні батьки [33].

Відомо, що при проведенні культурно-мистецьких заходів, за можливості запрошують членів сімей військовослужбовців, аби воїни розділили моменти щастя та спокою зі своїми рідними. Досить часто організовують концерти, виставки та екскурсії для військовослужбовців та їх родин. Наприклад, у Сумах створили фотовиставку сімей учасників бойових дій. Фотовиставка продемонстрована у залі «Філантроп» в місті Суми. Експонати виставки «У родині наша сила» – це 20 світлин, кожна з яких є зворушливим сімейним портретом. Глави сімей на цих фото – чоловіки, які нещодавно повернулися із зони бойових дій. Окрім фотографій, організатори видали невеличкі книги, в які поруч із фото вмістили історії про ці родини. На відкриття виставки завітали і самі герої світлин [31]. [Додаток А, рис.3]

Також нерідко волонтери та різного роду організації запрошують військовослужбовців та їх сім'ї взяти участь у різних заходах. До прикладу, 12 жовтня 2019 року в с. Новосілки Києво-Святошинського району до Дня захисника України відбувся фестиваль «З війни до миру. Діти» для сімей учасників антитерористичної операції. Діти захисників могли безкоштовно попрацювати у творчих студіях, пострибати на батутах, пограти в ігри, постріляти в тирі. Наприкінці фестивалю відбувся концерт за участю відомих гуртів «Made in Ukraine», «KOZAKSYSTEM», «Нумер 482». Родини військових висловлювали подяку організаторам фестивалю, адже такі заходи допомагають воїнам та їх близьким, особливо дітям, розважитись, відволіктись від негативу, і побачити що нас чекає світле майбутнє без війни [23].

Ще одну експозицію музею АТО просто неба відкрили у Дніпрі. Вулична виставка музею під назвою «Дорогами Донбасу» містить близько 400 експонатів. У центрі виставки − асфальтована дорога, обабіч якої встановлено списану військову техніку, яка воювала на Донбасі: БТР, медична «таблетка», міномет, зенітна установка, військовий джип, вежа танка. Також на виставці можна побачити блокпост української армії в Пісках і «руїни» Донецького аеропорту. Над створенням музею працювали волонтери, АТОшники, історики, музейники, митці, дизайнери, обласна асоціація об'єднань учасників АТО і Дніпропетровська ОДА [32]. [Додаток А, рис.4]

Не є виключенням виставки які проходять в різних країнах світу в допомогу та за для підтримки українських військових. Прикладом таких заходів є благодійна виставка «У серці Єдина мета – захист Вітчизни!», що відбувалась у столиці Ірландії. Були представлені картини, написані українськими воїнами, які постраждали, захищаючи нашу Батьківщину від російської агресії. Упродовж заходу відвідувачі придбали 22 картини. Отримані кошти були передані авторам картин на лікування та реабілітацію. Темою виставки була актуальна ситуація в Україні, війна, як українці

ставляться до неї. Твори належать солдатам, які прибули з різних куточків України і вистраждали своє бачення історичної правди. Вони у важкому стані, але не падають духом, не здаються. Їх надихає мистецтво, воно допомагає їм одужувати, зміцнює волю до життя [4]. [Додаток А, рис.2]

У 2014 році багато культурних заходів проводила ГО «Мистецька сотня «Гайдамаки». Це було маленьке об'єднання творчих і небайдужих людей, тобто, артисти, музиканти, танцюристи, співаки, поети тощо. Їхня діяльність складала благодійні концерти з метою підняття бойового духу та моральної підтримки військовослужбовців по всій території України. Концерти відбувались у військових частинах, шпиталях, на навчальних полігонах. Організовувались такі заходи у закладах культури, так і просто неба. У березні 2015 року «Мистецька подільська сотня» здійснила перший офіційний візит у зону АТО до міста-побратима Старобільська. З того часу митці-волонтери щомісяця їздять на схід, везуть з собою продукти, засоби гігієни, медикаменти, тактичне і захисне спорядження, бронежилети, маскувальні сітки, дитячі малюнки і передають безпосередньо в руки військовим, медпрацівникам шпиталів, мирному населенню та дітям Донбасу [2]. [Додаток А, рис.1]

Не менш важливе місце у забезпеченні високого морально-психологічного стану та піднятті морально-бойового духу, посідає підтримка вояків членами їх сімей. У більшості випадків сім'я є дієвим засобом впливу на військовослужбовця та його свідомість. Для посилення роботи культурно-мистецьких заходів, за згодою органів місцевого самоврядування, можуть виділятися і використовуватися установи культури.

Отже, саме від організації та проведення культурно-мистецьких заходів, організації дозвілля й відпочинку військовослужбовців та членів їхніх сімей залежить формування у них високих морально-психологічних і бойових якостей, а також виконання поставлених службово-бойових завдань.

РОЗДІЛ 2
МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ФОРМУВАННЯ І ПІДТРИМАННЯ ВИСОКОГО МОРАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАНУ ОСОБОВОГО СКЛАДУ ЧАСТИНИ (ПІДРОЗДІЛУ) РІЗНИМИ ФОРМАМИ І МЕТОДАМИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Проаналізувавши місце і роль культури і мистецтва в морально-психологічному забезпеченні діяльності військ, можна визначити основні рекомендації щодо формування і підтримання високого морально-психологічного стану особового складу різними формами і методами культури і мистецтва.

В умовах війни культурологічна робота ґрунтується на базових цінностях військовослужбовців. Якщо в мирний час культурно-мистецькі заходи були недостатньо ефективними, то це було не трагічно, але в зоні бойових дій вони є необхідними. В пунктах постійної дислокації, районах бойового злагодження та відновлення боєздатності доцільно збільшити кількість культурних заходів та душпастирської підтримки та їх якість, бо це додаткова підтримка та відпочинок для військовослужбовців, якої вони потребують після важкого робочого дня. Це підтверджують і дані опитування військовослужбовців проведеного в межах написання кваліфікаційної роботи [Додаток Е].

Можливості засобів емоційної та ідейної дії можуть бути ефективними лише при їх умілому використанні різними засобами та методами культурологічної роботи. Під методами культурологічної роботи розуміють способи передачі та засвоєння знань, які діють на свідомість, почуття та поведінку людей, залучення їх у сферу суспільно-корисної діяльності в інтересах вирішення просвітницьких, та виховних задач.

В культурно-просвітницькій роботі широко застосовуються такі методи:

- педагогічні методи;

- методи пропаганди та агітації;
- методи раціонального та емоційного впливу;
- методи колективної творчості.

Одним із важливих напрямів культурно-мистецьких напрямів у військових частинах (підрозділах) є виховання патріотизму в особового складу, любові до Батьківщини, формування наснаги до захисту та ненависті до ворогів. Досягається це роз'ясненням документів кінохроніки, використанням друкованих засобів та засобів наочної інформації, проведенням різного роду культурно-мистецьких заходів. Організатори культурних заходів через різні сфери свого впливу, систему форм і методів, що здійснюються засобами культури і мистецтва у всіх видах бойової діяльності військ, покликані сприяти підтримці і відновленню моральних і фізичних сил особового складу, зняття стресових станів, його духовній мобілізації на виконання поставлених завдань.

Ефективність забезпечення високого морально-психологічного стану військовослужбовців у військових частинах, у районах проведення ООС, та місцях відновлення боєздатності досягається такими шляхами:

- організація та проведення концертної діяльності, дозвілля та духовно-освітньої роботи з особовим складом, із можливим залученням членів родин військовослужбовців;
- розгортання тематичних виставок (експозицій) та бібліотек;
- забезпечення центрів дозвілля для військовослужбовців;
- поширення прикладів мужності та героїзму серед особового складу;
- моніторинг духовних потреб воїнів;
- залучення установ та творчих колективів міста для задоволення культурних і духовних потреб військовослужбовців;
- відзначення кращих військовослужбовців та нагородження їх відзнаками;
- участь військовиків в урочистостях та святкових заходах тощо.

На організацію «концертної діяльності, дозвілля та духовно-освітньої роботи з особовим складом у районі проведення ООС, місцях відновлення боєздатності військових частин та підрозділів» націлюють і керівні документи МО України на 2020 р. [11, с.3].

У військових частинах та у районах проведення ООС доцільне використання таких форм культури та мистецтва, як:

– перегляд художніх, документальних кінофільмів та телевізійних передач;

– організація концертів (художньо-самодіяльна творчість);

– проведення виставок (експозицій) на різну тематику;

– виступи концертних бригад;

– організація богослужінь;

– проведення огляд-конкурсів;

– організація зустрічей з видатними особистостями;

– вшанування кращих військовослужбовців.

Практика показала, що підготовка і проведення цих заходів в зоні бойових дій має свої особливості.

Наприклад, організація шефського концерту (шоу) в підрозділі (частині) в зоні бойових дій вимагає з боку офіцера-культуролога − організатора заходу, активної участі і включає в себе кілька етапів:

а). Інформаційно-організаційний етап. В ході цього етапу військовий культуролог отримує від вищого командування або організації інформацію про майбутній захід, контакти з кураторами та представниками концертної групи (колективу, бригади).

б). Організаційно-методичний етап. Після вступу в контакт обговорюється змістовна сторона виступу. Це дуже важливий момент, оскільки концерт повинен мати не тільки розважальну сторону, але й патріотичну спрямованість і, ні в якому разі, не містити аморальності і вульгарності, а, тим більше провокаційного змісту та ідеологічної

двозначності. Ці вимоги повинні бути чітко зафіксовані при особистому спілкуванні з кураторами.

в). Організаційно-культурологічний етап. Важливим моментом є визначення форми виступу, оскільки з боку військового культуролога і офіцерів служби МПЗ вимагає певної роботи з підготовки військової аудиторії (глядачів). Справа в тому, що концерт може бути представлений у вигляді концерту-мітингу, шоу програми, концерту-бесіди, концерту танцювального ансамблю, вокально-пісенного колективу, вокально-інструментальної групи, концерту одного виконавця і т.д. Тому, крім простого інформування особового складу слід налаштувати його на відповідний захід.

г). Організаційно-практичний етап. Включає в себе підготовку місця виступу, розміщення концертної бригади, забезпечення безпеки учасників заходу, а, при необхідності, доставку учасників творчого колективу в зону бойових дій, організацію елементарних побутових і гігієнічних умов, харчування, відпочинку і відправку в ППД (пункт постійної дислокації).

д). Інформаційно-рекламний етап. Передбачає різні види інформування особового складу про майбутній захід з дотриманням правил збереження військової таємниці. Це можуть бути інформаційно-бойові листівки, плакати, звукова і словесно-мовна інформація.

е). Завершальний-підсумковий етап. Він необхідний для винесення подяки творчому колективу, надання можливості спілкування учасників концерту з військовослужбовцями, фотографування і отримання оціночної інформації та відгуків від особового складу про ефективність заходу, його позитивних характеристик і недоліки.

є). Інформаційно-доповідний етап. Полягає в інформуванні вищих інстанцій про проведений захід, оцінці його ефективності, підсумках, відгуках особового складу та складання перспективи подальшої співпраці.

Найбільш ефективно культурно-мистецькі заходи проводяться там, де проявляється ініціатива командирів, офіцерів штабів та управлінь всіх

ланок, офіцерів служб МПЗ, військових культурологів, де цілеспрямовано використовуються можливості військових та цивільних культурно-освітніх складів, усієї військової громадськості. Саме якість і цікавість проведення культурних заходів впливає на стан воїна, а це є одним із основних чинників, що забезпечують високий морально-психологічний стан військовослужбовців.

Подібним прикладом може бути така форма роботи, як проведення Всеукраїнського Фестивалю авторської пісні військовослужбовців ЗС України «Пісні, народжені в АТО». Вона народилася в середовищі самодіяльних армійських бардів − учасників антитерористичної операції у 2015 р. 22 вересня 2016 р. запрацював сайт Фестивалю, де була розміщена інформація про умови участі у фестивалі, порядок відбору конкурсантів з військ, новини, інформація про учасників, концертах, що вже пройшли і заплановані [17]. На сайті також регулярно розміщувалися відео, нові пісні учасників проекту «Пісні, Народжені в АТО», які й нині можна скачати безкоштовно і в гарній якості. У 2016 р. був організований I Фестиваль в Дніпрі. На сьогоднішній день проведено чотири Всеукраїнських Фестивалі «Пісні, народженої в АТО». Робота по реалізації цього проекту, на жаль, була в значній мірі згорнута у зв'язку з епідемією COVID-19.

Проте, військові культурологи і в даний час можуть проводити активну і змістовну роботу навколо даного проекту. Вона полягає в наступному:

- виявлення серед особового складу видатних самодіяльних митців та підтримка військовослужбовців, що мають творчі здібності, через створення в підрозділах і частинах груп і колективів художньої самодіяльності;

- здійснення допомоги в складанні репертуару, контроль за змістовною стороною виступів;

- надання часу і місця для проведення репетицій;

- надання допомоги в матеріальному забезпеченні військових митців для здійснення художньої самодіяльності;

- підтримка «культурно-мистецького волонтерства», укріплення шефських зв'язків з творчими колективами, місцевими установами культури і громадськими культурологічними організаціями;

- ознайомлення особового складу з творами учасників Всеукраїнського Фестивалю авторської пісні військовослужбовців ЗСУ «Пісні, народжені в АТО» й і іншими патріотичними творами самодіяльних військових артистів;

- організація своїми силам на місцях, в зоні бойових дій, виступів самодіяльних артистів перед бойовими побратимами своїх і сусідніх частин і підрозділів;

- забезпечення участі військовослужбовців бойових частин і підрозділів в різних конкурсах, фестивалях, квестах і оглядах творчості, які проводяться в ЗС України.

- популяризація через ЗМІ, наочну агітацію, періодику, книжкову продукцію, сольні альбоми й інше, творів самодіяльних авторів.

Прикладом результатів такої діяльності може служити видання у вересні 2020 р. збірки «Пісні нескорених війною», до якої ввійшли 90 пісень 22 учасників АТО / ООС, авторів та виконавців власних творів [18]. [Додаток А, рис.6]

Сьогодні на наших очах твориться нова історія нової України. В умовах війни народжуються нові герої, частини і з'єднання в тяжкому протиборстві з ворогом покривають себе невмирущою славою. Усе це вимагає ретельного фіксування подій, збору документованої інформації і матеріальних свідчень подвигів і бойових звершень. Це необхідно не тільки нащадкам, але й нинішнім воїнам для формування і підтримки високого патріотичного настрою, зміцнення морального духу і морально-психологічного потенціалу − всього того, що складає основу морально-психологічного стану військ. У цій важливій роботі військовий культуролог є тією ключовою фігурою, яка покликана через форми і методи культури і мистецтва донести бойовим побратимам та нащадкам правду про війну на Донеччині.

Одними з таких форм роботи є побудова музейних і виставкових експозицій. Досвід створення перших виставок і музеїв в зоні АТО / ООС позволяє в узагальненому вигляді дати деякі рекомендації військовим культурологам по здійсненню роботи в даному напрямку.

Одним з головних напрямків формування високого морально-психологічного стану особового складу в зоні бойових дій є антистресова підготовка. При проведенні АТО / ООС вона починала здійснюватися ще в базових таборах в період бойового злагодження частин і підрозділів. Вона включала медично-психологічне вибракування призовного контингенту, групову та індивідуальну психотерапію, формування психологічної стійкості і протидії БПТ (бойовим психологічним травм), через обкатку танками, підрив мін і фугасів в ході навчань, культурологічне забезпечення антистресової підготовки через демонстрацію фільмів, організацію виставок й інші форми культурно-мистецького впливу.

Військовий культуролог при проведенні цієї роботи не повинен обмежуватися організацією культурологічної роботи виключно патріотичної спрямованості. Ключовим моментом в культурологічному забезпеченні антистресової підготовки є формування у свідомості кожного військовослужбовця готовності до перемоги навіть ціною свого здоров'я і життя. Солдат повинен розуміти, що він може стати Героєм України, а може не стати, та при цьому отримати важкі каліцтва, які можуть перетворити його в особу з довічною інвалідністю. Створення реальної картини наслідків участі в бойових діях – одна з умов виявлення готовності до самопожертви і так званих «слабких ланок», що вимагає проведення індивідуальної роботи. Цьому служать не тільки виступи лікарів, психологів, а й такі культурно-мистецькі заходи, як різного роду тематичні вечори, мистецьки виставки, фотовиставки тощо.

Наприклад, сильний емоційний вплив на особовий склад базових таборів справила акційна мистецька фотовиставка «Переможці» (автори проекту Соломія Вітвіцька, фотограф Олександр Мордерер, арт-директор

Тетяниа Рубльова), яку експонували в зоні бойових дій впродовж 2016 р. [16]. Вона розкривала дивовижні історії бійців АТО і волонтерів, які в результаті поранень втратили кінцівки, але не занепали духом і перемогли обмеженість, що є наслідком інвалідності. Це була справжня акція, яка супроводжувалася виступами постраждалих ветеранів, чиї фото були представлені для огляду. [Додаток А, рис.5]

Від самого початку бойових дій у зоні АТО українські бібліотеки не залишаються осторонь всенародної допомоги Збройним силам України. Бібліотеки створюють у себе центри для підтримки армії, збирають необхідні речі та ліки і передають їх через волонтерів до зони АТО / ООС, організовують благодійні заходи (концерти, виставки, ярмарки тощо) для збору коштів на придбання матеріально-технічних засобів. Для підтримки морально-психологічного стану захисників Вітчизни бібліотеки різних областей України долучилися до акції «Допоможи українській армії», брали активну участь в ініційованій Українською бібліотечною асоціацією акції «Подаруй книгу учасникам АТО», організовували подібні акції на рівні своїх регіонів. [6].

Клуб і бібліотека, офіцери служби МПЗ та військові культурологи повинні надавати організаційно-методичну і матеріально-технічну допомогу підрозділам в організації культурно-мистецьких заходів, просвітницької роботи, дозвілля і художньої самодіяльності, оформленні наочної агітації, забезпеченні і експлуатації технічних засобів виховання.

Художня творчість відіграє велику роль в усвідомленні свого громадянського обов'язку до захисту Батьківщини. У військових частинах (підрозділах) доцільно сприяти розвитку всіх видів і жанрів самодіяльної художньої творчості військовослужбовців, підвищувати рівень виступів колективів і виконавців художньої самодіяльності. З цією метою більш наполегливо використовувати в культурних заходах оркестри військових частин, створювати на їхній базі позаштатні самодіяльні ансамблі. Інтенсивно використовувати у вихованні особового складу кіно, радіо та

телебачення, відеофільми. Забезпечити показ особовому складу 5 − 7 художніх фільмів на місяць. Фільми демонструвати в передвихідні, вихідні та святкові дні (згідно з планами МПЗ заступника командира частини з МПЗ).

Таким чином, на основі глибокого вивчення індивідуальних особливостей кожного військовослужбовця разом з командиром роти, командирами взводів підбирати основний актив художньої самодіяльності. Необхідно розвивати у військовослужбовців інтерес до художньої самодіяльності, формувати ініціативу і прагнення розкрити свої творчі здібності, організовувати виступи художньої самодіяльності у підрозділах, використовувати в організації художньої самодіяльності можливості клубу, бібліотеки, заохочувати активістів художньої самодіяльності, вивчати і розповсюджувати їх досвід серед особового складу.

Виділений час дозволяє застосувати різноманітні форми, такі як:

- бесіди;
- лекції і доповіді;
- вікторини і змагання;
- уроки мужності та мови, збори та вечори;
- вшанування кращих;
- заняття в гуртках, в тому числі і технічних;
- виступи художньої самодіяльності, кінолекторії, зустрічі тощо.

Зараз, коли триває складний час для нашої держави, в зв’язку з пандемією, збільшити кількість проведення культурно-мистецьких заходів проблематичніше, ніж в звичайних умовах. Тим не менш, у часи пандемії, якість і кількість організації та проведення таких заходів не повинна змінюватися. Головне в цих умовах − дотримуватися встановлених при карантині правил безпеки. ВООЗ опублікувала рекомендації та навчальний курс, присвячені плануванню масових заходів. У рекомендаціях і навчальному курсі викладається порядок оцінки, проведення підготовчих

заходів та контролю ризиків для здоров'я спільно з місцевими органами влади [5].

Варто забезпечити одночасне перебування відвідувачів (як на вулиці, так і в приміщенні) не більш як 1 людина на 5 кв.м, забезпечити розміщення лише на сидячих місцях з дистанцією в 1,5 метра, в залах зі стаціонарним розміщенням − з вільними місцями поруч, спереду і ззаду (шахове розміщення). Якщо захід проходить в приміщенні, присутні повинні бути в респіраторах або медичних масках до його завершення. Обов'язкове носіння медичних масок також стосується організаторів заходів. Для організації різного роду заходів в бойових умовах є технічні засоби пропаганди, які мають різні комплектності та модернізації і на сьогоднішній день удосконалюються, як за державним розпорядженням так і волонтерською допомогою. До прикладу похідний автоклуб ПАК-65/70 в зоні бойових дій, який оснащений сучасною проекційною апаратурою, комп'ютерною технікою, і має всі умови для можливості проведення заходів в онлайн-режимі, для військовослужбовців різних частин та підрозділів.

ВИСНОВКИ

Таким чином, з’ясувавши особливості, форми та методи роботи офіцера-культуролога щодо забезпечення високого морально-психологічного стану військовослужбовців можна сформулювати наступні висновки:

1. Організація та проведення культурно-мистецьких заходів в умовах сучасної гібридної війни грає значну роль у забезпеченні високого морально-психологічного стану, підтриманні морального та бойового духу особового складу, знятті стресових станів, наданні жаги до перемоги та ненависті до ворога, згуртуванні військових колективів, що ґрунтуються на засадах української культури і мистецтва, багатовікових національних звичаях і традиціях.

2. Військовий культуролог − ключова фігура в забезпеченні високого морально-психологічного стану особового складу формами культури та мистецтва. Його діяльність повинні відрізняти ініціативність, почуття нового, уміння виконувати свої функціональні обов'язки в складній обстановці гібридної війни, оперативно реагувати на зміни морально-психологічного клімату в частині (підрозділі), епідеміологічної обстановки в країні та армії, вміння вживати ефективних заходів впливу на відновлення морального духу і боєздатності особового складу методами культурологічного впливу.

3. Практика культурологічного забезпечення високого морального духу бійців ЗС України при виконанні завдань за бойовим призначенням показала, що максимального ефекту ця робота досягає, якщо вона здійснюється планово, систематично, цілеспрямовано, ініціативно, з використанням сучасних засобів комунікацій, з урахуванням досвіду бойових дій і їх характеру, активним залученням сил і засобів державних і місцевих культурних установ, громадських та волонтерських організацій, професійних і самодіяльних творчих та мистецьких колективів і окремих митців України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брифінг: «Підтримання морально-психологічного стану бійців АТО, культурологічні заходи (Народні артисти завжди з народом)». Київ, 2014 рік URL:https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/1730611-fc78bb94da6a279bea600b74ef00056.html

2. Відкриття виставки фотографій «Те, що об'єднало – очима «Гайдамаків», Хмельницький, 2017 URL: https://kulturaxm.wordpress.com.

3. Виступи військового оркестру в зоні проведення АТО, Житомирський військовий інститут імені С. П. Корольова, Житомир, 2015 URL: https://zvir.zt.ua/127-vistupi-vijskovogo-orkestru-v-zoni-provedennya-ato

4. «В Дубліні відбулася виставка картин українських воїнів-ветеранів АТО», URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2768083-v-dublini-vidbulasa-vistavka-kartin-ukrainskih-voinivveteraniv-ato.html

5. ВООЗ Всесвітня організація охорони здоров'я. URL: https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/technical-guidance/points-of -entry-and-mass-gatherings

6.Звіт про реалізацію Всеукраїнської акції «Бібліотека українського воїна» у I та II кварталах 2015 року, Київ URL: https://nlu.org.ua/article.php?id=173

7. До поранених «атошників» з піснями і відкритими серцями. URL: http://staradm.gov.ua/1189-do-poranenix-atoshnikiv-z-pisnyami-i-vidkritimi-sercyami.html

8. Концерт для військовослужбовців «Ми переможемо», який відбувався в Центральному будинку офіцерів ЗС України URL:https://galinfo.com.ua/news/u_lvovi_vlashtuvaly_kontsert_dlya_viyskovosluzhbovtsiv_yaki_prohodyat_reabilitatsiyu_300815.html

9. «Мобілізація творчого потенціалу патріотично налаштованих діячів культури та мистецтва в умовах антитерористичної операції», випуск 11/6, Київ, 2014 URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2014/ATO.pdf

10. Наказ Генерального штабу Збройних Сил України від 27.04.2018 №173 «НАСТАНОВА з морально-психологічного забезпечення підготовки та застосування Збройних Сил України»
11. Організаційно-методичні вказівки щодо організації МПЗ з застосування військ (сил) в ЗС України у 2020 році, URL: https://dovidnykmpz.info/wp-content/uploads/2020/04/OMV-2020-utochneni.pdf
12. «Організація культурно-виховної і просвітницької роботи в підрозділі», URL: http://i-bictashev.narod.ru/index/0-80
13. Офіційна сторінка 58 Будинку Офіцерів м. Львів. URL: https://www.facebook.com /military.museum.lviv/
14. Офіційна сторінка 53 окремої механізованої бригади імені князя Володимира Мономаха. URL: https://www.facebook.com/53brigade/
15. Патріотичні концерти для військовослужбовців URL: https://www.zoda.gov.ua/news/27644/patriotichni-kontserti-dlya-viyskovosluzhbovtsiv.html
16. «Переможці». Українські поранені знялися у зворушливому фото проекті. URL: https://life.pravda.com.ua/society/2016/02/5/207731/
17. Пісні, народжені в АТО. URL: atofest.com.ua.
18. Степанюк Олена. «Пісні нескорених війною» 05.09.2020. URL: https://armyinform.com.ua/2020/09/pisni-neskorenyh-vijnoyu/
19. Про затвердження Інструкції з організації діяльності високо мобільних груп внутрішніх комунікацій у Збройних Силах України / Наказ Генерального штабу ЗС України від 22.10.2018 р. №345. URL: https://dovidnykmpz.info
20. Про затвердження Інструкції з організації інформаційно-пропагандистського забезпечення у Збройних Силах України / Наказ Генерального штабу Збройних Сил України від 04.01.2017 № 4. URL: https://dovidnykmpz.info
21. Про затвердження Інструкції з оцінювання морально-психологічного стану особового складу Збройних Сил України / Наказ Генерального штабу Збройних Сил України від 29.04.2017 №153.

22. Резніченко. Єдиний в Україні музей АТО тепер онлайн. URL: https://armyinform.com.ua/2020/09/pisni-neskorenyh-vijnoyu/

23. «Родини учасників АТО/ООС взяли участь у фестивалі "З війни до миру. Діти"», URL: http://kagarlyk-rda.gov.ua/index.php/2011-09-13-17-29-15/10544-rodini-uchasnikiv-ato-oos-vzyali-uchast-u-festivali-z-vijni-do-miru-diti

24. «Сила військових капеланів ЗС України та Канади — незламний дух та віра у перемогу», URL: https://www.mil.gov.ua/news/2019/12/02/sila-vijskovih-kapelaniv-zs-ukraini-ta-kanadi-nezlamnij-duh-ta-vira-u-peremogu

25. Служба військових капеланів у воєнній організації української держави: необхідність, можливості та перспективи, URL: http://old2.niss.gov.ua/content/articles/files/Kapelany-3aa20.pdf

26. Смаль О. Стаття «Браво на Донбасі. Про джаз серед вибухів мін на негібридній війні» / Олег Смаль.

27. Стаття «Роль культурологічної роботи в реабілітаційному процесі військовослужбовців Збройних Сил України (2014 – 2018 рр.): історичний аспект, URL: http://habitus.od.ua/journals/2019/9-2019/19.pdf

28. Стаття Міністерства культури та інформаційної політики України за темою: «На Миколаївщині реалізовується соціокультурний проект «Ми українці», URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245076221&cat_id= 244904002

29. Творча сотня «Рух до перемоги». Вікіпедія, URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ Творча_сотня_«Рух_до_перемоги»

30. «У 184 Навчальному центрі із сольним концертом виступила співачка та волонтерка Софія Федина» 2016 URL: https://www.mil.gov.ua/news/2016/02/22/u-184-navchalnomu-czentri-iz-solnim-konczertom-vistupila-spivachka-ta-volonterka-sofiya-fedina--/

31. «У Сумах презентували фотовиставку сімей АТОшників» URL: http://sts.sumy.ua/culture/u-sumah-prezentuvali-fotovistavku-simey-atoshnikiv.html

32. «У Дніпрі відкрили вуличну експозицію музею АТО», URL: https://lb.ua/news/2016/05/25/336059_v_dnepre_otkrili_ulichnuyu_ekspozitsiyu.html

33. «Школярі привітали АТОшників, що лікуються у військовому госпіталі», URL: http://pik.cn.ua/25163/shkolyari-privitali-atoshnikiv-shcho-likuyutsya-u-viyskovomu-gospitali/

34. Фольклорний оркестр «Святовид», URL: http://www.zpo.org.ua/

Додаток А

ІЛЮСТРАЦІЇ

Виставки та експозиції для військовослужбовців та членів їх сімей

Рис. 1. Відкриття виставки світлин "Те, що об'єднало – очима "Гайдамаків".

Рис.2. У столиці Ірландії днями презентували роботи українських воїнів – ветеранів АТО у рамках благодійної виставки «У серці Єдина мета – захист Вітчизни!».

Рис.3. В місті Суми відкрили експозицію світлин сімей воїнів АТО у виставковому залі «Філантроп».

Рис.4. У Дніпрі біля історичного музею відкрили вуличну експозицію «Шляхами Донбасу» музею «Громадянський подвиг в подіях АТО».

Рис.5. Українські поранені знялися у зворушливому фотопроекті "Переможці".

Рис.6. Національний парку України «Межигір’я». Презентація збірки пісень «Пісні нескорених війною».

Додаток Б

Патріотичні концерти та виступи для військовослужбовців (у військових частинах, Будинках Офіцерів та АТО)

Рис.1. У Центральному будинку офіцерів ЗС України відбувся благодійний концерт для військовослужбовців «Ми переможемо».

Рис.2. Концерт для військовослужбовців в рамках Всеукраїнського культурно-мистецького проекту Міністерства культури України «Зброя культури». Бердянський район.

Рис.3. Волонтерський колектив артистів «Мистецька подільська сотня» здійснює благодійні концерти для бійців.

Рис.4. Військовий оркестр виконував українські та зарубіжні популярні мелодії та пісні для бійців АТО.

Рис.5. Творча сотня «Рух до перемоги», День незалежності України в зоні АТО (ООС), 24.08.2017

Рис.6. У 184 Навчальному центрі із сольним концертом виступила співачка та волонтерка Софія Федина.

Рис.7. Виступ музичних бригад та музичних виконавців Національної академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного

Рис.8. Виступ високомобільної групи внутрішніх комунікацій "Браво" на Донбасі.

Додаток В

Діяльність військових капеланів у ЗСУ (АТО)

Рис.1. Освячення пасхи капеланами військового храму Стрітення Господнього у зоні АТО

Рис.2. Богослужіння в АТО (ООС) капеланами Акедемії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного.

Додаток Г

Культурно-змагальницькі заходи в АТО(ООС)

Рис.1. Вояки князівської 53 механізованої бригади у спортивному змаганні з перетягування линви.

Рис.2. Змагання на кращу снайперську пару ДШВ ЗС України на Житомирщині.

Додаток Д

Інтерв'ю

щодо організації культурно-мистецьких заходів в зоні бойових дій.

У ході написання кваліфікаційної роботи щодо проведення та організації культурно-мистецьких заходів у військових частинах (підрозділах) було проведено інтерв'ю з начальником клубу Національної академії Сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного полковником Дмитром Бучком, який був двічі в зоні АТО у складі музичних бригад визначених командуванням ЗС. У 2016 році ці мобільні бригади виїжджали у зону бойових дій з метою підвищення МПС особового складу.

- **Пане полковнику, як пересуваються такі музичні бригади?**
- Здійснювались такі виїзди з використанням клубних машин, які могли проїхати будь-які дороги та перешкоди, переважно застосовувалися буси або автобуси.
- **Що входило в такі бригади?**
- Людина яка могла працювати з музичною апаратурою, ведучі які могли розважати особовий склад, артисти, які приходили з різних оркестрів та навчальних закладів, також залучалися волонтери. Дуже часто з такими бригадами виїжджала волонтерка Софія Федина, а на постійній основі залучалися священники. Все це було на волонтерських засадах.
- **Чи мали такі дії вплив на особовий склад? Чи доцільні були виїзди?**
- Однозначно що ми не даремно туди їздили, однозначно що мали вплив. Воно відчувалося коли ми приїжджали туди. Відчувалося коли ти бачиш що для них це ковток свіжого повітря. Для них це було ніби з'їздити додому, дуже раді були бачити нас.
- **Чи організовували капелани служби в зоні бойових дій?**
- Звісно, що так. Якось випала мені нагода заступити в бойове чергування саме на Великдень, і я бачив як військовослужбовці чекали коли прийдуть освятять Пасхи. Приїхав священник, привіз пасочок, купа подарунків. Військовослужбовцям це додало духу до захисту та оборони нашої держави, підняло настрій.
- **Що можете сказати про концертну діяльність?**

- Скажу що, піднімає настрій абсолютно всьому особовому складу, незважаючи чи збиралась велика аудиторія чи маленька. Організовувались концерти з досить великою кількістю проведення.
- **Можливо у вас є якісь пропозиції щодо проведення такого роду заходів?**
- Щодо покращення, однозначно такі заходи мають бути. Такі заходи мають бути на рівні держави, на рівні хороших та якісних артистів, такі я к Антитіла та інші, які мають хороший контент, не тільки з допомогою волонтерів або бажаючих. Щоб здійснювались державні програми з їхнім залученням. Особовий склад дійсно потребує проведення таких культурних заходів.
- **Дякую, що поділилися своїм досвідом.**

04.11.2020 року

Додаток Е

СОЦІОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ ДЛЯ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ ЗС УКРАЇНИ

У ході написання кваліфікаційної роботи було проведене соціологічне дослідження серед військовослужбовців 53 окремої механізованої бригади ім. князя Володимира Мономаха, 59 окремої мотопіхотної бригади ім. Якова Гандзюка, курсантів Національної академії Сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного, у кількості 50 чоловік. У анонімному анкетуванні було представлено ряд питань щодо значення культурно-мистецьких заходів для покращення морально-психологічного стану військовослужбовців.

Результати опитування наведені в анкеті у відсотковому співвідношенні:

Анкета

1. Чи зацікавлені Ви у відвідуванні культурно-мистецьких заходів у Вашій військовій частині (підрозділі)?

а) так і чим більше – тим ліпше – 40%;
б) дивлячись яких – 40%;
в) ні – 10%;
г) лише якщо особисто беру участь – 10%.

2. Чи влаштовує вас рівень проведення культурологічних заходів у Вашій військовій частині (підрозділі)?

а) так, мені подобається і приємно бути присутнім(ьою) – 48%;
б) буває цікаво, але необхідне вдосконалення – 40%;
в) ні, проводять на низькому рівні – 12%.

3. Чи допомагають ці заходи вам розважитись, відпочити?

а) так, кожен раз почуваюсь піднесено – 42%;
б) ні, краще б відпочивав(ла) в інший спосіб – 22%;
в) інколи – 36%.

4. Яка тематика заходів Вам більше до вподоби?

а) сатирична – 20%;
б) патріотична – 30%;
в) вшанування кращих військовослужбовців – 22%;
г) історична – 16%;
д) лірична – 12%.

5. Що саме із заходів Вам найбільше подобається?

а) концерти – 24%;
б) тематичні вечори – 10%;
в) виставки (книжкові, -фото, зброї тощо) – 10%;
г) культурно-спортивні заходи – 20%;
д) богослужіння – 14%;
е) екскурсії – 12%;
ж) перегляд відеороликів, фільмів – 10%.

6. Варто проводити заходи як у мирний час, так і у воєнний?

а) звісно, це важлива складова підтримки та відпочинку військовослужбовців – 76%;

б) ні, в умовах війни розваги неприпустимі – 14%;
в) байдуже – 10%.

7. Чи є правильним залучення до заходів членів сім'ї?
а) так, для кожного військовослужбовця буде приємно бачити свою родину і розділити з нею враження – 58%;
б) ні, не кожна родина хоче приходити на такі дійства – 8%;
в) ні, мені краще у компанії побратимів, колег – 10%;
г) не задумувався(лась) – 24%.

8. У який час для військовослужбовців є доречним проведення заходів?
а) вільний час – 68%;
б) вихідні дні – 10%;
в) все одно – 22%.

9. Чи мають бути присутні всі категорії військовослужбовців на заходах?
а) всі категорії військовослужбовців – 54%;
б) краще організовувати заходи окремо для різних категорій військовослужбовців – 18%;
в) це не має значення – 28%.

10. До якої категорії військовослужбовців Ви належите?
а) строковик – 52%;
б) контрактна служба – 48%.

11. Бажаєте покращення проведення заходів культури у військових частинах (підрозділах) ?
а) так, звичайно – 56%;
б) ні, все влаштовує – 30%;
в) байдуже – 14%.

12. Що хотіли б змінити?
а) тематику заходів – 14%;
б) кількість проведення – 52%;
в) планування – 10%;
г) я на тому не розуміюсь – 24%.

13. Чи приймали Ви особисто участь у культурно-мистецьких заходах?
а) так і дуже задоволений(а) – 72%;
б) так, але більше не хочу – 7%;
в) ні, не маю бажання, здібностей – 14%;
г) якщо отримаю наказ – 7%.

14. Чи мають бажання інші військовослужбовці приймати участь у культурно-мистецьких заходах?
а) так, охоче – 44%;
б) ні, уникають як можуть – 12%;
в) окремі люди, не багато – 30%;
г) ніколи не звертав(ла) уваги – 14%.

За отриманими цифрами у відсотковому співвідношенні ми бачимо:

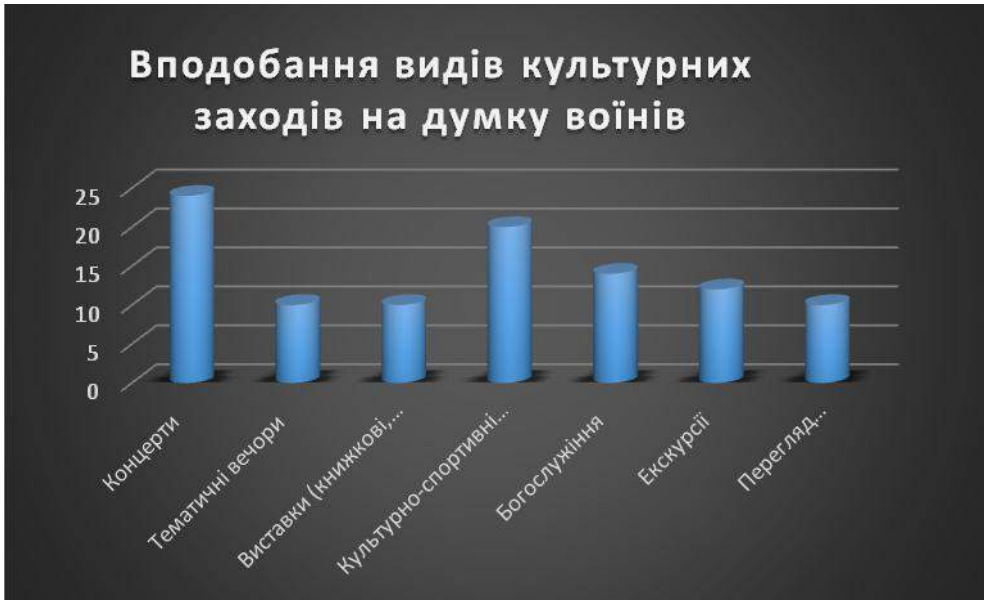
1. Більшість опитаних вважає, що військові частини досить зацікавленні в проведенні культурно-мистецьких заходів, адже вони здійснюють позитивний вплив на особовий склад.

2. Щодо недоліків проведення культурологічних заходів у військових частинах (підрозділах), то − 40% військовослужбовців вважають, що потрібне вдосконалення, адже не завжди заходи можуть проводитися на високому рівні.

3. Більшість військових чітко зазначає, що такого роду заходи дійсно допомагають відпочити, відволіктись від негативного, і дають піднесений настрій протягом дня. Але позицією інших військовослужбовців, а їх 36%, що також багато, − вважає, що такі заходи лише інколи можуть здійснювати розважальну функцію.

4. Серед п’яти запропонованих варіантів визначилися більшість вподобань щодо патріотичної тематики проведення заходів (30%), але значна частина воїнів визначила що, не менш важливими заходами є вшанування кращих військовослужбовців (22%).

5. Судячи з анкетування більшість військовослужбовців надають перевагу концертам – 24%, а вже після них культурно-спортивним заходам – 20%. Військовослужбовцям потрібна розважальна та змагальницька діяльність, а інколи й відпочити переглядаючи концерт.



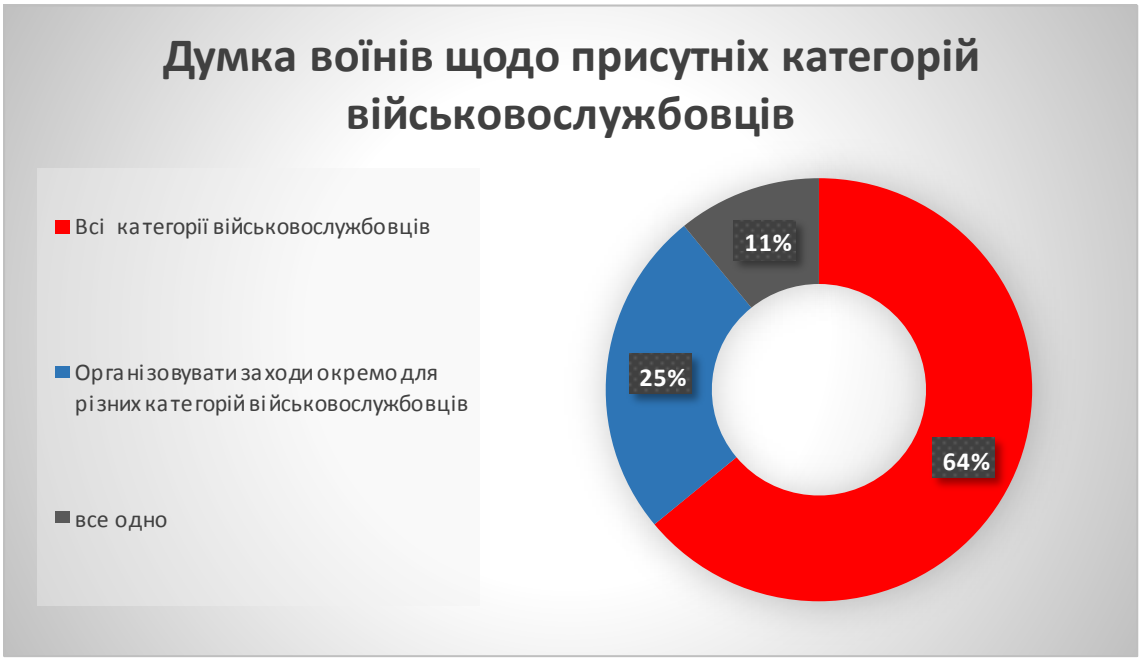
6. Військовослужбовці різних категорій (76%) вважають, що культурні заходи є важливою складовою підтримки та відпочинку всього особового складу. І не важливо, чи ці заходи проводять у мирний час, чи воєнний.

7. Кожного дня військовослужбовці мріють побачити родину, і провести з нею час. Для таких моментів проводяться заходи із залученням членів сім'ї. Таким

чином, переважна більшість опитуваних (58%) вважає, що такі заходи позитивно впливають на особовий склад, і неодмінно необхідні у будь-який час.

8. Більшість військових зазначає, що проведення заходів є доречним у вільний час.

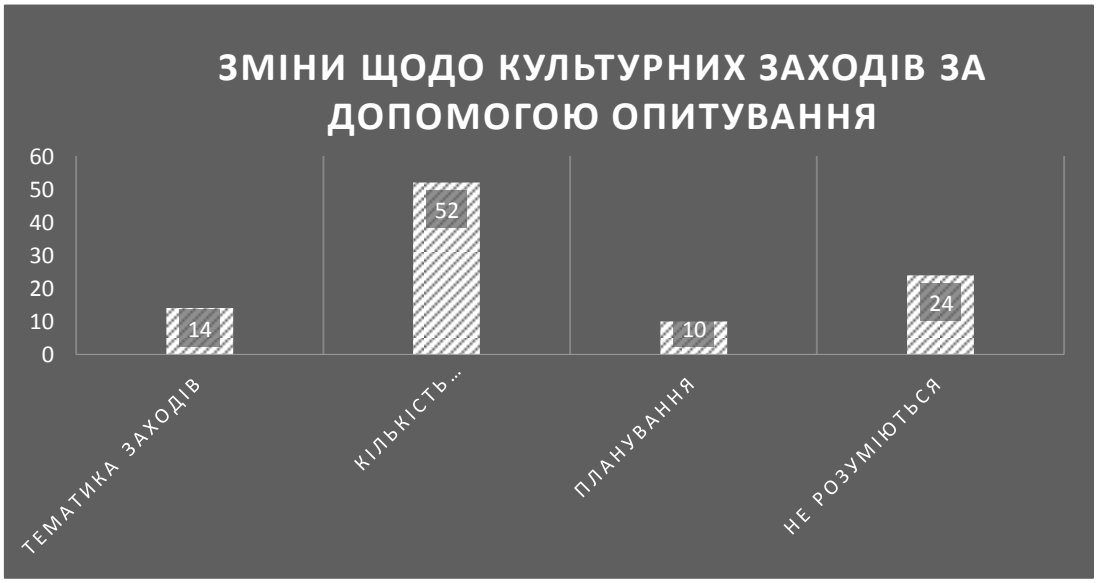
9. У ході проведення анкетування, воїни зазначають що присутніми на заходах мають бути всі категорії військовослужбовців.



10. Участь у анкетуванні брало 52% військовослужбовців строкової служби та 48% військовослужбовців служби за контрактом.

11. Переважна половина опитуваних бажає покращення заходів культури у підрозділах.

12. Щодо покращення заходів, особливу перевагу військовослужбовці віддають – збільшенню кількості проведення такого роду заходів.



13. Практично 2/3 − задоволені після прийняття участі в культурно-мистецьких заходах. Таким чином вони мають змогу реалізувати свої творчі здібності.

14. 44% військовослужбовців охоче беруть участь у культурно-мистецьких заходах, та ще 30% не виключають такої можливості, що говорить про їх актуальність.

В результаті проведеного дослідження можемо зробити висновки, що військовослужбовці різних частин зацікавлені в проведенні культурно-мистецьких заходів, які на їхню думку потребують вдосконалення. За даними анкетування, такого роду заходи є важливою складовою підтримки і відпочину особового складу та забезпечення високого морально-психологічного стану. Також було виявлено необхідність залучення членів родини до перегляду культурних заходів. Більшість

воїнів обирають патріотичну тематику, яка на їхню думку найбільше впливає на свідомість всіх військовослужбовців, та дає наснагу до подальшої боротьби за нашу державу. Усі ці висновки свідчать про те, що на даний час є потреба збільшення проведення заходів по всій території ООС та необхідність вдосконалення такого роду заходів, адже це важливо для всіх категорій військовослужбовців.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

НАУКОВО-ДОСЛІДНА РОБОТА

для участі у ІІ турі Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» спеціальності 034 «Культурологія» в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського

на тему

ІВЕНТ-ІНДУСТРІЯ В УМОВАХ НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ: КУЛЬТУРНІ ЗДОБУТКИ ТА ВИКЛИКИ

Номінація_____

_____

Студент **Моргун Вікторія Юріївна**

Керівник **Петрова Ірина Владиславівна**

Київ 2021 р.

ІВЕНТ-ІНДУСТРІЯ В УМОВАХ НОВОЇ РЕАЛЬНОСТІ:
КУЛЬТУРНІ ЗДОБУТКИ ТА ВИКЛИКИ

ЗМІСТ

Вступ		***4***
Розділ I	Стан та проблеми розвитку івент-індустрії в умовах світової пандемії	***6***
Розділ II	Нові формати івентів: за чи проти	***13***
Розділ III	Законодавче унормування організації івентів в умовах карантинних обмежень	***19***
Висновки		***24***
Список використаних джерел		***26***

ВСТУП

Актуальність дослідження: Світова пандемія, яка позначила 2020 рік**,** супроводжувалася справжньою революцією цінностей, до якої суспільство не було готове. Проте, усвідомлення власної причетності до глобальних проблем та процесів, необхідність термінових змін, набули загального і невідворотного характеру. Вірус, що позначився на перебігу усіх, без винятку, галузей людської життєдіяльності, примусив людину змінюватися незалежно від її бажання.

Світ увійшов у нову реальність, в якій івент-індустрія постраждала чи не найбільше, адже її функціонування, ґрунтуючись на культурній комунікації, виявилося під загрозою. Значний відсоток івент-агенцій не лише відчули на собі фінансові та репутаційні втрати, вони були змушені працювати в суміжних галузях, шукати нові формати подій, адаптуватися до незвичних умов роботи. Проте доволі швидко стало зрозуміло: для багатьох івенторів криза стала тим поштовхом, який викликав до життя нестандартні рішення, породив креативні ідеї, призвівши до значних культурних здобутків та соціальних результатів.

Актуальність наукової роботи полягає в дослідженні сучасного стану вітчизняної івент-індустрії, що адаптувалася до умов нової реальності, аналізові впливу карантинних обмежень на розвиток поідєвої культури, виявлення тенденцій розвитку івент-індустрії та їхнього впливу на культурні трансформації. Адже не можна уявити світ без подієвої культури і не важливо, йдеться про флешмоби чи фіджитальні активації, камерні заходи чи масові фестивалі, концерти чи виставки, форуми чи прес-конференції, сімейні свята чи музичні проєкти.

Стан наукової розробки проблеми. Усі джерела, що використовувалися для здійснення нашого дослідження, можна умовно класифікувати на такі групи:

- статистичні та соціологічні дослідження («Вплив COVID-19 та карантинних обмежень на економіку України: кабінетне дослідження», «Опитування про вплив COVID-19 на креативні та культурні індустрії в Україні», «Дослідження дозвілля і культурних потреб міської молоді в Україні»,

«Event-trends-2021»), у яких відображаються тендеції та напрями, що істотно вплинуть у найближчому майбутньому на вітчизняний event-ринок;

- думки практиків івент-індустрії (Д. Блощинського, С. Слупського, Є. Стрижевської, С. Родінова, інших), з якими авторка дослідження співпрацювала та досвід івент-агенцій яких вивчала (зокрема, івент-агенцій «42», «ArenaCS», « Slupsky Event Management» тощо);

- наукові праці вітчизняних вчених, увагу яких привернули питання становлення подієвої культури в Україні (Л. Бенюк, В. Волковинська, І. Петрова, М. Шкепу та ін.).

Мета дослідження - дослідити особливості функціонування івент-індустрії в умовах нової реальності в контексті культурних здобутків та викликів.

Завдання роботи полягає в аналізові функціонування подієвої культури в умовах пандемії, дослідженні нових форматів івентів, що виникли внаслідок карантинних обмежень та перспектив їхнього розвитку.

Для реалізації сформульованих завдань було використано аналітичний, компаративний, системний *методи*, а також методи прогнозування та моделювання. Їхнє застосування дозволило проаналізувати мінливі й непередбачувані культурні процеси, що формуються в новій реальності; довести культурну значимість івентів у житті сучасної людини; обґрунтувати доцільність запровадження нових форматів подій у контексті релевантності потреб та творення нового культурологічного дискурсу.

Розділ. І. Стан та проблеми розвитку івент-індустрії в умовах світової пандемії

Поширення COVID-19 – інфекційної хвороби, що була виявлена в Китаї наприкінці 2019 р. і згодом з неймовірною швидкістю перетворилась на пандемію – стало потужним непередбачуваним викликом для усього світу. Вірус зачепив не лише наші легені, а й усі сфери людської життєдіяльності. Відбулась справжня революція цінностей та зміна парадигми, до якої ми зовсім не були готові. Світ навколо змінився, змушені були змінюватись й бізнеси. Сфера креативних індустрій в цілому, та індустрія організації подій зокрема, у цій ситуації постраждала чи не найбільше. Це, передусім, обумовлено тим, що івенти, за своєю суттю, передбачають багато міжособистісної та масової комунікації, що в карантинних умовах стало неможливим. Як доводить соціологічне дослідження «Опитування про вплив COVID-19 на креативні та культурні індустрії в Україні», здійснене Агенцією економічного розвитку PPV Knowledge Networks за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України ще у березні минулого року, 72 відсотки респондентів переконані у тому, що креативні індустрії, складовою яких є подієва культура, виявилися набагато вразливішими й більш чутливими до наслідків COVID-19, аніж інші галузі суспільного життя [17, С.7].

В Україні COVID-19 було зафіксовано 3 березня 2020 р., коли офіційно підтвердився перший випадок хвороби у Чернівецькій області. З 12 березня 2020 р. на усій території України було запроваджено жорсткий карантин (постанова КМУ №211 «Про запобігання поширенню на території України коронавірусу COVID-19» від 11 березня 2020 р.). Результатом такого рішення стало призупинення транспортного сполучення, закриття усіх розважальних закладів, закладів громадського харчування, переведення шкіл та університетів на дистанційне навчання та ряд інших обмежень. Але найголовнішим фактором впливу на функціонування івент-індустрії в цих умовах стало введення тотальної заборони на проведення будь-яких офлайн-заходів. Тобто, івент-індустрія

раптово втратила можливість на провадження своєї основної діяльності та залишилась без будь-якої змоги заробляти. Більшість івент-агенцій були змушені переходити на дистанційну роботу, тестувати нові формати, працювати в суміжних бізнесах, тільки щоб «втриматись на плаву», адже вітчизняних івент-агенцій, які б мали потужні фінансові інвестиції, виявилася мізерна кількість. За таких непередбачуваних обставин івент-індустрія на декілька тижнів завмерла, не маючи належного плану дій та розуміння того, в якому напрямку рухатися далі [19].

В Україні та світі було відмінено, перенесено або адаптовано в онлайн-формат безліч подій. Серед них:

- «Coachella» – щорічний музичний фестиваль, що проводиться у квітні в м. Індіо (Каліфорнія, США). Через пандемію COVID-19 подію спочатку було перенесено на жовтень 2020 р., а згодом й зовсім відмінено. Про скасування фестивалю 11-го червня 2020 р. у Twitter повідомив співробітник Департаменту охорони здоров'я округу Ріверсайд, доктор Кемерон Кайзер. Він поширив офіційну заяву та додав, що прийняття такого рішення було достатньо складним, адже відміна фестивалю обов'язково вплине на багатьох людей, проте здоров'я спільноти є головним пріоритетом. Варто зауважити, що вплив і справді від фестивалю був значним, адже становив значну частину надходжень до бюджету регіону. Наприклад, «Coachella» щороку відвідують сотні тисяч людей, залишаючи в місцевих бізнесах (магазинах, готелях, ресторанах) чималі гроші, тим самим стабілізуючи соціальну, культурну та економічну ситуацію в регіоні. Саме тому відміна фестивалю стала потрясінням не лише для його організаторів, а й для багатьох місцевих жителів [32];

- «Korea Times Music Festival» – музичний фестиваль корейської музики – щороку проводиться у Лос-Анджелесі (Каліфорнія, США). Подія повинна була відбутись у квітні 2020 р., проте, через обмеженість поїздок до азійського регіону, організатори фестивалю відклали його проведення на невизначений термін;

- «Burning Man» – фестиваль незалежного мистецтва та музики, що проводиться у пустелі Блек-Рок (Невада, США), довелось також скасувати. Щоправда, організатори наважились на експеримент та провели подію в онлайн-форматі. На інтернет-сторінці організатори фестивалю обґрунтували таку спробу як один із варіантів, що дозволить частково покрити фінансові потреби проєкту й зберегти культуру «Burning Man» живою та процвітаючою в такий нелегкий для усіх час. Організатори також наголосили, що прагнуть компенсувати кошти за квитки тим, хто цього потребує, та все ж будуть щиро раді, якщо громадськість знайде можливість підтримати фестиваль збереженням раніше придбаних квитків або благодійними пожертвами у вигляді донатів [35];

- «Євробачення 2020» – міжнародний музичний конкурс, що мав відбутися у травні 2020 р. в м. Роттердам (Нідерланди) теж було відмінено. Організатори прийняли рішення про автоматичне переведення усіх учасників у конкурс 2021 р. Натомість, як альтернативу було проведено онлайн-шоу «Євробачення: Європа світить світлом», у якому взяли участь виконавці країн-учасниць конкурсу;

- Чемпіонат Європи з футболу мав відбутись влітку 2020-го р., але також був перенесений на наступний, 2021, рік. Футбольні матчі такого рівня відвідують тисячі глядачів, тому спортивні події, як і спорт в цілому, також вагомо постраждали від пандемії та введення карантинних обмежень;

- у компанії «Microsoft з початку літа 2020 р. було оголошено про заборону корпоративних поїздок на події щонайменше до 3-го кварталу 2021 року.

Цей список можна продовжувати ще десятками масштабних світових подій і тисячами локальних фестивалів, концертів, форумів та інших заходів, організатори яких були змушені або скасувати подію, або шукати нові формати, які б враховували усі затверджені обмеження в зв'язку з пандемією COVID-19 на конкретній території (місті, країні) та в конкретний проміжок часу.

Серед українських івентів також не обійшлось без скасувань. Літній музичний фестивальний сезон 2020 р. фактично було відмінено. Найбільші музичні фестивалі України, такі як «Atlas Weekend» (м. Київ), «ZaxidFest»

(Львівська обл.), «Upark» (м. Київ), «Бандерштат» (Волинська обл.), «Файне місто» (м. Тернопіль), «Jazz Koktebel» (Одеська обл.) та «Leopolis Jazz Fest» (м. Львів), не відбулись, принаймні у звичному для нас офлайн-форматі. Скасованими та перенесеними в онлайн стали також багато літературних та мистецьких фестивалів: «Книжковий Арсенал» (м. Київ), «Форум видавців» (м. Львів) «Мистецький фестиваль «Ї» (м. Тернопіль) та інші.

Багатьом українським артистам довелось відмовитись від раніше запланованих гастрольних турів та концертів. Зазнав змін масштабний тур «Hello 2020» гурту «Антитіла», дати для українських міст було перенесено, а ряд європейських концертів відмінено. Так, на початку карантину лише співачка Тіна Кароль перенесла 19 своїх подій. Було також перенесено «Вечір прем'єр з Катериною Осадчою», що мав відбутися 29 і 30 березня 2020 р. у Палаці «Україна». На більшість з цих та на інші скасовані події квитки вже було продано, тому музиканти та продюсери замість своєї професійної діяльності, раптово перетворились у менеджерів з вирішення кризових ситуацій.

Масова відміна подій призвела до масштабних фінансових втрат, безліч компаній були змушені відправити своїх працівників у відпустку за власний рахунок або ж і зовсім звільнити. За словами Міністра культури та інформаційної політики України О. Ткаченка на IV Міжнародному форумі «Креативна Україна» (19-20 листопада 2020 р.), у зв'язку з пандемією COVID-19 та запровадженням карантинних заходів, креативна індустрія України втратила 3 мільярди доларів, що становить майже 2% ВВП та більше 300 000 (!) робочих місць. Він також зазначив, що, якщо ситуація продовжуватиметься, то протягом найближчих 5 років Україну чекає невтішна перспектива у вигляді втрати 10% ВВП або втрата 30 % робочих місць у галузі креативних індустрій [15]. Нагадаємо, що у сферу креативних індустрій в Україні залучені артисти, музиканти, актори, режисери, балетмейстери, івент-менеджери, декоратори, технічні підрядники, квиткові оператори та ще ряд професіоналів, тісно пов'язаних із організацією та проведенням масових заходів.

У той час, коли світ потроху почав оговтуватись від перших двох місяців жорсткого карантину та обмежень, що неабияк вдарили по економіці, уряди багатьох країн намагалися максимально підтримати населення та бізнеси: надавали пільги, пропонували поетапні виходи з карантину та прогнозували ймовірні сценарії для індустрій. На початку травня 2020 р. почалось поступове послаблення карантинних обмежень і на території України. Урядом було запропоновано план виходу з карантину для багатьох галузей. Почали працювати літні майданчики ресторанів, перукарні, розважально-торгові центри – звісно, з виконанням чітких умов та обмежень: соціальна дистанція, чітко встановлена кількість відвідувачів, масковий режим тощо.

Та, попри це, івент-індустрія залишилась проігнорована. Держава не озвучувала жодного плану, що передбачав би чіткі та обґрунтовані етапи виходу з карантину для представників креативної індустрії. Така ситуація спричинила обурення і, як результат, у травні 2020 р. було проведено загальноукраїнську акцію-перформанс «Стоп культурний карантин», одним з організаторів якої став музичний форум «Kyiv Music Days». До акції долучились активісти з 25-ти міст України і 12 травня о 22.00 на різних локаціях України було ввімкнено та спрямовано в небо промені світла. Мета акції полягала в привернення уваги влади та громадськості до проблеми, а своєрідним гаслом і меседжем протесту стали такі рядки: «Якщо нас не чують, то нас побачать!» [25].

Увагу було безсумнівно привернуто, але реальних змін не відбулось. Галузь подієвої культури в Україні залишилась паралізованою. Лише 20 травня постановою КМУ №392 «Про встановлення карантину з метою запобігання поширенню на території України гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2, та етапів послаблення протиепідемічних заходів» було запроваджено адаптивний карантин, що дозволив проводити заходи за умови виділення на одну людину не менше п'яти кв. м приміщення та лише в тих регіонах, де таке послаблення обмежень було можливим [21].

Важливою та знаковою подією для івент-індустрії у період пандемії стало створення «Української музичної профспілки». Ідея об'єднання представників музичної індустрії у профільну організацію існувала давно, та гостра необхідність у цьому виникла саме через введення карантину, коли вся музична індустрія зупинила свою діяльність на невизначений термін. 23 червня 2020 р. було проведено установчі збори, у яких взяли участь представники 16-ти обласних організацій, головою Профспілки обрано продюсера Михайла Ясинського. До організації також приєдналися: співачка Ольга Полякова, продюсер Юрій Нікітін, режисер Алан Бадоєв, Голова Всеукраїнської асоціації дистриб'юторів, виробників і продавців професійного звукового та світлового обладнання Ольга Кушпитовська, засновниця Форуму концертної індустрії «Kyiv Music Days» Євгенія Стрижевська та інші. 11 серпня 2020 р. Профспілку було офіційно зареєстровано Міністерством юстиції України. Вперше представники музичної індустрії отримали змогу вести діалог з представниками влади – повноцінно та у правовому полі, що безсумнівно дозволить ефективніше та конструктивніше захищати професійні інтереси представників музичної сфери та в перспективі більш якісно розвивати галузь як таку.

Наприкінці літа 2020 р. уряд підтримав проєкт постанови, що передбачав заборону на організацію концертів, навіть у зеленій зоні, окрім тих, шо проводяться закладами культури, для яких концертна діяльність є основним видом діяльності, тобто які мають відповідний КВЕД не менш ніж один рік (постанова Кабінету Міністрів України №760 «Про внесення змін до деяких актів Кабінету Міністрів України» від 26 серпня 2020 р.). В умовах, у яких існувала івент-індустрія на той момент, що і так вже понесла колосальні фінансові збитки, таке рішення спричинило нову хвилю обурень серед представників вітчизняної івент-індустрії. Тому «Українська музична профспілка» відразу активно відреагувала, провівши на початку вересня мітинг «Нас не чують!», до якого долучилось багато представників українського шоу-бізнесу. Також напередодні представники Профспілки оприлюднили відкрите офіційне звернення до Прем'єр-міністра та Президента України, у якому детально обґрунтували, чому

дане рішення порушує їхні конституційні права на працю, професійну діяльність та дискримінує за КВЕДовою ознакою. Зокрема, у листі зазначалося: «Новими змінами продовжено адаптивний карантин до 31.10.2020 р. у зв'язку із зростанням показників захворюваності на COVID-19 та заборонено проводити концерти всім СПД, крім закладів культури, для яких концертна діяльність протягом останнього року є основним видом діяльності» [4]. Активістів «почули» і музичній індустрії дали можливість працювати: 16 вересня було внесено зміни до попереднього рішення, постановою КМУ №848 «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 22 липня 2020 р. № 641» від 16 вересня 2020 р. [4, 18, 27].

Маємо водночас зазначити, що хоча першопричиною для такий дій стала криза, спричинена пандемією коронавірусу, ми спостерігаємо й деякі позитивні тенденції. По-перше, нарешті представники індустрії офіційно об'єдналися та почали активно комунікувати з державою щодо врегулювання та розвитку подієвої індустрії у правовому полі. По-друге, на загальнодержавному рівні було визнано існування подієвої індустрії, її активний розвиток та нагальність ґрунтовного законодавчого врегулювання.

У багатьох країнах світу креативні та культурні індустрії, сегментом яких є подієва культура, визнані найперспективнішими в контексті їхнього впливу на культурну та мистецьку галузь [1, 2, 9, 11]. Тому уряди багатьох країн вкладають багато зусиль та ресурсів для їхнього розвитку, в Україні ж поки що дане питання відкрите. Сподіваємося, якщо подібна комунікація і співробітництво матимуть розвиток, в майбутньому це може призвести до позитивних тенденцій у сфері вітчизняної креативної економіки.

Розділ ІІ. Нові формати івентів: за чи проти

Пандемія COVID-19 буквально перенесла увесь світ у зону неабиякої турбулентності, коли стабільності не існує, зате існує шанс. Такий період особливо сприятливий для створення та впровадження чогось категорично нового, і це «нове» фактично трансформується в основну умову для виживання («Виживає не найсильніший, а найчутливіший до змін», Ч. Дарвін). Події 2020-го р. ще раз підтвердили цю тезу, і особливо чутливою до змін виявилась вітчизняна івент-індустрія. Навіть через призму глобальних втрат та не найкращих часів для сфери подій, варто відзначити блискавичну швидкість із якою індустрія почала адаптуватись до кризи. Україна одна з перших на початку карантину зрозуміла, що майбутнього в офлайн-подій найближчим часом не буде та вже з квітня 2020 р. ряд заходів було проведено у форматі онлайн: міжнародний форум концертної індустрії «Kyiv Music Days», фестиваль соціальних інновацій та нової музики «Plan B», міжнародний фестиваль документального кіно про права людини «Docudays UA», фестиваль «InterCity Live» та інші. Для багатьох команд-організаторів це був перший досвід проведення події в віртуальному просторі, тож без складнощів та невдач, звісно, не обійшлось.

Чи не найшвидше трансформувався в онлайн-формат Форум концертної індустрії «Kyiv Music Days». Вже в середині квітня, доки індустрія тільки оговтувалась від перших наслідків пандемії та карантину, команда проєкту реалізувала конференцію «Kyiv Music Days Online», що традиційно об’єднала ключових учасників та експертів ринку концертної індустрії у новій, віртуальній, площині. Упродовж трьох днів глядачі могли спостерігати за дискусіями та презентаціями антикризових кейсів у семи тематичних потоках: арт-маркетинг, продакшн, медіа, спонсорство та селебріті-маркетинг, тікетинг, продюсування, подієвий та артист-менеджмент. Основною онлайн-платформою для події організатори обрали сервіс Zoom, що під час пандемії COVID-19, став особливо популярним не лише серед івенторів, а й серед значної частини населення

України та світу, в першу чергу, через зручність у використанні. За підрахунками організаторів, тільки за перший день, конференція зібрала близько 12 000 переглядів, що еквівалентно місткості «Палацу спорту» в м. Київ. Згодом, під час фестивалю «Plan B», засновниця форуму Є. Стрижевська прокоментувала досвід організації цієї події, зазначивши, що результати переглядів трансляцій значно перевищили їхні очікування, враховуючи абсолютну нішевість заходу, а також додала, що онлайн в порівнянні з офлайном все ж потребує докорінно інших інструментів та механізмів, якими івенторам ще потрібно опанувати [9, 33].

Швидко адаптуватися до реальності вдалось і команді міжнародного фестивалю документального кіно про права людини «Docudays UA». Вже в кінці квітня 2020 р. фестиваль відбувся в онлайн, вперше за 17 років зазнавши глобальних змін у форматі проведення. Програма івенту складалась з 45-ти онлайн-трансляцій, серед яких: дискусії та лекції на правозахисну тематику, зустрічі з режисерами та кінокритиками. Також під час фестивалю діяв віртуальний кінотеатр з понад 50-ма кінострічками та відбувалися ексклюзивні онлайн-події. З самого початку організатори поставили собі досить складну та амбітну ціль, враховуючи той об’єм процесів, які потрібно було перевести в онлайн. Для реалізації проєкту використовувався сервіс Zoom, ефір з якого ретранслювався на YouTube, Facebook та Vimeo. Також команда була змушена додатково орендувати спеціальний відеосервіс – Moovie, оскільки специфіка фестивалю передбачає показ кінострічок, що потребували відповідної системи захисту від піратства, якої в стандартних сервісах по типу Zoom чи Vimeo немає. Несподівано для усієї команди за потужністю організації процесу трансляцій фестиваль буквально наблизився до рівня телебачення: з власною студією, командою та безперервними ефірами. Щоправда, після аналізу динаміки залученості глядачів в різні часові проміжки, організатори зізнаються, що, можливо, наступного разу зменшили б кількість ефірів, натомість зосередившись на їхній якості та вдалому часі проведення [31].

Одразу після проведення перших онлайн-подій навесні 2020 р., мережу дуже швидко заповнила величезна кількість віртуальних івентів абсолютно

різної тематики та якості. Організовували все: концерти, вистави, форуми, бізнес-конференції, майстер-класи, лекції, весілля… Онлайн-формат став водночас і порятунком, і справжнім випробуванням для вітчизняних івент-менеджерів, адже в процесі організації своїх проєктів більшість могла опиратися виключно на офлайн-досвід, і кожна «віртуальна» спроба радше нагадувала рівняння з багатьма невідомими. Все те, що колись добре працювало в офлайн-івентах, у віртуальному просторі втрачало свою цінність. Як результат, організатори здебільшого були змушені діяти інтуїтивно. Pr-мененджерка фестивалю «Plan B» Т. Лазаренко, в матеріалі для ресурсу «Marketing Media Review» розповіла про інсайти їхньої команди щодо івентів за правилами нової реальності, де наголосила, що специфіка офлайну та онлайну абсолютно різна: інакше треба анонсувати, інакше поводять себе користувачі, технічна складова також суттєво відрізняється [13, 22, 34].

Та все ж, окрім того, що онлайн-формат фактично став вимушеним кроком для індустрії, до якого мало хто був готовий, не варто нехтувати позитивами такого формату.

По-перше, онлайн – значно екологічніший і не такий ресурсно витратний. Він не передбачає витрат на оренду приміщення (за винятком, якщо не орендується студія для онлайн-трансляції), заробітну плату персоналу, який, зазвичай, працює на локації (декоратори, адміністратори, офіціанти тощо), друковані матеріали, витрати на перельоти, готелі, харчування у процесі співпраці з іноземними артистами чи спікерами.

По-друге, оскільки онлайн-формат значно спрощує логістику, він дозволяє організаторам запрошувати на подію гостей з усього світу, які за інших обставин, через завантаженість графіків та довгі перельоти, мабуть, ніколи б і не потрапили в Україну. До того ж, онлайн-події гнучкіші у часових межах. Так, фестиваль соціальних інновацій та нової музики «Plan B», на який його прихильники чекають з нетерпінням щороку, було відмінено у квітні 2020 р. через пандемію. Проте ініціатори проєкту запустили онлайн-формат під назвою «На карантині з Plan B», який тривав у режимі нон-стоп майже два місяці (!). Якщо на подію, що

відбувається у Харкові, приїздять гості, переважно, з Київської, Львівської, Донецької областей, то у 2020 р. географія події значно збільшилася. «Стріми дивилися люди з Німеччини, Польщі, Чехії, Грузії та з усіх куточків України. … єдине, що їх зупиняло раніше – це відстань» [13]. Подібний формат лише підтвердив гасло івенту: «Культура в регіонах, музика, рейви, фестивалі, освіта – є!» [там само].

По-третє, потенційна аудиторія події в онлайн має суттєві можливості до кількісного зростання. Кордони стираються і відтепер гостям не потрібно їхати в інше місто чи країну, щоб відвідати форум чи майстер-клас, достатньо просто ввімкнути смартфон чи ноутбук. Таке спрощення «шляху» аудиторії до івенту значно збільшує чисельність аудиторії, а також дозволяє залучати тих, хто раніше, з певних причин, не міг відвідати той чи інший захід, наприклад – людей з інвалідністю, батьків з немовлятами тощо. Наприклад, згадуваний нами вище культурницький проєкт «На карантині з Plan B», який проходив у літні місяці (тобто тоді, коли більшість із нас втомилися від онлайну й намагалися відпочити на природі) мав таке охоплення: освітні події відвідало близько 6000 осіб, а стріми вечірок збирали більше 15 000 слухачів. Як зазначають організатори івенту, «у порівнянні з офлайном, у вісім (!) разів збільшився перегляд денної частини, а нічної – у шість з половиною» [13]. Важливо зазначити й те, що, не зважаючи на всі переваги, онлайн навряд чи зможе повністю замінити офлайн-заходи, особливо, коли йдеться про «живе» спілкування та нетворкінг, що сьогодні виступає чи не найголовнішим мотиваційним чинником багатьох подій. Тому стверджувати про знецінення подій у форматі офлайн недоречно [28].

В умовах нової реальності на івент-ринку України та світу формується таке явище як гібридний івент. На нашу думку, «гібридний івент» є форматом, що синтезує у собі онлайн та офлайн інструменти для організації та проведення події. Коли остаточно стало зрозуміло, що після пом’якшення карантинних обмежень частина людей (переважно, через страх перед захворюванням) ще довго не буде відвідувати офлайн-заходи, онлайн-формат залишився затребуваним, а організатори все частіше почали застосовувати у своїй

професійній діяльності гібридні івенти. Серед представників наукової громадськості та практиків івент-індустрії превалює думка про перспективність гібридних івентів у майбутньому. Тобто, на локації перебуватиме невелика кількість присутніх, а також вестиметься трансляція для широкомасштабної аудиторії із функціями віртуальної взаємодії [7]. Яскравим прикладом може бути проведення у лютому 2021 р. «Event Industry Forum», який, окрім офлайн, можна відвідати і в онлайн-форматі, що дозволяє гостям обирати зручний та бажаний для них спосіб відвідання події.

На думку представників вітчизняної івент-індустрії (зокрема, івенторів агенцій «ArenaCS» та «42»), в комбінованих івентах має більше уваги приділятися видовищній складовій, супроводжуваній «живими» спікерами, якісною роботою ведучого, потужним технічним оснащенням; методами інтерактивної взаємодії, які забезпечать шляхи для зворотного зв'язку із аудиторією (коментарі, спілкування, оцінювання глядачами) тощо. За таких умов комплексні івенти повноцінно доноситимуть належну інформацію до аудиторії, створюючи оптимальні умови для її комунікації [7].

Важливим аспектом у контексті інноваційних форматів є винайдення в Україні нової, безпечної для здоров'я публіки, форми проведення концертів, яка отримала назву «вертикальний концерт». «Вертикальний концерт» – це формат, що передбачає розташування сцени на даху сусіднього корпусу готелю, тоді як глядачі слухають концерт із балконів своїх номерів, при цьому дотримуючись усіх карантинних правил (дистанція – 1,5 м, групи людей складають не більше чотирьох осіб тощо). Першим гуртом, який апробував подібний формат став «Green Grey» (учасники гурту ініціювали таку ідею, а пізніше й запатентували її). 7 червня 2020 р. на території готелю «Братислава» в м. Київ музиканти відіграли перший у світі «вертикальний концерт», що присвячувався 28-й річниці діяльності гурту. Після концерту, в інтерв'ю музичному телеканалу «М1» артисти підсумували: «Є квартирники, а це – «готельник». Нам здається, що в нас були найкращі місця. Ми бачили усіх, хто прийшов на концерт» [3].

Дійсно, такий формат – це нове дихання для музичної індустрії, а що найприємніше – це фантастичне, дієве рішення представників української музичної спільноти. В умовах пандемії такий креатив виявився неймовірно вдалим, тому його перейняли й інші вітчизняні гурти. Свої «вертикальні концерти» вже провели «ТНМК», «O.Torvald», «Pianoбой» та фестиваль «Bro Fest» [там само].

Світова пандемія внесла незаперечні корективи в розвиток вітчизняної івент-індустрії. Водночас, значні фінансові та репутаційні втрати, що спіткали вітчизняних івент-менеджерів, криза також стала й поштовхом до позитивних змін. Нові формати івентів, зокрема перехід в онлайн, виявились більш інклюзивними та екологічними, що дозволяє перевести подієву культуру на новий рівень з точки зору усвідомленості та доступності. А тому ми переконані у доцільності розвитку напрацьованого досвіду, що, на нашу думку, позитивно вплине не лише на якість вітчизняного культурного продукту, але й на суспільство та розвиток культури в цілому.

Розділ. ІІІ. Законодавче унормування організації івентів в умовах карантинних обмежень

Із зростанням епідемічної небезпеки в Україні, держава, як гарант захисту та безпеки населення, звісно ж, стала основним регулятором діяльності івент-менеджерів. Тримаючи руку на пульсі, представники івент-індустрії щоразу завмирали в очікуванні нових постанов та рішень Кабінету Міністрів України, що визначали подальший план дій, а відповідно й рівень обмежень з урахуванням динаміки розповсюдження захворюваності.

Оскільки, в контексті дослідження функціонування вітчизняної івент-індустрії в період пандемії COVID-19, нормативно-правова база має ключове значення, важливо розглянути не лише затверджені положення щодо правил організації подій у період карантину, а й їхнє дотримання (або недотримання), випадки притягнення представників івент-індустрії до відповідальності за порушення тощо.

У березні 2020 р. держава ввела жорсткий карантин, у межах якого було заборонено проведення усіх масових заходів, де кількість учасників перевищує 200 осіб, окрім випадків, що передбачають забезпечення роботи органів державної влади та органів місцевого самоврядування (постанова КМУ №211 «Про запобігання поширенню на території України коронавірусу COVID-19» від 11 березня 2020 р.). Згодом, відповідно до постанови КМУ №215 «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 11 березня 2020 р. № 211», з 17 березня обмеження досягнуло позначки 10 осіб, з уточненням, що масові заходи розглядаються як культурні, розважальні, соціальні, спортивні, релігійні, рекламні та інші події [19]. Таке рішення спричинило ланцюгову реакцію відмін та перенесень усіх раніше запланованих подій, та все ж значна частка івенторів сподівалась на тимчасовість та вимушеність уведених обмежень. Цей позитивний сценарій, на жаль, не втілився в реальність, а пандемія продовжувала набирати обертів.

Деяке послаблення карантинних обмежень було введено лише в кінці травня 2020 р., що для івент-індустрії стало маленьким, та все ж прогресом. Уперше за

довгий час дозволено було проводити офлайн-івенти, за умови перебування не більше однієї особи на 5 кв. метрах площі приміщення та лише у регіонах зі сприятливою епідеміологічною ситуацією (постанова Кабінету Міністрів України № 392 «Про встановлення карантину з метою запобігання поширенню на території України гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2, та етапів послаблення протиепідемічних заходів»). Також 6 червня 2020 р. було прийнято постанову Головного державного санітарного лікаря № 35 «Про затвердження тимчасових рекомендацій щодо організації протиепідемічних заходів під час проведення культурно-мистецьких заходів на період карантину у зв'язку з поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19)», у якій затверджено такі вимоги до проведення подій:

- обов'язковий температурний скринінг працівників та відвідувачів на вході;
- недопущення на подію осіб з температурою тіла понад 37,2°С або ознаками респіраторних захворювань;
- розміщення інформаційних матеріалів щодо індивідуальних заходів профілактики COVID-19 на території проведення події;
- забезпечення місць для миття рук та вільного доступу до антисептиків;
- заборона на створення фан-зон, оскільки вони передбачають велике скупчення людей та порушення соціальної дистанції;
- дозвіл на проведення заходів лише з розміщенням гостей на сидячих місцях, на відстані не менше 1,5 метри;
- перебування відвідувачів на заході в захисних масках або респіраторах, які обов'язково покривають рот та ніс [24].

4 серпня 2020 р. постановою Головного державного санітарного лікаря № 45 «Про внесення змін до тимчасових рекомендацій щодо організації протиепідемічних заходів під час проведення культурно-мистецьких заходів на період карантину у зв'язку з поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19)», до вже існуючих вимог, було додано ще два пункти:

- у залах зі стаціонарним розміщенням місць для сидіння (концертних майданчиках, театрах, кінозалах), розсадка гостей має передбачати вільні місця поруч, спереду та позаду (у шаховому порядку);

- загальна наповненість таких залів не може перевищувати 50 % місць [20].

За таких обставин, організатори повинні були враховувати усі вимоги й рекомендації до проведення заходів в умовах карантину та ретельно їх дотримуватись, щоб створити справді безпечний для здоров'я відвідувачів та персоналу івент, який, що важливо, не містив би ризику репутаційних втрат для івент-агенції, підрядників чи замовника. Прикладом такого івенту, організованого в умовах карантинних обмежень, може слугувати щорічний концерт гурту «Океан Ельзи» до Дня Незалежності, який традиційно відбувається на стадіонах Києва, Харкова, Дніпра або Львова. У 2020 р. подію провели на території Національного історико-архітектурного музею «Київська фортеця» у більш «камерному» форматі, ніж зазвичай. Напередодні, на своєму офіційному сайті гурт анонсував подію, повідомивши: «Це буде великий концерт з улюбленими піснями, прем'єрою нових композицій, сцена, світло, звук – як завжди. Проте 2020-й рік вніс свої правки до формату: згідно з вимогами до проведення заходів нині, присутніми під час виступу буде обмежена кількість глядачів [22]. Квитки на концерт не продавались, а запрошеними гостями стали військові, лікарі, волонтери, ветерани та пожежники. Усі інші ж мали змогу переглянути концерт в ефірі телеканалу «Україна», того ж дня. Щодо дотримання затверджених протиепідемічних заходів, важливо зазначити, що розміщення глядачів на території комплексу підлягало усім вимогам (стільці на відстані 1,5 метри один від одного), контроль вхідних запрошень здійснювався безконтактним способом за допомогою сканерів електронних штрих-кодів, а на території, протягом усієї події, чергували волонтери, які слідкували за дотриманням маскового режиму та соціального дистанціювання.

Ще одним важливим урядовим рішенням для івент-сфери у 2020 р. стала підтримка Кабінетом Міністрів України проєкту Постанови № 641 «Про встановлення карантину та запровадження посилених протиепідемічних заходів

на території із значним поширенням гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2» від 22 липня 2020 р., що внесло корективи в діючу на той період систему адаптивного карантину. Відповідно до прийнятого документу, регіони повинні були позначатись «зеленим», «жовтим», «помаранчевим» або «червоним» рівнем небезпеки поширення коронавірусу, в залежності від епідемічної ситуації на певній території. Таке маркування здійснювалось автоматизованим програмним забезпеченням на основі аналізу даних, а кожен рівень передбачав свій перелік обмежень. У різні часові проміжки, ці обмеження змінювались та додавались (в деяких зонах івенти дозволялись за певних конкретно визначених умов, в інших ж були абсолютно заборонені) [11, 22]. Така система карантинних обмежень стала «головним болем» для вітчизняних івенторів. Оскільки маркування зазнавало змін ледь не щотижня, плануючи події, організатори не могли знати напевно, яка ситуація на цій території буде в день її проведення, відповідно ніяких гарантій, що подія відбудеться «за планом» не було. В результаті чого, уникнути фінансових втрат, через раптові перенесення та відміни подій, вдавалось далеко не всім.

Варто також зазначити, що не всі організатори відповідально поставились до вимог Кабінету Міністрів України та Міністерства охорони здоров'я на період дії карантину. Так, наприклад, 13 вересня 2020 р. поліцією було перервано концерт гурту «Бумбокс» у м. Львів. Як повідомила прес-служба поліції Львівщини, організатори абсолютно не подбали про належне дотримання карантинних обмежень: концертна зала була вщент наповнена людьми, більшість з яких не мали захисних масок чи респіраторів. Правоохоронці зупинили подію, а на організатора склали адмінпротокол за статтею 44-3 (Порушення правил щодо карантину людей) Кодексу України про адміністративні правопорушення, що передбачає штраф від двох до десяти тисяч неоподатковуваних мінімумів доходів громадян. Гурт відмовився визнавати свою провину, а соліст Андрій Хливнюк на своїй фейсбук-сторінці запевнив, що усі карантинні норми було дотримано, поліція ж приїхала вже по завершенню івенту [14, 26].

Із самого початку процесу законодавчого унормування івент-індустрії в умовах карантину, виникало та продовжує виникати багато запитань і суперечок щодо до того, чи є певні обмеження виправданими та дієвими. Деякі з постанов викликали хвилю обурень серед представників індустрії, як, наприклад, скандальна, раніше нами згадувана, постанова КМУ № 760 «Про внесення змін до деяких актів Кабінету Міністрів України» від 26 серпня 2020 р., що затверджувала дозвіл на проведення концертів лише культурним установам, для яких організація подібних івентів є основним видом діяльності та, врешті-решт, була визнана як така, що порушує конституційні права івенторів, дискримінуючи їх за КВЕДовою ознакою.

Аналізуючи наявну нормативно-правову базу, івентори також наголошують, що деякі терміни, вжиті в постановах (наприклад, «фан-зона») не мають конкретного визначення у жодному законі, що нівелює значення окремих пунктів і є показником недостатнього рівня загального законодавчого супроводу івент-індустрії. Та все ж, ми вважаємо, що саме на основі «карантинного» досвіду держава та представники івент-індустрії в майбутньому, матимуть змогу вести набагато ґрунтовніший та змістовніший діалог щодо розвитку вітчизняної івент-індустрії. Як зазначає Д. Блощинський, в умовах нової реальності має бути випрацьовано три шляхи поведінки: конструктив, нові сенси, впевненість у власних силах і саме розуміння такої співпраці дозволить «думати про майбутнє, згадувати минуле та діяти в сьогоденні» [2].

ВИСНОВКИ

Здійснивши наше дослідження, ми можемо зробити такі висновки.

1. Пандемія COVID-19 перенесла івент-індустрію у дуже неоднозначний, але досить особливий період її розвитку. З одного боку, галузь організації подій в Україні та світі неймовірно постраждала під впливом карантину: працювала «на виживання», втрачала робочі місця, несла фінансові та репутаційні збитки, які зростали з кожним днем. З іншого боку – ми навчилися розглядати кризу як можливість. Екстремальні умови, в яких івент-індустрія змушена функціонувати з початку 2020 р., стали поштовхом до нових нестандартних та неочікуваних рішень. Так виникли «вертикальні» концерти, онлайн-весілля, гейміфіковані платформи, онлайн-тімбілдінги, фіджитал-проєкти, менторські онлайн-сесії, автоконцерти та концерти у зорбах, кінотеатр на човнах тощо.

2. Вітчизняна спільнота івенторів вперше, за довгий час свого функціонування, об'єдналась заради відстоювання професійних інтересів, а державні органи влади усвідомили, що івент-індустрія, як і креативні індустрії в цілому, давно потребує законодавчого унормування. Для того, щоб залишатись конкурентоздатними, стрижневими стали soft skills, зокрема креативне мислення, креативні рішення та здатність до колаборації.

3. Концепція планування масштабних івентів найближчих років, пов'язана із безліччю організаційних складнощів та безпекових вимог, буде замінена невеличкими подіями, яким у новому році надаватимуться переваги. Це не означає, що масові події відійдуть у небуття, але їх стане значно менше, адже невеличкі івенти будуть прийнятнішими та не такими ризиковими, як, до прикладу події, що організовуються у великих містах, на великих сценах та відкритих майданчиках. Безпрецедентна можливість запропонувати ексклюзивність події, інтимність, наголос на міжособистісних значеннях та персоналізації, стане необхідною передумовою її організації.

4. Немає жодних сумнівів у тому, що 2021 р. на першому місті в організації подій стоятимуть питання здоров'я, безпеки та упевненості, які не лише визначатимуть кількість учасників події, але й репутацію організаторів.

Соціальне дистанціювання, сучасна вентиляція приміщень, носіння масок, санація, система відстежування відвідувачів під час проведення заходу – ці та інші вимоги стануть основоположними у проведенні події. Тому івент-агенції повинні приділяти пріоритетну увагу безпековим підходам.

5. Майбутнє івент-індустрії полягає у гібридних івентах. Потужна технологічна інфраструктура, живі виконавці та доповідачі, обмежена кількість присутніх, конкурентоздатна продукція, переважання креативної стратегії докорінно змінять пріоритети учасників івентів.

6. Оскільки івенти використовуються як універсальний інструмент творення сучасної культури у всіх її проявах (мистецтві, освіті, науці, політиці, бізнесі), вони залишаються основним способом комунікації з аудиторією, безпосередньо вливаючи на її цінності, змістові смисли, соціальні норми. В умовах жорсткого карантину, коли світ завмер, а люди «застрягли» у своїх домівках, переживаючи не лише глобальну, а передусім особисту кризу, віртуальні події відіграли особливо важливу рефлексійну та терапевтичну роль. Перенасичення віртуального простору контентом найрізноманітнішої тематики (доволі часто - безкоштовним), посилило конкуренцію серед організаторів подій. Відбувся суттєвий перехід від події розважальної до події, що має культурну цінність; події, що передбачає комплексний підхід у виявленні проблем аудиторії. Як результат, це призвело до позитивних тенденцій не лише в івент-індустрії, але й у суспільстві – події стають усвідомленішими та інклюзивнішими, а культурний продукт – якіснішим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бенюк О. Подієва культура: нове чи давно забуте старе? Філософія подієвої культури: теорія і практика: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.) К.: КНУКіМ, 2020. С. 17-19.
2. Блощинський Д. Ситуативні везунчики» vs «Ті, хто в нокауті»: як український бізнес переживає карантин. 2020. Creativity.ua: медіа про креативні індустрії України та світу. URL: https://creativity.ua/insights/situativni-vezunchiki-vs-ti-hto-v-nokauti-yak-ukrayinskij-biznes-perezhivaye-karantin/ (дата звернення: 20.06.2020).
3. «Вертикальний концерт» гурту Green Grey. 2020. URL: https://bit.ly/3a7cNei (дата звернення: 11.01.2021).
4. Відкрите звернення Всеукраїнської профспілки працівників музичної індустрії до Прем'єр-міністра України Д.Шмигаля та Президента України В. Зеленського. 2020. URL: https://bit.ly/2Z3Hlsf (дата звернення: 10.01.2021).
5. Волковинська В.О. Феноменологічна соціологія у пошуку «події». *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2010. № 16-17. С.183-188.
6. Вплив COVID-19 та карантинних обмежень на економіку України: кабінетне дослідження. К.: ГО «Центр прикладних досліджень», Представництво Фонду Конрада Аденауера в Україні, 2020. 55 с.
7. Гібридні івенти – наше очевидне майбутнє. Як вони будуть виглядати? 16.07.2020. URL: https://arenacs.ua/ua/base/gibridnye_iventy_nashe_budushhee/ (дата звернення: 25.08.2020).
8. День Незалежності з Океаном Ельзи – 2020. URL: https://www.okeanelzy.com/news/den-nezalezhnosti-z-okeanom-elzy/ (дата звернення: 11.02.2021).
9. Дискусія з двох частин «Q Day: Нові правила організації подій». URL: 11.06.2020. https://www.youtube.com/watch?v=cbT0TqSgV34&t=205s (дата звернення: 04.12.2020).
10. Дослідження дозвілля і культурних потреб міської молоді в Україні. К.: УКФ, «Cedos». 151 с.
11. Петрова І. Івент-менеджмент: освітні тренди // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 75-76.
12. Карантинні заходи. URL: https://covid19.gov.ua/karantynni-zakhody (дата звернення: 11.02.2021).
13. Касьяненко С. Двіж на карантині: як влаштувати онлайн-подію для 15 тисяч осіб за три дні. 2020. URL: https://mmr.ua/show/dvizh-na-karantini-yak-vlashtuvati-onlajn-podiyu-dlya-15-tisyach-osib-za-tri-dni (дата звернення: 10.12.2020).
14. Кодекс України про адміністративні порушення. URL: https://i.factor.ua/ukr/law-42/section-228/article-25012/ (дата звернення: 16.02.2021).

15. Міжнародний форум «Креативна Україна», день 1. 19.10.2020. URL: https://bit.ly/3c5Z8Xd (дата звернення: 22.11.2020).

16. Монастирський Є. Як ми пам'ятаємо та що таке подія? *Україна модерна*. 27.08.2018. URL: https://uamoderna.com/blogy/monastyrsky/what-is-an-event (дата звернення: 09.01.2021).

17. Опитування про вплив COVID-19 на креативні та культурні індустрії в Україні: Агенція економічного розвитку PPV Knowledge Networks за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України. Львів, 2020. 14 с.

18. Про внесення змін до деяких актів Кабінету Міністрів України: Постанова Кабінету Міністрів України від 26.08.2020 р. № 760. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vnesennya-zmin-do-deyakih-760 (дата звернення: 10.01.2021).

19. Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 11 березня 2020 р. № 211: Постанова Кабінету Міністрів України від 16.03.2020 р. № 215. URL: https://bit.ly/3tM3skY (дата звернення: 02.02.2021).

20. Про внесення змін до тимчасових рекомендацій щодо організації протиепідемічних заходів під час проведення культурно-мистецьких заходів на період карантину у зв'язку з поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19) : Постанова Головного державного санітарного лікаря від 04.08.2020 р. № 45. URL: https://bit.ly/39lHw8f (дата звернення: 03.02.2021).

21. Про встановлення карантину з метою запобігання поширенню на території України гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2, та етапів послаблення протиепідемічних заходів: Постанова Кабінету Міністрів України від 20.05.2020 р. № 392. URL: https://bit.ly/371G5df (дата звернення: 22.12.2020).

22. Про встановлення карантину та запровадження посилених протиепідемічних заходів на території із значним поширенням гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2: Постанова Кабінету Міністрів України від 22.07.2020 р. № 641. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-vstanovlennya-karantinu-ta-zapr-641 (дата звернення: 11.02.2021).

23. Про запобігання поширенню на території України коронавірусу COVID-19 : Постанова Кабінету Міністрів України від 11.03.2020 р. № 211. URL: https://bit.ly/3og98Qi (дата звернення: 12.12.2020).

24. Про затвердження тимчасових рекомендацій щодо організації протиепідемічних заходів під час проведення культурно-мистецьких заходів на період карантину у зв'язку з поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19) : Постанова Головного державного санітарного лікаря від 06.06.2020 р. № 35. URL: https://bit.ly/2YiHtDz (дата звернення: 02.02.2021).

25. Стоп культурний карантин: сотні прожекторів освічують небо над містами. 2020. URL: https://www.pravda.com.ua/news/2020/05/12/7251393/ (дата звернення: 15.12.2020).

26. У Львові поліція зупинила концерт гурту «Бумбокс» через порушення карантину. 13.11.2020. URL: https://www.unian.ua/lite/stars/koncert-bumboks-u-lvovi-pererval i-policiya-nazvala-prichinu-foto-novini-lvova-11219315.html (дата звернення: 16.02.2021).

27. Українська музична профспілка. [«Музична індустрія отримала можливість працювати!»] 2020. Facebook. URL: https://www.facebook.com/musprofspilka/photos/a.115277533442589/1852750231095506/ (дата звернення: 10.01.2021).

28. Чому онлайн-заходи при всіх їхніх плюсах не замінять офлайн. 2020. URL: https://bit.ly/3sT5Shd (дата звернення: 25.12.2020).

29. Чотири онлайн-івенти, чотири факапи, чотири чек-листи. URL: https://bit.ly/36aQTW3 (дата звернення: 10.12.2020).

30. Шкепу М. Події як хроніка та анахронізм культури. Філософія подієвої культури: теорія і практика: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.) К.: КНУКіМ, 2020. С. 181-185.

31. Docudays UA: офіційний сайт фестивалю документального кіно про права людини. URL: https://bit.ly/3a501wy (дата звернення: 08.12.2020).

32. Kaiser C. [Dr. Cameron Kaiser][«County officials have been in contact with Goldenvoice, which operates both the Coachella Valley Music and Arts Festival and Stagecoach Festival 2020».] *Twitter*. *URL:* https://twitter.com/RivCoDoc/status/1270873016986144770 (дата звернення: 14.12.2020).

33. Kyiv Music Days: офіційний сайт конференції концертної індустрії. URL: https://kyivmusicdays.com.ua/ (дата звернення: 04.12.2020).

34. Plan B: офіційний сайт фестивалю соціальних інновацій та нової музики. URL: https://planbfest.com/ (дата звернення: 10.12.2020).

35. The Burning Man Multiverse in 2020. 2020. URL: https://bit.ly/3a2rWxm (дата звернення: 14.12.2020).

36. Wagner-Pacifici R. What is An Event? University of Chicago Press. 2017. 240 p.

Анотація

Актуальність дослідження. Актуальність наукової роботи полягає в дослідженні сучасного стану вітчизняної івент-індустрії, що адаптувалася до умов нової реальності, аналізові впливу карантинних обмежень на розвиток поідєвої культури, виявлення тенденцій розвитку івент-індустрії та їхнього впливу на культурні трансформації. Адже не можна уявити світ без подієвої культури і не важливо, йдеться про флешмоби чи фіджитальні активації, камерні заходи чи масові фестивалі, концерти чи виставки, форуми чи прес-конференції, сімейні свята чи музичні проєкти. Мета дослідження - дослідити особливості функціонування івент-індустрії в умовах нової реальності в контексті культурних здобутків та викликів. Завдання роботи полягає в аналізові функціонування подієвої культури в умовах пандемії, дослідженні нових форматів івентів, що виникли внаслідок карантинних обмежень та перспектив їхнього розвитку. Для реалізації сформульованих завдань було використано аналітичний, компаративний, системний методи, а також методи прогнозування та моделювання. Їхнє застосування дозволило проаналізувати мінливі й непередбачувані культурні процеси, що формуються в новій реальності; довести культурну значимість івентів у житті сучасної людини; обґрунтувати доцільність запровадження нових форматів подій у контексті релевантності потреб та творення нового культурологічного дискурсу.

Загальна характеристика роботи. Дослідження складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел.

ВСТУП

У сучасному світі фестивалі, зокрема класичної музики, стали не просто формою організації музичного життя, яскравими культурними подіями, але й потужним інструментом для розповсюдження різних видів виконавського мистецтва, які допомагають у розвитку національної музичної культури. Саме тому дуже важливу роль відіграє рівень організації та проведення фестивалю, від чого залежить їх популярність як серед виконавців, так і серед слухачів. Більш того, фестиваль породжує особливу атмосферу свята, презентує кращі художні колективи й виконавців. А основним завданням фестивалю стало внесення свіжого подиху в культурне життя громади, створення максимально широкої можливості для участі як виконавцям, так і глядачам.

У даний час, фестивальний рух у в нашій країні, поширюється та розвивається. Будучи однією з основних форм творчої діяльності, фестиваль спроможний залучити в комунікаційний процес велику кількість учасників і глядачів, метою якого є утвердження в сучасному товаристві ідеалів краси, добра й творчості. Крім того фестивальний рух допомагає в осмисленні та включенні в єдиний культурний процес нових форм, жанрів і видів сучасного мистецтва. Він може послужити талановитій, творчій *молоді в якості платформи для подальших звершень і відкриттів. А нині*, нам надається можливість скерувати весь потенціал такої творчої форми діяльності на рішення певних культурологічних проблем. Іншими словами, поставити ті питання, відповіді на які стануть метою даного культурологічного дослідження.

Аналіз наукових джерел показав, що проблема розвитку фестивальної діяльності завжди була актуальною у вітчизняній науці. Однак, дослідження організації проведення музичного фестивалю здійснюються переважно в галузі мистецтвознавства та культурології. У цьому зв'язку назвемо праці К. Давидовського, М. Загайкевича, О. Зінькевича, А. Луніної, А. Мізітової, В. Садової, С. Соколової,

О. Чапалова та ін. Питанням щодо тематики фестивальної діяльності присвячено наукові розвідки таких науковців як В. Зайцев, О. Григор'єва, А. Самойленко, Р. Набоков, П. Ніколаєва та ін.

Проте, аналіз джерел із проблеми дослідження довів, що питання організації та проведення музичного фестивалю до сих пір не висвітлювались. Отже, важливість залучення сучасних організаційних форм культурного життя з одного боку та відсутність науково-методичної бази із зазначеного питання з іншого, зумовлюють актуальність обраної теми дослідження «Організаційна складова проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest»».

Мета дослідження – визначити особливості організації та проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest».

Завдання дослідження:

1. Висвітлити понятгєво-термінологічний апарат дослідження.

2. Розглянути види фестивальної діяльності.

3. Розкрити специфіку фестивалю класичної музики «Bach-Fest».

4. Проаналізувати комплекс організаційних заходів фестивалю класичної музики «Bach-Fest».

5. Розробити рекомендації щодо організації фестивалю класичної музики.

Об'єкт дослідження – організація фестивалю інструментальної музики.

Предмет дослідження – особливості організаційної діяльності при підготовці фестивалю класичної музики «Bach-Fest».

Методи наукового дослідження. Для реалізації поставлених завдань та досягнення мети використано комплекс методів: *теоретичних* – аналіз, синтез, систематизація, узагальнення, які дозволили впорядкувати наукову та методичну літературу щодо фестивальної діяльності; *емпіричних* – наукове онлайн-спостереження за організацією фестивалю класичної музики «Bach-Fest» в Сумській обласній філармонії, системно-

структурний – для розроблення рекомендацій щодо організації фестивалю класичної музики.

Структура роботи. Досягнення мети і вирішення завдань дослідження відображені у змісті роботи, який складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (29 найменувань) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 33 сторінки (основний текст – 29 сторінок).

РОЗДІЛ 1.
ОСНОВНІ НАПРЯМИ І ЗАВДАННЯ ФЕСТИВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

1.1. ПОНЯТТЄВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АПАРАТ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасний культурний простір України характеризується сильним розвитком фестивального руху. Починаючи з 1990-х, фестивалі проходили майже у всіх регіонах України. Наприклад, сьогодні відновлюється багато раніше забутих фестивалів, які підтримували туристичний потенціал певного регіону, сприяли соціальному розвитку міста, збереженню та збільшенню культурної спадщини, створенню інформаційних платформ для популяризації культури міста та підвищення популярності культури регіону в цілому.

Нині проблема розвитку фестивальної діяльності, зокрема розкриття її організаційної складової, набуває надзвичайно важливого значення. Її рішення передбачає запровадження та використання науково аргументованих найновітніших методик у цей процес. Не оминають ці процеси і музично-інструментальну сферу, а у нашому випадку класичну музику. Таким чином, систематизація понятєво-термінологічного апарату нашого дослідження потребує визначення його ключових понять («фестиваль», «класична музика»).

Переважною більшістю дослідників фестиваль змальовується як масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень у певних видах мистецтва; організований захід, що має визначену тематику (одну або декілька). Але не дивлячись на те сьогодні немає єдиного підходу до визначення поняття «фестиваль», а науковцями виділяється декілька парадигм щодо його тлумачення, а саме:

1. Фестиваль (від французького festival – свято, від латинського festivus - веселий, святковий) – масове святкування, що включає показ

досягнень в області музики, театру, кіно і естради (*Тенденции современного*, 2012).

2. Фестиваль – масове святкування, показ досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва, а також спортивних досягнень (Боголюбова & Николаева, 2009).

3. Фестивалі – це не тільки показ самодіяльної чи професійної майстерності, а й популяризація найбільш вдалих експерементів в різних сферах нашого суспільства (Шапко, 2020).

Багато дослідників вивчають фестивальну діяльність. Так, В. Зайцев зазначає, що «фестиваль є особливим видом свята, для якого характерними стали розмах і масовість, а сьогодні фестивалем іменують торжество з великою кількістю учасників та глядачів». Ще одне визначення фестивалю надає науковець *М. Мрига* (2011). Вчений переконує в тому, що фестиваль є дійством культурно-розважального характеру, яке спрямоване на популяризацію певних народних традицій та емоцій (с. 103).

Науковці *О. Григор'єва та О. Великанова* (2007) підкреслюють заключну роль фестивалю, де систематизується та узагальнюється найкращий мистецький досвід. Так, дослідниці змальовують фестиваль як огляд найкращих досягнень у мистецтві, і водночас розглядають його як змагання, учасники якого обираються спеціально запрошеними членами журі за допомогою результатів попередніх відбірних оглядів (с. 146). Перегукується з цим розумінням фестивальної діяльності і погляд *А. Самойленко* (2008) яка стверджує, що сьогодні фестиваль є широкою суспільною, святковою зустріччю, супроводжуваною оглядом досягнень будь-яких видів мистецтв (с. 132).

Вітчизняний науковець *Р. Набоков* (2013) у своєму дослідженні аналізує фестивальну діяльність як культурно-історичний процес та змальовує фестиваль як серію подій, об'єднану загальною ідеєю або стилем, що може тривати протягом багатьох днів (с. 118). При цьому дослідник наголошує на тому, що фестивальний принцип неодноразово

використовувався в давньогрецькому театрі, асоціюється з конкретним містом і місцевістю та «створює» певну семіосферу міста.

Дослідниця *О. Широкова* (2013) визначає фестиваль як «сучасну святкову культуру, що еклектично поєднує в собі святкові традиції попередніх епох, відрізняється широким спектром відмінностей – від сімейних торжеств до масових гулянь». Вона стверджує, що будучи невід'ємною частиною культури як знаково-комунікативної системи, фестиваль є унікальним зразком різнорівневого спілкування, відкриває можливості для ефективної міжкультурної комунікації, в результаті якої досягається розуміння між людьми як представниками культур, різниця між якими носить, наприклад, соціальний, професійний, віковий, етнічний і ін. характери (с. 3).

Наступним ключовим поняттям нашого дослідження є термін «класична музика». Так, у якості самостійного визначення це поняття використовується в декількох значеннях (Штейнпресс & Ямпольский, 1959, с. 107-108):

- більш вузькому: як певний напрям у розвитку мистецтва – класицизм; як «серйозна» музика, що відрізняється від інших напрямків – фольклору, джазу, рок-і поп-музики;
- більш широкому: як музика, і за змістом, і за формою найкраща, зразкова.

Класична музика в трактуванні *В. Конена* (1994) є зразковими музичними творами видатних композиторів минулих років, які витримали випробування часом; музичними творами, написаними в певний історичний період в мистецтві; музичними творами, написаними за певними правилами і канонами з дотриманням необхідних пропорцій і призначені для виконання симфонічним ансамблем або солістами (с. 20).

Науковець Ю. Алієв до сфери музичної класики відносить не лише твори великих композиторів, а й кращі зразки народної музичної творчості, а також видатні твори сучасних композиторів (Алиев, 1982).

Дослідниця *Т. Затяміна* (2015), спираючись на визначення класичної музики як зразкової, кращої, підкреслює, що така музика «є в різних напрямках: фольклор, джаз, культова тощо. У кожному з напрямків є зразки, які можуть бути названі класичною музикою» (с. 44).

Дослідниця В. Россихіна в бесідах про класичну музику підкреслює, що музика здатна передати усю палітру людських емоцій. Сила музики полягає в тому, що їй вдається з максимальною виразністю, багатозначністю відтворювати процеси які відбуваються в світі, в природі, в свідомості людини. Вона здатна відобразити душевну складову життя людини в її безперервному русі. Якщо музика змушує людину глибше роздумувати про навколишній світ, то це вже збагачує його духовний, робить його яскравішим, світлішим, цікавішим (Россихина, 1980).

Отже, висвітлюючи ключові поняття нашого дослідження («фестиваль», «класична музика») зауважимо, що дане явище необхідно вивчати в широкому контексті, з позицій фундаментального гуманітарного знання. Будучи фактом сучасності, фестиваль класичної музики відображає все різноманіття рівнів буття культури рубежу XX-XXI століть; в ньому переломлюються загальні тенденції, закономірності, динаміка культурного розвитку.

1.2. ВИДИ ФЕСТИВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

У зв'язку з появою ряду нових тенденцій і явищ у сучасному мистецтві фестивальна тематика набула особливої актуальності. Однак культурологічних досліджень у даному напрямку небагато. До них належать нечисленні статті, що стосуються функціонування окремих фестивальних проєктів, і дисертаційні дослідження науковців, у яких розглядаються театральні та виставкові проєкти. Найбільша кількість інформації про фестивалі міститься в публікаціях періодичної преси описового характеру, які не мають наукового підґрунтя. Однак вивчення історичного аспекту виникнення фестивалю здійснювалося на основі

наукових праць та дисертаційних досліджень з мистецтвознавства та культурології, безпосередньо присвячених класифікації й особливостям свята, а власне розглянути класифікацію фестивальної діяльності допомогли дослідження, в яких подана періодизація світової художньої культури та висвітлені проблеми розвитку різних видів мистецтв.

Звернемося спочатку до історії виникнення та розвитку фестивальної діяльності. Так, перші фестивалі проходили вже в античні часи. Вони лише умовно носили міжнародний характер, проте жорстка прив'язка до певного часу, святковий характер заходу дозволяли назвати першими фестивалями театральні вистави, спортивні змагання – Олімпійські, Дельфійські ігри тощо.

Зауважимо, що в античній історії були яскраві приклади змагань, які можна назвати прообразами сучасних фестивалів. До них відносяться Піфійскі ігри, які проводилися з 590 р до н.е. один раз в чотири роки. Починалися вони з змагань співаків-кіфаредів, які під акомпанемент музичного інструменту (кіфари) співали гімни на честь бога Аполлона. Згодом в програму увійшли й спортивні змагання, але життя цих ігор дали перш за все саме музичні (Боголюбова & Николаева, 2009).

Фестивалі стають досить поширеним явищем в епоху Нового часу, хоча в цей період їх географія обмежувалася переважно Європою. У XVIII ст. здобули популярність музичні фестивалі в Швейцарії, Англії та Австрії, де виконувалися переважно ораторії. Вважається, що перший музичний фестиваль, що став прототипом безлічі сучасних оглядових конкурсів, був проведений у Лондоні, а ініціатором його організації та проведення вважають єпископа Кентерберійського – главу англіканської церкви. Відомо, що цей огляд об'єднав кращих органістів усіх церков Англії під час якого виконувалися відомі музичні твори (Боголюбова & Николаева, 2009).

На початку XIX ст. на формування фестивалю як форми культури вплинули традиції романтизму. Фестивалі цього часу характеризувалися

спробами повернення до карнавалізації. У першій половині XX ст. поряд з широким розповсюдженням фестивалю як форми масової культури, почали все частіше проводитися міжнародні фестивалі мистецтва. Вчена *Г. Тіхомірова* (2016) зазначає, що фестивалі були приводом для спілкування на тему мистецтва. Оскільки таке спілкування було прийнято в певних колах суспільства, що з'явилися на хвилі просвітницького руху в Європі (с. 243).

Розглянемо далі класифікацію видів фестивалів, яка не є досконалою через розмаїття тлумачень самого фестивалю як дидактичної категорії. Так, у своїй праці *Д. Кланч* (2002) класифікує фестивалі таким чином: за тривалістю проведення – короткострокові (від кількох днів до двох тижнів), середньострокові (від двох тижнів до одного місяця) і довгострокові фестивальні заходи (від одного місяця до року).

Більш того, за статусом у культурному житті виділяються міжнародні, національні та регіональні фестивалі. Відмінності між ними, на перший погляд, можуть носити досить умовний характер, оскільки в будь-якому з перерахованих вище фестивалів може брати участь міжнаціональний склад виконавців (Кланч, 2002).

У цілому ж, залежно від спрямованості науковці поділяються фестивалі наступним чином: професійні – як правило, присвячені новим технологіям, що використовуються в різних професійних сферах; історичні – присвячені певній історичній події, епохі, легенді, обряду тощо; фестивалі сучасних інформаційних технологій – демонструють кращі досягнення в техніці, комп'ютеризації тощо (Тихомирова, 2016, с. 243).

Дослідниця *П. Ніколаєва* (2012) на підставі аналізу історичних типів святкової культури запропонувала таку класифікацію фестивалів, що включає професійні, народні та змішані фестивальні заходи: за походженням – камерні та майданні свята; за типом святковості – урочисті та юмористичні (с. 8). Аналіз феномена фестивалю як форми міжкультурної комунікації дозволив дослідниці виділити суттєві ознаки

національних та наднаціональних міжкультурних фестивалів: «національні фестивалі припускають спілкування всередині єдиної спільності, хоч і складаються з різних етнічних, конфесійних, соціальних і безлічі інших культур та субкультур, але опосередкованої загальної державністю; наднаціональні фестивалі організують спілкування локальних культур, незалежно від ступеня розвиненості їх міжкультурних контактів» (Николаева, 2012, с. 9).

У даний час щорічно проводиться більше тисячі фестивалів найрізноманітніших жанрів та видів – художні, танцювальні, музичні, літературні, фестивалі спорту, кіно, професій тощо. Але не дивлячись на те з'являються й нові види фестивалей, а саме (Любченков, 2016, с. 290-291):

1. Естрадні – фестивалі виконавського мистецтва, переважно популярно-розважального напрямку (спів, виконання композицій на музичних інструментах, танці, акробатика, театральні постановки, ілюзіонізм тощо). Даний вид фестивалів охоплює досить великий спектр заходів, які можна диференціювати за підвидами (наприклад музичні – відгалуження естрадних фестивалів можуть варіюватися за жанрами музики).

2. Художні (арт) фестивалі – пов'язані з діяльністю в області художнього мистецтва, під яким у даному випадку розуміється зображення елементів дійсності в образах.

3. Рекреаційні фестивалі – спрямовані на організацію відпочинку та дозвілля цільової аудиторії. Частіше за інших виявляються комбінованими з іншими видами фестивального мистецтва.

4. Історичні реконструкції – характеризуються актами відтворення матеріальної та духовної культури окремо взятої епохи або регіону. Дані фестивалі також мають велику кількість напрямків, починаючи від рекреаційних і закінчуючи спортивними.

5. Кінофестивалі – фестивалі творів кіномистецтва, що супроводжуються публічним показом режисерських робіт, а також часто

приїздом їх авторів. Часто в рамках кінофестивалів проводиться вручення премій в окремо представлених областях кіномистецтва.

6. Квазірелігійні – фестивалі «духовної» спрямованості, організовуються групою однодумців або представниками течій, що позначають себе як духовні спільноти.

7. Гастрономічні – фестивалі, пов'язані з кулінарним і кухарським мистецтвом, що включають в себе: дегустації, майстер-класи та виставки-продажу їжі.

8. Фестивалі народної культури – відтворюють обряди традиційних народних свят, а також культивують етнічну спадщину, починаючи з глибокої давнини й до теперішнього часу, суб'єктом якого є «народ».

9. Ідеологічні – фестивалі, націлені на формування та підтримку певної системи поглядів, інтересів і цінностей окремо взятої групи людей.

10. Маркетингові – фестивалі, прямим або непрямим чином націлені на залучення клієнтів і підвищення обсягів прибутку.

11. Дитячі – фестивалі, спрямовані на організацію дозвілля дітей, підлітків та їх батьків.

12. Спортивні – фестивалі, що пропагують здоровий спосіб життя.

Отже, нині фестивалі є складним шляхом пошуку новаторських і творчих ідей, реалізації нетрадиційних рішень, розвитку інноваційних форм їх проведення, залучення нового слухача. Саме це забов'язує організаторів вивчати потреби «ринку», постійно здійснювати моніторинг фестивальних процесів і розробляти на цій основі нові технології їх організації та проведення.

1.3. ОСОБЛИВОСТІ ФЕСТИВАЛЮ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Інтенсивні пошуки нових форм і засобів музичної виразності велися і в області інструментальної музики. Почався процес формування інструментальних виконавських шкіл: органної, скрипкової, клавирної.

Саме тому з'явилися такі відкриті, демократичні форми музикування, як фестивалі, в яких виконувалася не тільки духовна, але і світська музика. Нині фестивалі інструментальної музики стали творчими проєктами, в яких присутні концерти та вистави, об'єднані спільними назвами, єдиними програмами й здійснюються в особливо урочистих обставинах.

Науковці зазначають, що фестиваль інструментальної музики є культурною подією, яка демонструє різні досягнення у творчості, а саме у сфері інструментальних доробок, під час виконання яких усі учасники та гості презентують своє мистецтво, здібності й талант. Такі фестивалі організовуються державною та місцевою владою, філармоніями та музичними товариствами, асоціаціями культури, а також фірмами й приватними особами. Вони відбуваються систематично або завдяки якимсь урочистим подіям, а здійснюються насамперед у містах, які відомі своїми музичними традиціями та пов'язані з життям і творчістю великих музикантів.

Наголосимо на тому, що фестивалі є різними за тривалістю (від кілька днів до місяців) та змістом, зокрема: монографічні (присвячені музичній творчості одного інструменталіста), тематичні (присвячені конкретному жанру, певній часовій епохі або стилістичному напряму). Саме тому аналізуючи фестивальну діяльність, інструментальні фестивалі можна поділити на дві групи (Пономаренко, 2017, с. 68):

1. Професійні. Такі фестивалі несуть власну історію, деякі з них проводяться щорічно й історія їх існування триває не одне десятиріччя. Принципом організації та проведення даних фестивалів є певна концепція й тематична спрямованість, підвищені критерії вибору учасників, високі гонорари та підписання контрактів із популярними театрами й оркестрами.

2. Аматорські. Принципом організації даних фестивалів є спонтанність. Вони проводяться час від часу, не несуть у собі чітких обмежень при розробці програм та вимог до їх учасників. Характер вибору учасників є формальним, усе залежить від рішення самих організаторів

фестивалю. Такі фестивалі не мають довгого творчого життя. Їх діяльність обмежується одним або двома музичними проєктами.

Перейдемо до висвітлення мети та конкретних завдань фестивалю інструментальної музики. Метою даного фестивалю є розвиток і стимулювання композиторської спільноти в напрямку музичних творів, які відповідають сьогоденню й вектору державної політики, засновані на класичних музичних традиціях. Мета реалізується в ряді конкретних завдань:

1) відродження, збереження і розвиток національних культур;

2) знайомство з кращими солістами та ансамблями, встановлення творчих контактів між учасниками, обмін досвідом роботи;

3) залучення населення до національної спадщини різних культур;

4) обмін новою методичною та практичною інформацією в педагогічній діяльності, систематизація сучасних різних інструментальних напрямків;

5) підвищення професійного та виконавського рівня керівників колективів, учнів та студентів;

6) популяризація інструментального мистецтва і пропаганда кращих зразків класичної, народної та сучасної інструментальної музики;

7) презентація творчих досягнень музичних колективів, груп і солістів з різних країн;

8) створення творчої атмосфери та умов для професійного спілкування, партнерських відносин та спільних творчих проектів;

9) стимулювання творчих ініціатив талановитих людей в області інструментальної музики тощо.

Наступна логіка нашого дослідження потребує визначення напрямів інструментальних фестивалів. Так, вони поділяються на фестивалі: класичної, народної та сучасної музики. У свою чергу інструменальна музика поділяється за інструментами, а саме: народний інструмент (народні інструменти певної країни); духовий інструмент (труба, гобой,

флейта, тромбон, саксофон тощо); клавішний інструмент (фортепіано, рояль, орган, акордеон тощо); струнний інструмент (скрипка, віолончель, арфа, бандура, гітара тощо).

Далі більш детальніше розглянемо особливості фестивалів інструментальної музики, якими стали:

1. Висока майстерність виконання музичних творів. Якщо не брати до уваги аматорські фестивалі, які складають дуже маленький відсоток, то виконавська майстерність на професійних фестивалях висока і з кожним роком зростає все більше.

2. Високий культурний рівень відвідувачів таких фестивалів. На відміну від сучасних фестивалів їжі, спорту, комерційного спрямування, музичні, а саме інструментальні фестивалі, привертають увагу цінувальщиків музичного мистецтва, які звертають увагу на якість виконання, репертуар тощо.

3. Фестивалі інструментальної музики проводяться в приміщеннях з гарною акустикою. Бувають випадки, коли такі заходи проводять на відкритому повітрі, але в більшості це заклади філармонії, театру тощо.

4. Метою фестивалів інструментальної музики є не тільки задоволення потреб у розвагах та відпочинку, а й культурний та духовний розвиток особистості.

У зв'язку з тим, що наше дослідження зосереджене саме на фестивалі класичної музики, вважаємо доцільно буде детальніше зупинитися на висвітленні особливостей фестивалю власне цього напрямку. Так, в дослідженні вченої *С. Чечіної* (2014) наголошується на тому, що класична музика є частиною духовної культури та володіє наступними найважливішими особливостями: містить загальнолюдські цінності, які можна поділити на три взаємопов'язані групи: світоглядні (система узагальнених поглядів на навколишній світ і місце людини в житті, переконання, ідеали, принципи, що визначають відносини людей до світу, дійсності та самих себе), етичні (що забезпечують морально виховну

функцію), естетичні; висловлює думки й емоції людини, служить засобом спілкування людей, впливає на їхню психіку, є засобом інтелектуального розвитку; впливає на фізіологію людини (дихання, кровообіг); виконує гедоністичну функцію; допомагає в освоєнні загальнолюдських цінностей: поєднуючи інтелектуальний та чуттєвий початок, музика дозволяє їх пережити, збагатити власним досвідом. Розмірковуючи про силу впливу на людину класичної музики в контексті арт-терапії, дослідниця *А. Копитіна* (2006) наголошує на тому, що різні по емоційно-образним змістом музичні твори по-різному впливають на організм людини. Емоції, що виникають під впливом музичних образів, викликають зміни пульсу, дихання, швидкості реакції тощо.

Саме тому сьогодні так розвиваються фестивалі класичної музики; в тому числі великий інтерес для дослідження представляють регіональні фестивалі класичної музики, основна концепція яких полягає в активізації культурного життя поза межами великих міст, великих концертних майданчиків, на яких зараз все частіше виступають іменити, прославлені виконавці. Отже, такі фестивалі викликають живий інтерес і відгуки у публіки, дають можливість місцевим жителям долучитися до світової класичної музики, органічно вписалися у культурне життя будь-якої країни і з успіхом інтегруються у міжнародний культурно-мистецький простір.

РОЗДІЛ 2.
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ «BACH-FEST»

2.1. СПЕЦИФІКА ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ «BACH-FEST»

Важливою тенденцією часу в музичній галузі є пошук нових підходів до виконання класичної музики, прагнення зробити академічний концерт більш доступним та привабливим для широкої публіки. У цю тенденцію, зокрема, органічно вписався Фестиваль класичної музики «Bach-Fest», що проводиться в Сумській обласній філармонії.

Сьогодні дуже важко уявити наше життя без різноманітних розваг, одними з яких є фестивалі. У попередньому розділі ми розглянули види фестивалів серед яких були й інструментальні. Зокрема був проведений аналіз фестивалю класичної музики «Bach-Fest» який дав можливість зрозуміти його загальні характеристики й особливості формату організації та проведення.

Аналіз розпочався з оцінки періоду проведення та тривалості фестивалю. Так, зауважимо, що «Bach-Fest» є міжнародним фестивалем класичної музики, присвяченим творчості великого німецького композитора Іоганна Себастьяна Баха і проходить він у Сумах щорічно в жовтні-листопаді та триває протягом місяця.

Фестиваль класичної музики Bach-Fest вже став традиційним для міста (у 2020 році, мав бути 25, але із-зі карантинних обмежень фестиваль перенесли на невідомий термін). А головний натхненник і організатор – сумський органіст Орест Коваль.

До участі у фестивалі запрошують виконавців із різних країн – Польща, Чехія, Німеччина, Швейцарія, Росія, Америка тощо. Також участь приймають і українські виконавці.

Деякі з концертів несуть благодійний характер. Виконуються композиції Іоганна Себастьяна Баха на різних інструментах – орган, рояль,

скрипка, клавісин, труба, контрабас. Також у програму включено композиції інших композиторів, таких як М. Каццаті, Я. Подбєльский, Г. Ф. Гендель, Г. Персел, К. Монтеверді, Й. Вальтер, Г. Ф. Телемах, Ф. Мельденсон, М. Регер, Г. Шютца, Дж. Пінель (див. дод. А).

Кожного року фестиваль присвячений особливій темі, пов'язаній з творчістю Баха. Оскільки музика великого композитора не потребує «фестивального» приводу для виконання, організатори то відправляються на пошуки витоків музики Баха, то звертаються до її контексту. Наприклад, тема «Бах і романтизм», коли в концертах твори Баха поєднувалися з музикою Мендельсона, Шумана, Брамса; «Бах і майбутнє», де поряд з Бахом звучав Лігеті й Циммерман, Ксенакіс і Штокгаузен.

Слід зауважити, що Міжнародний фестиваль класичної музики «Bach-Fest» був започаткований ще у переломні 1990-ті роки. Умовою його створення стала відсутність жвавого концертного життя та гастрольної практики, яких не забезпечувала обласна філармонія. Так активізувався пошук нових форм діяльність академічного мистецтва (Довжинець, 2016, с. 168).

Засновник фестивалю Коваль Орест Романович, який спочатку працював у Сумському музичному училищі, а потім органістом у Сумській обласній філармонії, говорив: «Через те що я не був утруднений великою нагрузкою, то мав можливість влаштовувати концерти для самого себе, і я добре навчився це робити. Пізніше я відчув потребу грати не лише тільки для себе, а й спілкуватися з іншими людьми. Саме тому У Рівному, коли працював там органістом, розпочав вести власні концерти, а навчившись їх організовувати, розмислив: чому не вчинити те саме й для друзів і назвати це фестивалем?» (Федорина, 2005).

Отже, розглядаючи фестиваль як знайомство із талановитими музикантами організатором водночас досліджувався музичний продукт, пропонований публіці. Він особисто проводив усі концертні вечори, а саме представляв виконавців, коментував програми, жартував. Інколи О. Коваль

сам виходив на сцену в якості клавесиніста камерного ансамблю «Organum» (Довжинець, 2016, с. 171).

Ідея організації даного фестивалю з'явилася від бажання «вилікувати» духовно пригнічене нинішньою естрадою людство та наповнити їх високими гармоніями бахівського Всесвіту. Зауважимо, що започаткування серії фестивалю «Bach-Fest» відбулося за допомогою взаєморозуміння з клавішним духовим музичним інструментом його організатора, досконалого вивчення органного надбання німецького творця світової музичної класики та прагнення воскресити її оригінальне звучання.

Нами була проаналізована програма фестивалю класичної музики «Bach-Fest» відповідно до таких параметрів: орієнтація на молодь як сегменту аудиторії (в місії фестивалю), спеціальні ціни для молоді, можливість неформального спілкування з музикантами (вечірки після концертів), наявність відкритих репетицій, спеціальних програм й освітніх зустрічей.

Результати аналізу показали, що одним із основних завдань даного фестивалю є залучення молодих людей до класичної музики. Найочевиднішим методом залучення молодої аудиторії на фестивалі є зниження цін на квитки. Також було простежено, яку саме категорію людей організатори фестивалю вважають молоддю. Дослідження показало, що більшість знижок на квитки надається людям до 30 років.

Також організатори фестивалю усвідомлюють, що для знайомства молоді з академічним мистецтвом (класичною музикою) варто влаштовувати спеціальні програми, орієнтовані на нову аудиторію. Так, були проведені спеціальні зустрічі, під час яких глядачі мали можливість ближче поспілкуватися з артистами в неформальній обстановці, зокрема інколи влаштовувалися вечірки після концертів.

Наголосимо на тому, що у рамках фестивалю проводилися освітні зустрічі з іноземними та вітчизняними музикантами за додатковою

домовленістю. Такими стали серії бесід про музику, які були дуже корисними для виховання смаку аудиторії. Основним завданням організаторів подібних зустрічей стало надання доступної та легкої для розуміння інформації, пробудження в аудиторії інтересу до подальшого самостійного вивчення класичної музики.

Недоліком, з нашого погляду, стала відсутність відкритих репетицій, на які глядачі мали б можливість безкоштовно прийти перед самим концертом фестивалю. Такий підхід одночасно дозволив би побачити глядачу особливості підготовки концертних виступів та дав їм можливість відчути себе частиною події.

Але не дивлячись на те, фестиваль класичної музики «Bach-Fest» має багато переваг. Так, на фестиваль запрошувалися музиканти з інших міст і країн. Суми відвідали концертанти віддаленого та близького зарубіжжя, досвідчені українські солісти й колективи. Відзнакою «Bash-fest'ів» стала наявність «родзинки» у кожному окремому проєкті (відомого колективу, виконавця зі світовим ім'ям або вундеркінда і т. ін.).

Отже, багаторічна організація та проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest», залучення нових виконавців які знайомлять із сучасними європейськими традиціями барокової гри за допомогою використання старовинних інструментів, стало джерелом формування у слухача естетики стилю, що домінував у культурі XVI–XVIII ст. Представляючи різні види інструментального мистецтва, фестиваль «Bach-fest» виховує не лише культуру відвідування академічних музичних заходів, а й активізує міське музичне життя щодо формування сумського музичного осередку.

2.2. КОМПЛЕКС ОРГАНІЗАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ ПРОВЕДЕННЯ ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ «BACH-FEST»

Фестивалі інструментальної музики (зокрема класичної) мають проводитися на відповідному рівні, оскільки високопрофесійні фахівці,

спроможні їх провести, мають володіти відповідними компетентностями. Тому дуже важливо добре продумувати такі фестивалі й грамотно спланувати етапи їх проведення. Зазначимо, що на сьогоднішній день існує певна технологія, якої варто додержуватися при організації проведення даних заходів.

Поділяючи переконання *О. Гойхмана* (2017), вважаємо, що організація фестивалю класичної музики є дуже складним і відповідальним явищем, оскільки його учасниками є представники іноземних держав, велика кількість місцевих гостей. Отже, дуже важливо прослідкувати за кожним організаційним елементом – так як будь-яка плутанина може спричинити серйозний конфлікт. Саме тому організатор має гарантувати:

- чіткий план організаційних заходів проведення фестивалю;
- грамотне розподілення обов'язків між співробітниками та схвалення керівних осіб на кожному етапі підготовки;
- наявність необхідного матеріально-технічного постачання;
- суворий контроль за реалізацією розпоряджень і виконанням пунктів плану.

Перш ніж розкривати основні етапи підготовки фестивалю класичної музики, передовсім розглянемо його структурні елементи. Так, основними структурними елементами фестивалю класичної музики «Bach-Fest» є:

1. Церемонія відкриття фестивалю.
2. Концертні виступи (колективів, зірок, сольні концерти).
3. Творчі зустрічі (з трудовими колективами, з відомими людьми).
4. Творчі вечори, майстер-класи.
5. Гала-концерти, заключні оглядові концертні виступи.
6. Пресконференції.
7. Тематичні, краєзнавчі екскурсії (для іноземних учасників фестивалю).
8. Церемонія закриття фестивалю.

Зауважимо, що важливо не упустити жодної деталі при організації фестивалю. Саме для цього організатори розробляють комплекс заходів, які умовно розподіляються на певні етапи. Розглянемо основні етапи підготовки фестивалю «Bach-Fest».

І етап. Створення оргкомітету, який в свою чергу виконує такі функції:

1. Розробка положення про фестиваль (дата, місце проведення, мета та зміст, умови участі, склад учасників, засоби заохочення).

2. Поширення інформації та її обробка (публікація у пресі, пресконференції, афіші, виступи по радіо, телебаченні, прийом заявок на участь у фестивалі).

3. Складання положення та програми фестивалю (назва фестивалю; мета та порядок його проведення; терміни й умови проведення; кількісний і якісний склад учасників, репертуар; реквізит організаторів для вирішення організаційних питань або надання методичної допомоги).

4. Складання плану підготовки (попередній перегляд програми учасників, проведення репетицій, рішення транспортно-побутових питань, вирішення питань фінансування, підготовка технічного обладнання, музичних інструментів).

5. Складання плану проведення (організація глядача, обслуговування учасників, робота буфету, роздягальні).

ІІ етап. Робота з учасниками, яка містить:

1. Зв'язок з учасниками (запрошення українських та іноземних учасників, обговорення концертної програми, умов проїзду, проживання, дати та часу).

2. Безпосередній зв'язок з учасниками на місцях (поселення в готель, забезпечення проїзду до місця проведення фестивалю, проведення репетицій, можлива екскурсія містом для іноземних та іногородніх учасників).

ІІІ етап. Виконання плану підготовки:

1. Визначення джерел фінансування («Bach-Fest» фінансується за рахунок спонсорів – сумських бізнесменів, державного управління, зарубіжними посольствами та фондами; за рахунок того, що цей фестиваль проводиться щорічно, у нього з'явився консолідований бюджет – приблизно 35% складають кошти, виділені з міського та обласного бюджетів, 25% – виручка за продані квитки, решта – спонсорські та меценатські гроші).

2. Складання кошторису (у кошторисі прописуються витрати на проїзд та проживання іноземних учасників, розробка та реалізація рекламної продукції (афіші (див. дод. Б), реклама в інтернеті, брошури, реклама на банерах), розробка та розповсюдження квитків, робота буфету, роздрукування дипломів та грамот).

3. Проведення репетицій (інколи разом з учасниками виступають сумські соліст и та оркестри, тому перед фестивалем проводять репетиції, щоб учасник й оркестр звикли один до одного та зіграл ися; також репетиції проводять для того, щоб учасник спробував зіграти на інструменті, який йому надали, звик до зали, акустики).

4. Підготовка технічного обладнання (перед фестивалем обов'язково перевіряють наявність необхідного обладнання (мікрофони, світло) та його роботоспроможність.

5. Підготовка музичних інструментів (наявність усіх необхідних інструментів та їх налаштування).

IV етап. Виконання плану проведення:

1. Організація глядача (зустріч глядачів, забезпечення роздягальнею та буфетом, розміщення у залі).

2. Обслуговування учасників (перевезення на місце проведення фестивалю, забезпечення необхідних умов за кулісами).

3. Нагородження учасників (учасникам вручаються дипломи та квіти).

V етап. Підведення підсумків (що було виконано, не виконано, які були недоліки та переваги у проведенні фестивалю, що можна використати наступного року, а що краще не використовувати, на що звернути особливу увагу в майбутньому проведенні фестивалю, порівняння статистичних даних, скільки прийшло людей, чи буде цей фестиваль мати популярність наступного року тощо).

Отже, розреблення комплексу організаційних заходів проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest» є складним і багатоетапним процесом, який потребує великих затрат часу та зусиль. А задля уникнення небажаних проблем та складностей, він повинен мати досвідченого організатора, яким є український піаніст, органіст, викладач, продюсер, музично-громадський діяч міста Суми Коваль Орест Романович.

2.3. РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ ФЕСТИВАЛЮ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Проведений нами аналіз методичної літератури із теми наукового дослідження дають можливість сформулювати рекомендації щодо організації фестивалю класичної музики. Так, у результаті дослідження ми виділили наступні аспекти, які враховують усі особливості організації заходу:

1. Сегментування аудиторії. Рекомендуємо розробляти окрему програму для аудиторії до 30 років і встановлювати спеціальні ціни.

2. Зміна чинників, що залучають глядачів. Акцентувати більше уваги на соціальній складовій програми, включати заходи, які передбачають спілкування з музикантами та іншими глядачами, фуршети, вечірки після концертів.

3. Зміна формату концертів. Рекомендуємо крім концертного залу філармонії використовувати й інші майданчики: сучасні офісні будівлі, парки, індустріальні будівлі, дахи будівель тощо.

4. Комплекс послуг. Варто розробляти туристичні пропозиції, що включають транспорт, проживання, квитки на концерти й екскурсії; поєднувати класична музику з гастрономією (пропонувати напої та їжу, що включені у вартість квитка).

5. Використання соціальних мереж. Рекомендуємо розробити власний сайт фестивалю в якому надавати повну інформацію про нього, висвітлювати основні новини, робити відео- та фотопрезентації, дозволяти спілкуватися групі користувачів сайту на форумі тощо.

Беручи до уваги сучасну ситуацію в країні – пандемію коронавірусу – зауважимо, що звичайне проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest» стає неможливим. Саме тому ми рекомендуємо провести фестиваль в онлайн форматі, застосовуючи спеціально встановлені для цього платформи. Запропонований підхід має певні переваги, а саме:

1. По-перше, організація такого заходу займає менше часу та не потребує великих зусиль.

2. По-друге, онлайн фестиваль не потребує вкладення коштів взагалі.

3. По-третє, це сучасний підхід, який сподобається не тільки учасникам, а й глядачам. Відвідати фестиваль зможуть не тільки сумчани, а й жителі всієї України, а може й інших країн. Великою перевагою є те, що не потрібно купувати квитки, а отже слухати виступи можна буде безкоштовно.

У такому випадку сам фестиваль буде являти собою онлайн концерти за звичайною програмою в інтернет просторі (наприклад у YouTube). Учасники можуть заздалегідь записувати свої виступи на відео та відправляти організатору електронною поштою. Далі організатор має згуртовувати ці виступи, розподіляти їх за програмою та випускати в прямий ефір. Так, кожен глядач зможе не просто прослухати концертні номери, а й залишити відгук. Таким чином, учасники зможуть отримувати

зворотній зв'язок, а організатори визначити ефективність проведення фестивалю в онлайн форматі.

Підсумовуючи все вище сказане, зазначимо, що в процесі підготовки даного заходу слід дотримуватись наданих вище рекомендацій, які враховують усі особливості організаційних заходів проведення фестивалю інструментальної музики (зокрема класичної).

ВИСНОВКИ

У результаті наукового дослідження теоретично обґрунтовано особливості підготовки фестивалю класичної музики «Bach-Fest» та практично розроблено рекомендації щодо його організації. Узагальнення теоретичних та отримання практичних результатів дає підстави для таких висновків:

1. Опрацьовано науково-методичну літературу, на основі якої розглянуто понятєво-термінологічний апарат фестивалю. Зокрема, визначено ключові поняття дослідження, а саме конкретизовано й уточнено терміни «фестиваль» (масове святкове дійство, що включає огляд чи демонстрацію досягнень у певних видах мистецтва) та «класична музика» (зразкові музичні твори видатних композиторів минулих років, які написані в певний історичний період в мистецтві та написаними за певними правилами і канонами з дотриманням необхідних пропорцій і призначені для виконання симфонічним ансамблем або солістами).

2. Розглянуто види фестивальної діяльності, серед яких: за тривалістю проведення – короткострокові, середньострокові та довгострокові; за статусом у культурному житті – міжнародні, національні та регіональні; за спрямованістю – професійні, історичні та фестивалі сучасних інформаційних технологій; за походженням – камерні та майданні свята; за типом святковості – урочисті та юмористичні; за жанром – художні, танцювальні, музичні, літературні, спортивні, естрадні, рекреаційні, кінофестивалі, квазірелігійні, гастрономічні, ідеологічні, маркетингові тощо.

3. Розкрито специфіку фестивалю класичної музики «Bach-Fest». Встановлено, що до участі у фестивалі запрошують виконавців із різних країн – Польща, Чехія, Німеччина, Швейцарія, Росія, Америка тощо. Деякі концерти несуть благодійний характер. Виконуються композиції не тільки Баха, а й М. Каццаті, Я. Подбєльского, Г. Ф. Генделя, Г. Персела, К. Монтеверді, Й. Вальтера, Г. Ф. Телемаха, Ф. Мельденсона, М. Регера, Г.

Шютца, Дж. Пінеля. Кожного року фестиваль присвячено особливим темам, пов'язаним із творчістю Баха («Бах і романтизм», «Бах і майбутнє»). Організатор фестивалю Орест Романович позиціонує захід як дружню зустріч, тому іноді й сам виходить на сцену для об'явлення учасника, жартує з глядачами. Існує народна назва фестивалю – «Орстівський».

4. Проаналізовано комплекс організаційних заходів фестивалю класичної музики «Bach-Fest» та розглянуто його структурні елементи, а саме: церемонія відкриття фестивалю, концертні виступи, творчі зустрічі та вечори, майстер-класи, гала-концерти, пресконференції, тематичні та краєзнавчі екскурсії, церемонія закриття фестивалю. Визначено основні етапи підготовки фестивалю класичної музики, зокрема: визначення оргкомітету, робота з учасниками, складання плану підготовки, проведення фестивалю та підведення підсумків.

5. Розроблено рекомендації щодо організації фестивалю класичної музики за певними аспектами, які враховують усі особливості його підготовки, а саме: сегментування аудиторії; зміна чинників, що залучають глядачів; зміна формату концертів; комплекс послуг; використання соціальних мереж. Запропоновано проведення фестивалю класичної музики «Bach-Fest» в онлайн форматі, що дасть можливість економії часу, ресурсів, коштів та залучення великої кількості глядачів.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми організації фестивалю класичної музики й засвідчує необхідність її подальшого розроблення за такими перспективними напрямами, як вивчення досвіду організаційних заходів проведення фестивалю класичної музики в інших зарубіжних країнах, удосконалення та оптимізація музичного фестивального руху в Україні тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алиев, Ю. Б. (1982). *Музыка 7 класс*. Москва: Музыка.

2. Бермес, І. (2015). Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культорологічна думка, 8*, 150-155.

3. Боголюбова, Н. М., & Николаева, Ю. В. (2009). *Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен*. Відновлено з https://studme.org/90283/kulturologiya/mezhkulturnaya_kommunikatsiya.

4. Бурнашов, І. Ю. (2015). *Українська академічна музика у пошуках сучасності*. Відновлено з https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/ 2015/Myz15.pdf

5. Гойхман, О. Я. (2017). *Организация и проведение мероприятий*. Москва: ИНФРА-М

6. Григорьева, Е. И., & Великанова, Е. В. (2007). *Самодеятельное творчество как основа возрождения национальных культурных традиций*. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та.

7. Довжинець, І. Г. (2016). «Bach-fest» і «Organum» як територія музичного бароко. *Аспекти історичного музикознавства, 7*, 167-181.

8. Затямина, Т. А. (2015). Классическая музыка в формировании мотивационной направленности подростков на продуктивную музыкально-творческую деятельность. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 7 (102)*, 41-45.

9. Кланч, Д. (2002). Будущее репертуарного театра в Центральной и Восточной Европе: реформа или трансформация. *Экология культуры, 1*, 128-152.

10. Конен, В. Д. (1994). *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке 20 века*. Москва: Музыка.

11. Копытина, А. И. (2006). *Арт-терапия – новые горизонты*. Москва: Когито-Центр.

12. Куліш, Я. О. (2019). *Фестивальна діяльність як різновид неформальної освіти студентів журналістських спеціальностей*. Відновлено з https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/nmc.nd/student_nauka/2018-2019/zhurn_roboty/03.pdf.

13. Любченков, М. С. (2016). Фестиваль як фактор субкультурної консолідації. *Вісник Ленінградського державного університету, 3*, 288-294.

14. Манелюк, Д. І. (2019). Розвиток вітчизняного фестивального руху: історіографічний аспект. *Культура України, 63*, 229-240.

15. Мрига, П. Н. (2011). *Тлумачний словник театральних термінів*. Тернопіль: [б. в.].

16. Набоков, Р. Г. (2013). Фестиваль у контексті святково-сміхової культури. *Культура України*, 43, 118-126.

17. Николаева, П. В. (2012). *Семиотика фестиваля как формы праздничной культуры*. (Автореф. ...канд. культурол. наук). Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар.

18. Пономаренко, О. Ю. (2017). Музичні фестивалі у системі культурного життя Італії. *Культура і сучасність, 1*, 66-71.

19. Россихина, В. П. (1980). *Беседы о классической музыке*. Москва: Просвещение.

20. Самойленко, А. А. (2008). *География туризма*. Ростов на Дону: Феникс; Краснодар: Неоглори.

21. *Тенденции современного фестивального движения народного художественного творчества*. (2012). Відновлено з https://studbooks.net/597620/kulturologiya/tendentsii_sovremennogo_festivalnogo_dvizheniya_narodnogo_hudozhestvennogo_tvorchestva.

22. Тихомирова, Г. Ю. (2016). Фестиваль как форма социально-культурной деятельности. *Вестник Таганрогского государственного педагогического института, 1*, 242-246.

23. Тихомирова, Г. Ю. (2016). Фестиваль як форма соціально-культурної діяльності. *Вісник Таганрозького державного педагогічного інституту, 1*, 242-246.

24. Федорина, А. (2005). *Хто є хто на Сумщині – Коваль Орест Романович – член президії Асоціації органістів та органних майстрів Національної всеукраїнської музичної спілки*. Відновлено з http://who-is-who.ua/main/page/sumy/120/16.

25. Чечина, С. Н. (2014). Приобщение к классической музыке. Каким оно должно быть? *Современные проблемы науки и образования, 3*. Відновлено з https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13585

26. Чистякова, Н. (2015). Музичний фестиваль-конкурс як форма практики громадського музикування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 42*, 323-333.

27. Шапко, Л. І. (2020). *Фестиваль. Види фестивалів. Основні функції та завдання фестивалів. Складові фестивалю*. Лозов: Лозівський вищий коледж мистецтв.

28. Широкова, Е. А. (2013). *Музыкальный фестиваль в диалоге культур*. (Автореф. дис. канд. культурологии). Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, Санкт-Петербург.

29. Штейнпресс, Б. С., & Ямпольский, И. М. (1959). *Энциклопедический музыкальный словарь*. Москва: Большая советская энциклопедия.

ДОДАТКИ

Додаток А

Програма Bach-Fest'19

11 жовтня, п'ятниця
Музиканти з Бремена (Німеччина)

Вероніка Вінтер: сопрано
Германн Макс: клавісин, орган
Камерний ансабль Bremer Barock

У програмі – композиції Г. Персела, К. Монтеверді, Г. Шютца, Дж. Пінеля та інші.

15 жовтня, вівторок На сцені – одеські музиканти

Юлія Тимакова: сопрано
Вероніка Струк: орган

У програмі – композиції Й. С. Баха, Ф. Мельденсона, М. Регера та ін.

19 жовтня, субота Музика з Кракова (Польща)

Даніель Прайзнер: орган
Томаш Слюсарчик: труба

У програмі – композиції М. Каццаті, Я. Подбєльский, Г. Ф. Гендель та ін.

25 жовтня, п'ятниця Вечір Баха

Квартет клавесинів Cembalo Quartet (Київ) Камерний ансамбль BAROCCO plus

У програмі – виключно композиції Й. С. Баха.

9 листопада, субота Концерт українських музикантів

Кирило Стеценко: скрипка
Андрій Прахт: клавесин Назарій Стець: контрабас

У програмі – композиції Й. Вальтера, Г. Ф. Телемаха, Й. С. Баха

13 листопада, середа Завершальний концерт

Роман Меліш: контр-тенор м. Базель (Швейцарія) Наталія Хмілевська: сопрано
Камерний ансамбль Baroque Consort

У програмі – композиції Г. Персела, К. Монтеверді, Г.Ф. Генделя

Додаток Б

Афіша Bach-Fest'19

Всеукраїнський конкурс студентських наукових робіт
з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» спеціальності 034 «Культурологія»

Шифр «Онікс 0510»

Смерть на сцені: зміна культурних облич

Від життя ми хочемо життя,
а від смерті хочемо безсмертя…

Богдан Скаврон

Анотація

Актуальність дослідження

Особлива роль драматичного театру завжди полягала у піднесенні та відкритті лаштунків закритих тем, однією з яких є тема загибелі. Специфіка драматичного театру полягає в тому, що на сцені відображається спектр людських переживань, як зі сторони актора, так і зі сторони глядача. Отже, доцільно розглянути драматичний театр як соціокультурний феномен, що є віддзеркаленням людського існування.

Саме тому досить важливим вбачається дослідження факторів умовності смерті в ґенезі театральної культури, адже театр займає одну з провідних ролей у відображенні ключових людських проблем, викликів та страждань, зокрема загибелі.

Враховуючи беззаперечну провідну роль драматичного мистецтва в формуванні і залежності від культурологічних засад та сучасну тенденцію до реалістичного розкриття теми смерті, ми вважаємо актуальною тему дослідження особливостей відображення смерті в сценічному мистецтві.

Мета роботи: визначити провідні культурологічні фактори впливу на способи зображення теми загибелі і втрати в театральній діяльності.

Мета реалізується внаслідок розв'язання таких **завдань:**

- проаналізувати основні теоретичні засади дослідження питання зображення смерті в мистецтві;
- з'ясувати культурологічний аспект феномену зображення смерті в театральному мистецтві;
- проаналізувати зміни у відношенні до сценічної смерті протягом історії західноєвропейського драматичного театру;
- дослідити емоційний фактор режисерської та акторської роботи над інсценуванням смерті.

Методи дослідження – історіографічний (аналіз відповідних джерел), аналітико-синтетичний, метод формалізації, класифікації, інтерв'ю, спостереження (відвідування вистав).

Загальна характеристика роботи

В роботі проаналізовано теоретичні засади інсценування смерті та їх практичне відображення в драматичному мистецтві на матеріалі ґенези західноєвропейського театру та сучасних українських вистав. Рівень даного дослідження не дозволяє охопити типи культур, де особливості культурного менталітету зумовили особливе ставлення до питань життя і смерті, а також сформували своєрідне театральне мистецтво, досить відмінне від національної театральної та культурної традиції. Також ми залишаємо поза увагою інші театральні жанри, як-от: оперу, балет, пантоміму ті інші форми театральної культури.

Робота складається зі вступу, 2 розділів, 5 підрозділів, висновків та списку використаних джерел.

Зміст

Вступ	5-7
Розділ 1**. Культурологічні основи інсценування смерті в драматичному театрі**	8
1.1. Трагічне в драматичній виставі як культурний феномен	8-9
1.2 Теоретична база розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві	9-10
Розділ 2. **Особливості інсценування смерті в театральній культурі**	11
2.1. Теоретичні основи розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві	11-15
2.2. Історична ґенеза сценічної трагічності	16-20
Розділ 3. **Аналіз факторів інсценування смерті**	21
3.1. Феномен фатальних ролей	21-22
3.2. Смерть в сучасних українських виставах	23-25
Висновки	26-27
Список використаних джерел та літератури	28-29

Вступ

Актуальність теми роботи

Тема життя та смерті була, є та буде актуально завжди, адже належить до так званих «вічних» питань. Театр, в свою чергу, в усі історичні періоди та епохи відображував культурні проблеми суспільства на певному етапі культурного розвитку. Через вистави розкривалися питання релігії, політики, людських відносин та страждань.

Особлива роль драматичного театру полягала у піднесенні та відкритті лаштунків закритих тем, однією з яких є тема загибелі. Специфіка драматичного театру полягає в тому, що на сцені відображається спектр людських переживань, як зі сторони актора, так і зі сторони глядача, отже, доцільно розглянути драматичний театр як соціокультурний феномен, що є віддзеркаленням людського існування.

Саме тому досить актуальним вбачається дослідження факторів умовності смерті в ґенезі театральної культури, адже театр займає одну з провідних ролей у відображенні ключових людських проблем, викликів та страждань, зокрема загибелі.

Тема зображення смерті на сцені є важливою, тому що це найдинамічніший фактор впливу на людські почуття. Саме завдяки сценам загибелі можна повністю оцінити значення поняття «катарсис». Також слід зазначити, що з періоду становлення театрального мистецтва тема смерті завжди приваблювала публіку, і саме на драматичних виставах формувалися давньоримський та давньогрецький театри, що стали підґрунтям класичного західноєвропейського театру та його новітніх тенденцій.

В сучасній культурній сфері української держави наявна тенденція відкриття нових театральних платформ та просторів, в яких все більше розглядаються «гарячі теми», однією з яких є реалістичне відображення смерті на сцені.

Враховуючи беззаперечну провідну роль драматичного мистецтва в формуванні і залежності від культурологічних засад та сучасну тенденцію до

реалістичного розкриття теми смерті, ми вважаємо актуальною тему дослідження особливостей відображення смерті в сценічному мистецтві.

Мета роботи: визначити провідні культурологічні фактори впливу на способи зображення теми загибелі і втрати в театральній діяльності.

Мета реалізується внаслідок розв'язання таких **завдань:**

- проаналізувати основні теоретичні засади дослідження питання зображення смерті в мистецтві;
- з'ясувати культурологічний аспект феномену зображення смерті в театральному мистецтві;
- проаналізувати зміни у відношенні до сценічної смерті протягом історії західноєвропейського драматичного театру;
- дослідити емоційний фактор режисерської та акторської роботи над інсценуванням смерті.

Об'єкт дослідження – театральні вистави з трагічними елементами.

Предмет дослідження – інсценування моментів загибелі та втрат на сцені драматичного театру.

Методи дослідження – історіографічний (аналіз відповідних джерел), аналітико-синтетичний, метод формалізації, класифікації, інтерв'ю, спостереження (відвідування вистав).

Встановлення хронологічних та територіальних меж дослідження

В нашій роботі ми розглядаємо ґенезу західноєвропейського театру, свідомо обмежуючись драматичним мистецтвом. Рівень нашого дослідження не дозволяє охопити типи культур, де особливості культурного менталітету зумовили особливе ставлення до питань життя і смерті, а також сформували своєрідне театральне мистецтво, досить відмінне від звичної театральної та культурної традиції, наприклад, Також ми залишаємо поза увагою інші театральні жанри, як-от: оперу, балет, пантоміму ті інші форми театральної культури.

Джерельна база дослідження

Проблема Танатоса досить широко досліджена в філософському і культурологічному аспекті, але однозначних висновків щодо наукового обґрунтування смерті і досі не існує. Нові концепції з цього приводу постійно виникають, переосмислюються, оновлюються. Також існує досить широкий масив літератури, що стосується психологічних факторів даної теми.

В свою чергу, смерть в мистецтві досліджувалася недостатньо: здебільшого це описові матеріали, що стосуються конкретного втілення смерті як предмету зображення (на певних тематичних заходах). Існують мистецтвознавчі огляди з тематики смерті в образотворчому мистецтві, скульптурі, в театрі ж це питання обмежене дослідженнями жанру драми та трагедії та малочисленими відгуками на деякі конкретні вистави.

Наше дослідження спирається у філософському та культурологічному плані на праці М. Бердяєва, М. Хренова, П. Флоренського та ін., в психологічному плані підгрунтями стали Ф. Ар'єс, К. Юнг, Е. Дюркгейм тощо. Театральний аспект зображення смерті в залежності від культурологічних чинників ми мусили досліджувати, здебільшого безпосередньо аналізуючи вистави та відгуки на них.

Обґрунтування структури роботи. Наукова робота містить 29 сторінок і складається з 2 розділів, 5 підрозділів, висновків та списку використаної літератури (39 позицій).

Розділ 1

Культурологічні основи інсценування смерті в драматичному театрі

1.1. Трагічне в драматичній виставі як культурний феномен

Розвиток драматичного мистецтва не втрачає свого культурного значення і з кожним роком зростає. Провідні режисери та актори створюють все більше реалістичних життєвих вистав, тим самим виводячи театральне мистецтво на новий рівень. В Україні відкриваються театральні лабораторії, аматорські театри, театральні простори та майстерні. Вистави виходять на новий рівень, все далі відходячи від академічної форми подачі: зменшення цензури у творах, режим «Глядач на сцені», та максимальна наближеність до реальності, в тому числі й відтворення смерті на сцені. Тема смерті все більше проявляється в сучасному мистецтві і привертає до себе все більше уваги. Саме драматичний театр зараз набирає популярність, оскільки в особливій формі передає всі проблеми, біль і переживання суспільства. Дослідження психологічного адекватного інтересу до теми погибелі, призводить до того, що театр можна сприймати як місце, де можна побачити і «прожити» дане явище якомога реалістичніше.

Отже, ми можемо наголосити на тому, що питання зображення смерті в театрі має міцне культурологічне підґрунтя. По-перше, саме питання трагічного на сцені відображає відповідні культурні тенденції та запити суспільства. По-друге, способи зображення та інсценування страждань і загибелі зумовлені відповідним культурним становищем та рівнем розвитку мистецтва. По-третє, в кожний проміжок часу питання відношення до смерті нерозривно пов’язано з питанням про сенс життя, що становить центральне питання будь-якої культури – в цьому полягає культурно-психологічний аспект питання. А театр, в свою чергу, є досить яскравим «майданчиком» для конкретної демонстрації спроб знайти на це питання конкретні відповіді.

Щоб докладніше роздивитися дану тему, ми плануємо дослідити культурологічні основи інсценування смерті і фактори, які зробили загибель невід’ємною частиною драматичної вистави.

1.2. Теоретична база розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві

Тема смерті в театральній культурі є дуже екстравагантною і поширеною. Дослідницькі роботи відкривають більш широке розуміння людської втрати. Основні джерела видають інформацію про психологічне, культурологічне та історичне розуміння поняття «загибель». А виходячи з того, що ми беремо до уваги поняття театральної загибелі, тема відкривається з нової сторони.

Одне з важливих першоджерел – збірник, присвячений інтерпретаціям теми смерті в різних жанрах філософської та художньої творчості, «Фігури Танатоса: Мистецтво вмирання: Збірник статей» (ред.А.В Демічев, М.С. Уваров). Велике місце приділено в ньому сучасним технікам роботи з «текстом смерті». Дослідження розуміння смерті і цінності життя допомагають лаконічно сформувати, що між існуванням і загибеллю є тонка грань. «Коли б не смерть, то ніколи б // Мені не дізнатися, що я живу». [27, с.88.]

Відмінність живого і мертвого в жодну історичну епоху не викликає труднощів: сприйняття, розуміння і оцінка життя і смерті – щось, що здійснюється абсолютно автоматично. Разом з тим це очевидна відмінність виглядає досить проблематичним як в біології та медицині, так і в філософії. Неминуча в звичайному сенсі слова смерть зображується в поезії і в метафізиці як незбагненна таємниця буття. Така романтична позиція, втім, не позбавляє від жорстких відмінностей життя і смерті, використовуваних для управління людською поведінкою. Однак завдяки їй живе і мертве виявляються не природною, а культурною відмінністю. Смерть перестає бути чимось абсолютно чужим, вона переміщається в свідомість людини.

У статті Маркова В.Б. «Мертве і живе» автор акцентує увагу на тому, що «… людина знає про свою смертність. Але не це становить драму її життя. Смерть – неминуче майбутнє і остання можливість, після якої вже не буде ніяких можливостей… Не те, щоб смерть зовсім знецінює життя. І все-таки,

думка про неї робить нас стриманіше… Смерть присутня своєю відсутністю, і хоча її поки немає, але вона неминуча» [22, с.32.].

Той, хто ставиться спокійно до своєї смертності, навпаки, сприймає світ і життя надзвичайно радісно, як подарунок долі, яким потрібно як слід насолодитися. Ми не маємо причин якось ненавидіти смерть або боятися її. Адже як говорив Епікур, коли ми є, то смерті ще немає, а коли смерть настає, то нас вже немає. Нам не дано побачити власної смерті. Ідеологія життя проста, вона має час і кінцевий результат. Тим самим, виходячи з цього, автори драматичних вистав використовують все більше «гарячих» ефектів з чітким підтекстом, що смерть неминуча.

Якщо говорити, думати чи уявляти власну смерть дуже моторошно для людини, то вона прийде подивитися на загибель іншої людини. Але це може означати, що спектр емоцій буде пригнічений и болючий, що призведе до психологічного потрясіння. Інсценування загибелі завжди психологічно зачіпає людське «его», і тим самим драматичні вистави набирають популярність.

Ще одним інформаційним джерелом в цій роботі виступає праця Ф. Ар'єс «Людина перед обличчям смерті». Ця робота являє собою дослідження психологічних установок європейців щодо смерті у різних її інтерпретаціях, у тому числі і в театральному розумінні. Ар'єс показує, що в розумінні індивідом і суспільством смерті та потойбічного світу проявляється їх ставлення до життя. Зміна поглядів на людську кончину відбувалася вкрай повільно і тому вислизала від уваги істориків та культурологів. Автор пише: «Смерть настільки поетична, бо торкається до речей безсмертних, настільки таємнича через свою тишу, повинна мати тисячу способів оголосити про свій прихід»[4, с.48].

Отже, в культурологічному, психологічному та філософському контексті розуміння питання загибелі і смерті ми можемо спиратися на численний науковий доробок, чого, на жаль, неможливо сказати про освітлення цієї проблеми в театрознавчому ракурсі. Тому доведеться звертатися до методу спостереження та інтерв’ю і аналізувати безпосередньо відтворення цієї теми в конкретних виставах та відгуках на них.

РОЗДІЛ 2. Особливості інсценування смерті в театральній культурі

2.1. Теоретичні основи розгляду феномену загибелі та втрати в драматичному мистецтві

Жанри, який є провідними в розгляді даного питання – це драма та трагедія. Найчастіше глядач в театрі думає, що драма і трагедія – це одне і теж саме. Але різниця є, і про це говорять наступні факти.

За історичними даними ці два жанри виникли не одночасно. Першим із жанрів все ж таки з'явилася саме трагедія. Аристотель у своїй «Поетиці» зазначив, що слово «трагедія» в перекладі з грецького означає «козлина пісня» [1,с.8]. Історія цієї екстравагантної назви бере корені зі стародавньої Греції. Там тричі на рік влаштовувалися Великі Діонісії. На святах обов'язково був Хор, керований корифеєм. Хор виконував дифірамби – піснеспіви, присвячені Діонісу. Хористи не тільки співали, але і зображували як самого бога, так і його свиту – веселих сатирів в козлиних шкурах. По ходу піснеспівів хор і корифей розігрували кумедні сценки з різних міфів, які з часом втратили сміховий характер, наповнившись серйозним змістом.

В основі давньогрецької трагедії завжди лежить конфлікт та протидія. Гострота залежить від того, які сили протистоять героєві: доля, час, люди… «Необхідно знищити фатальну катастрофу в будь-який трагедії, і ви позбавите її всього величі», – говорив В. Бєлінський [6, с.38].

Головний герой в трагедії здебільшого приречений на загибель. Зазвичай герой не витримує тієї напруженої боротьби, в яку залучений.

Трагедія завжди відкриваю глядачу гамму почуттів. Глядач переживає страх, співчуття, напругу, здивування. На нього обрушується буря пристрастей – обман, зрада, злочин, любов, ненависть … Переживши їх, він відчуває щось подібне до душевного розряду та звільнення. Це почуття Аристотель назвав катарсисом (від грецької Katharsis – «очищення»). Таким чином, гамма почуттів глядача трагедії виглядає так: страх – співчуття – катарсис.

Головний герой – борець, він завжди в протистоянні з власною долею, обставинами, середовищем, іншими героями. Слід зазначити, що у трагедії іноді зло торжествує, але моральна перемога завжди за головним героєм.

В.Белінский зазначає: «Драматична поезія є найвищим ступенем розвитку поезії і вінцем мистецтва, а трагедія є найвищим ступенем і вінцем драматичної поезії» [6, с.24].

Театр відображає людське життя, дійсність та реальність почуттів, таким чином, трагічність – це невід'ємна частина театральної культури. «Чи досить уже розвинулась трагедія у всіх своїх видах, чи ні, якщо розглядати її саму по собі і щодо вимог театру, — це питання окреме», - писав Арістотель, уже тоді цим самим ставлячи проблему постійної змінюваності розвитку жанру [1, с.68.]

Виходячи із сучасного йому драматургічного матеріалу, великий філософ так визначив трагедію: «Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань». [1, с.19.]

Виходячи з контексту Арістотелевої «Поетики», стає ясно, що в цій роботі йдеться про трагічну подію, яка виникає з необхідністю та пов'язана із стражданням, яке є «дія, сполучена з гибеллю або муками...».

Трагедія з античності і по сьогодення відтворює жахливі, болючі и страждальні моменти. За Арістотелем, трагедія була у тому, що гідні люди переходять від щастя до нещастя, а негідні від нещастя до щасливого життя. Але найтрагічнішим все ж таки залишається фінал, де головний герой помирає, а справа його живе. Глядач же отримує катарсис – очищення власної душі через страждання.

Якщо розглядати зі сторони історичних факторів, то дефініція трагедії завжди була тісно пов'язана з конкретно-історичною трагічною концепцією дійсності. В античній класичній трагедії «безпосередність життєвого світосприймання доходить до філософських висот, до космічного універсалізму в розумінні історії і являє у своїй довершеності класичну естетику міри».

Якщо залишити часовий простір античності й звернутися до Відродження, то слід відстежити трагічність Вільяма Шекспіра. Кращі трагедійні герої Шекспіра — бунтарі, люди величних пристрастей, у поезії Шекспіра віддзеркалився прогресивний гуманістичний ідеал епохи, його творчість являла собою класичну форму трагедії.

Згодом новий етап жанру «трагедія» був поширений у німецьких творах Шіллера та Гете. Талановитий Шіллер бачив метою цього жанр - розлучення, а форму-дії, що ведуть до страждання.

Щодо українського трагічного жанру, слід зазначити провідну особу Івана Карпенко-Карого. Його знамениту п'єсу «Сава Чалий» І. Франко вважав твором, гідним «стати в ряди архітекторів нашої літератури». Саме в ньому яскраво виявились такі риси демократичної поетики, як історизм, народність, реалізм, соціальна тенденційність.

Також слід виділити твір Лесі Українки «Камінний господар», де вона показала героя-бунтаря, одержимого високою пристрастю гуманіста. У даному творі присутня напруга філософських концепцій, експресивність думки та драматичність ідей.

«Театральная энциклопедия» під трагедією розуміє «драматичний твір, що зображує сумні і похмурі події, в основі яких лежать конфлікти непримиримих сил, що з необхідністю ведуть до загибелі героя». [19, с.59.]
П. К. Волинський називає трагедією «драматичний твір, в якому показано головного героя в таких обставинах, що ведуть до страшної загибелі або до страшної катастрофи».

Визначень можна привести безліч, але головний факт полягає у тому, що у кінці трагедії головний герой, який завжди стає фаворитом глядача, помирає і тим самим шокує та психічно збуджує глядацький зал через свою фатальну гру.

На відміну від трагедії, драма поєднує у собі епічний і ліричний способи зображення. Зазвичай драматичні твори наперед продумані і написані для гри

на сцені, тому вони не великі за обсягом, адже тривалість вистави не може перевищувати 3-4 години.

Драма сформувалася на основі обрядового дійства, пов'язаного з культом бога родючості і виноградарства Діоніса. Свята, присвячені поклонінню, супроводжувалися піснями, танцями та ритуалами. Присутні одягали шкури та маски у вигляді цапів. Хори на честь Діоніса співали дифірамби, у яких оплакували смерть Діоніса, в жертву йому приносили цапа. Арістотель писав, що трагедія і комедія виникли з імпровізації: трагедія – з дифірамба, комедія – з фалічних пісень. На таких святах проводилися змагання трагіків і комедіантів, з них брали участь відомі драматурги Стародавньої Греції – Софокл, Еврипід, Аристофан, Есхіл.

Драма є провідним «продуктом» театру, її підсилюють основні засоби характеристики дійових осіб – вчинки, дії, жести, міміка, мова. Слід відмітити, що емоційне сприйняття гри акторів посилює гучна, басиста та напружена музика. Також використовують дуже реалістичні спецефекти у вигляді надреалістичних звуків (церковний дзвін, кряхкання воронів, свист вітру та інші).

Драма як вид займає проміжне місце між трагедією і комедією. Жанри трагедії та комедії показують життя дещо однобічно, змальовують або трагічне, або комічне. Драма змальовує дійсність ширше, весбічніше. Герої драми здатні на глибокі переживання, відважні, героїчні вчинки, дуже рідко вони попадають у комічні ситуації, зазвичай це звичайні умови.

Дені Дідро відзначав, що героєм драматичного твору має бути простолюдин. Автор доводить потребу поєднувати у драмі трагічне з комічним. Свої теоретичні положення Дідро ілюструє драмами «Побічний син» і «Батько сімейства».

Щодо української драми, вона з'являється у 18 ст., а вже високого рівня набуває у 19 ст. Проявляється у творчості І. Котляревського («Наталка Полтавка»), І. Франка («Украдене щастя»), Лесі Українки («Кассандра»), Івана Карпенка-Карого («Бурлака», «Наймичка»). Щодо драми 20 століття, її

головними представниками можна визначити: М. Куліша («Зона», «Патетична соната», «Маклена Граса») та В. Винниченка («Молода кров»).

У 19-20 століттях набувають популярності нові види драми, як-от: драма ідей, неоромантична, психологічна, неореалістична драма («Гріх» В. Винниченка), експресіоністична («Патетична соната» М. Куліша), екзистенційна, та найцікавіша – драма абсурду, в якій у гротескних формах показують безглуздя і жалюгідність життя.

Також слід визначити і такі різновиди драми, як мелодрама, драма-феєрія, драма-сатира, літургійна драма, містерія, міракль, ауто, скетч, мораліте. Також якщо більш детальніше розглядати драму з театрального ракурсу, то виділяємо драматичний етюд та Вертеп.

Отже, виходячи з вищесказаного, можна підвести підсумки, що трагедія та драма мають спільні корені, але все ж таки колосально відмінюються один від одного. Яскрава відмінна ознака – те, що драма, незважаючи на всю серйозність свого сюжету, має не настільки сумний фінал. Важка ситуація часто не є для героя непереборною. І багато в чому результат подій драми залежить від самої людини. Навіть якщо персонаж гине, це стає результатом його власного вибору, і розв'язка могла б бути іншою.

Щодо трагедії, ситуації в трагічному творі неможливо розв'язати. Герой потрапляє в безвихідне становище за волею долі. Він намагається боротися в умовах, що склалися, але, не дивлячись на свої зусилля, гине. У трагедії над тим, що відбувається, панує невблаганна доля.

Театральне мистецтво переплітає у собі і трагічне і комічне, позитивне і негативне, біле та чорне, але істина у тому, торкнеться це глядача чи ні.

2.2. Історична ґенеза сценічної трагічності

Вперше про драматичний театр ми дізнаємося, ще у стародавній Греції. В Афінах V століття до н.е. театральні вистави були невід'ємною частиною релігійних свят. Спочатку ставилися тільки трагедії, комедії стали показувати пізніше. Примітно, що п'єси, як правило, показували тільки один раз. Вважається, що покровителькою древньогрецьких вистав с фатальним фіналом є Мельпомена – муза трагедії,яку прийнято зображати з маскою печалі в руках. Вважається, що це рід драми народився з тієї частини релігійних містерій, де розігрувалася історія смерті Діоніса.

Трагічне у древній Греції було відображено у творах великих митців, таких, як Есхіл, Софокл і Евріпід. В основі п'єс лежать конфлікти і нерозв'язні протиріччя, які герої не в силах подолати: нерозділене кохання, голос честі, повороти долі, воля богів, родове прокляття, пристрасті що руйнують душу і розум. Персонажі вистави по ходу сюжету опинялися в ситуації, коли вони повинні були зробити складний етичний вибір (найчастіше між бажаннями і обов'язком). Це «оголювало» всі найпотаємніші сторони їхньої душі, демонструючи справжнє «обличчя» людини, її суть. У стародавній Греції до трагічних вистав ставилися більш серйозно і уважно. Це було пов'язано з ефектом катарсису, важливим для виховання кращих якостей особистості. Співпереживаючи героям п'єси, відчуваючи почуття співчуття, душа глядача немов би очищалася, а сам він ставав піднесеним і благородніше.

До трагічних сцен як до чогось серйозного та драматичного ставилися не завжди. Відкриті трагічні сцени пришли до нас ще зі старовинної Римської імперії.

Саме римляни були перші, хто перетворив страту на видовище. Сцени насилля, страждань, кари – все це сучасний аналог видовищ з Колізею. Слід зазначити, що у стародавньому Римі смертельний вирок, викликав дуже сильний ажіотаж, оскільки глядачі вже розуміли, що на них чекає «шоу». У таких видовищ навіть були свої організатори, які розставляли яскраві декорації

і максимально створювали атмосферу постановочної форми, нібито дія проходить у міфологічному стилі.

Цікаво, що вже у стародавньому Римі у подібних «шоу» використовували перші спецефекти. Наприклад, у інсценуванні відомого міфа про Орфея засуджений опинявся на арені посеред скель і дерев, які одне за одним з'являються з-під землі.

Також у давній трагедії дуже часто розважали публіку ризикованими виставами за участю диких звірів. Це були не смертники, а акробати: вони грали з ведмедями і левами в небезпечні ігри, спритно ховаючись від них. Не завжди вдало. Видатний давньоримський поет Марціал писав: «На жаль, йому не вдалося втихомирити ведмедя, і під радісні вигуки натовпу співак був роздертий на шматки невдячним ведмедем». У трагедіях на так названу сцену випускали тигрів, ведмедів, лисиць, шакалів.

Із страшних деталей: інколи на смертників надягали просочені горючими речовинами одежі и змушували їх танцювати. Коли одяг підпалювали, танці засуджених ставали все божевільнішими, поки вони не гинули в язиках полум'я.

У ті часи до смерті ставилися набагато простіше, ніж зараз, страшні муки, крики, та кров, створювали всі разом лише частину видовища.

Далі на історичному шляху театральної культури трагедія займає значну частину драматичного театру, естетика якого буде полягати в тому, що трагедія показує страждання великого і їх розворот вдачі.

Це театр слова, де персонаж мало діє, але багато плаче, він є жертвою страждання і пасивно шкодує про лихо, отже, важливість риторичної цінності в мові і тирадах присвячена скарзі і плачам. Суб'єкти взяті з Біблії через великі фігури, принесені на сцену, такі як Мойсей, Авраам, а також грецькі міфи.

Тема помсти – одна з характерних тем, що лежали в основі англійських ренесансних драм. «Трагедії лиходійства» користуються особливою популярністю у глядачів даної епохи. Характерною рисою групи трагедій, які були написані та зіграні в епоху Ренесансу, є обов'язкова присутність сцен з

жахливими кривавими вбивствами, загадковими і кошмарними подіями і попередніми їм похмурими роздумами героїв, охочих помститися. На прикладі драм Т.Мідлтона «Трагедія месника» і Дж. Вебстера «Герцогиня Мальфі» виявляються основні художні особливості «трагедій лиходійства».

Слід зазначити, що в епоху Відродження драма не асоціювалася з літературою – все, що створював драматург, було призначене виключно для театральної постановки.

Головним трагіком того часу слід визначити Вільяма Шекспіра. В кінці вісімнадцятого століття М. Карамзін, відвідавши один з лондонських театрів, дивувався: «Вгадайте, яка сцена жвавіше всіх діяла на публіку? Та, де копають могилу для Офелії...». Тим самим можна довести, що тема смерті завжди була більш привабливою для глядача. Щодо постановки Гамлета на сценах світу, можна виділити, що англійський Гамлет – це класичний трагедійний образ, який змушує переживати і співчувати глядачів трагедії головного героя. Найдовша п'єса Шекспіра містить кілька дивовижних смертей. Але самою незвичайною з них можна назвати смерть короля Гамлета, батька головного героя. Насправді, він мертвий вже на початку твору, але за великою шекспірівською традицією він з'являється в п'єсі як привид і з готовністю розкриває секрет своєї смерті.

Щодо Гамлета на українській сцені, то чудово зображена трагічність у виставі режисера Дмитра Богомазова «Гамлет» в Одеському українському драматичному театрі ім. В.Василька.

Тема смерті в період Нового часу розкривається по-своєму. На початку Нового часу нідерландський філософ Б.Спіноза писав: «Людина вільна ні про що так мало не думає, як про смерть, і її мудрість полягає в роздумах не про смерть, а про життя» [15, с. 10].

Гуманістична культура, вбираючи в себе елементи культури народної, позбавляє тему смерті середньовічного драматичного звучання. Вона несе в собі більш повне відчуття елементів життя земного.

Класицизм намагався затвердити моральні істини і непорушні художні форми. Його представники вважали, що творчість повинна підкорятися певним законам. В період Нового часу на сценах не показували жахливі сцени тортур чи вбивств. Акцент робився саме на тому, що найцінніше, що у людини може бути, це саме життя.

В театрах 20 століття ставляться гучні вистави, наприклад, виставою, яка доходить до межі і показує життя таким, яким воно є, де артист грає в пропонованих йому обставинах, стає драма «Акрополь» Станіслава Виспянського в постановці театра-лабораторії Гротовського 1962 року.

Роблячи основою дії життя в'язнів в Освенцимі, режисер пронизує новим змістом історичні міфи і біблійні легенди. «Герої гинуть від смирення. Всі вони – стародавні юдеї і троянці, лицарі і в'язні – чекали Месію. Чекали героя. Месія не прийшов. Герой їх не врятував».

Підходячи до розгляду театральної трагедії в сучасності, слід взяти до уваги, що тема смерті в театральному мистецтві переглядалась не один раз, але все ж таки залишається основою трагічності та драматизму.

У сучасних театральних просторах, лабораторіях, студіях підходять до інсценування смерті дуже реалістично. Через реалізм, актори та режисери передають увесь жах, та картинку такою, яка вона є насправді.

Одеський театральний простір ТЕО має вдалий приклад реалістичної постановки, яка вводить в стан жаху глядача. Вистава «На підвалі» режисера Івана Орленко піднімає питання людяності і неможливості бути людиною в нелюдських умовах, про крихкість нашої природи і свідомості. У даному спектаклі використовується ненормативна лексика, сцени насилля та відкрите інсценування загибелі. «На підвалі» використовує такі спецефекти, що глядач іноді не витримує напруги і покидає глядацьку залу: кров, фекалії, внутрішні органи, сцени страждання та тортур. До цього можна відноситися по-різному, проте беззаперечно, що у 21 столітті, театр, а насамперед трагічне і драматичне мистецтво вийшли на зовсім новий рівень, де знімаються моральні та естетичні цінності, і розкривається тема такою, якою вона є насправді.

Сучасне мистецтво не має меж, інструкцій чи правил. Усе відкрито, чітко та правдиво. А головне, що мистецтво не стоїть на місці, а йде вперед, і як буде далі, і на який новий рівень вийде драматичне театральне мистецтво, покаже тільки час. Отже, можна відстежити, що трагедія у різні епохи, та в різний час розкриває одне й те саме – біль та страждання людської істоти, яка прагне знайти вихід, але в більшості випадків, так і не знаходить.

РОЗДІЛ 3. **Аналіз факторів умовності смерті в театральному мистецтві**

3.1. Феномен фатальних ролей

В сценічному мистецтві досить часто можна відстежити таке поняття, як «фатальна роль». Часом в театрі та кіно трапляються випадки, коли після вдалої ролі актор у реальному часі прощається із життям.

Із наукової точки зору мистецтвознавці з приводу цього феномену покладаються на психологічний фактор впливу ролі на актора. В процесі вживання у роль емоційний стан легко піддається впливу зі сторони свідомості та підсвідомості. Помираючи на сцені чи в кадрі, актор, навіть сам того не підозрюючи посилає знаки загибелі у мозкову кору. Виходячи з цього, роль має тонку грань із дійсністю.

Багатьом акторам дуже важко переживати драматичні ролі з причини сильного психічно неврівноваженого стану. Завважаючи на психотерапевтичні показання, повне вжиття у роль та «вмирання» героя приводить до часткової предстадії вмирання нервових клітин у мозковій корі.

Міф про раптову смерть після фатальної ролі не перший рік цікавить театрознавців, режисерів, та кінокритиків. Наприклад, вистава «Майстер та Маргарита» Михайла Булгакова та «Леді Макбет» за Шекспіром вважають «проклятими», не кожен режисер береться за їх постановку. Підставою для таких рішень, вважаються містичні події під час репетицій та використовування ритуального реквізиту.

Так, після виходу екранізації В.Бортком роману Булгакова «Майстер та Маргарита» за кілька років померло 18 акторів, що отримали свої фатальні ролі: Фагота Коров’єва, Івана Бездомного, Понтія Пілата та директора театру Вар’єте Римського тощо. Театральні критики вважають, що одним з факторів цього є висвітлення диявола у даному творі, яке провокує свій містичний підтекст. Характерно, що виконувач ролі Воланда О.Басілашвілі, на щастя, живий.

В психології існує цілковито наукове поняття під назвою «синдром леді Макбет». Це феномен, що полягає в зв'язку ментальної і фізичної чистоти в людській психіці: людина прагне вимитися, щоб «змити» уявні гріхи. Ефект

названий на честь леді Макбет, персонажа п'єси В.Шекспіра «Макбет», якій після скоєння вбивства ввижаються плями крові на руках. В акторській сфері людина, яка грає трагічну роль, також може мати схожу параною, а саме нервово-психічне відхилення, відчуття раптової загибелі.

Чітку наукову позицію теорії висвітленої вище складно знайти. Це поєднання філософських, культурологічних, психологічних явищ. Але ж чомусь багато десятиліть більшість акторів не беруться за так звані фатальні ролі та минають стороною інсценування смерті, зовсім не кожен з них наважується на це, незважаючи на гонорари, славу і художні виклики.

3.2. Аналіз конкретних проявів інсценування смерті в сучасних виставах

В огляді будуть братися до уваги всесвітньо відомі закордонні, українські і в першу чергу рідні одеські драматичні вистави. Адже це уособлення людських відчуттів, переживань та болі.

Розглянемо одеську виставу «Закат» за мотивами п'єси І.Бабеля, поставлену в Російському драматичному академічному театрі. Це трагічна історія, де сюжетна лінія переплітається з психологічними, історичними, географічними факторами впливу на глядача. В центрі – тема вбивства батька власним сином. Проблема батьків і дітей досить часто зустрічалася в світової літератури і драматичних виставах. Вона чітко і лаконічно розкриває психологічні та життєві ситуації. Режисером використовуються усі прийоми впливу – гучна і важка музика, різкі звуки пострілу, плач, страждання, несподівана кульмінація.

Цікавим прикладом є трагічні вистави з «відкритим» фіналом, де глядачу дають самому додумати закінчення вистави. Наприклад: Одеський український театр імені В.Василька, вистава «Сімейні сцени», момент, де в кінці вистави головні герої хочуть стрибнути з вікна, і усе обривається. Тим самим глядач не бачить інсценування загибелі, але в голові створює сам фатальний кінець, який ще більше викликає емоційне збудження.

Спектакль за мотивами Стендаля «Червоне та Чорне» є також чітким та класичним прикладом драматичної вистави з використанням трагічного фіналу. Головний герой Жюльен Сорель помирає, його коханій Матільді де Ла-Моль дістається після гільйотини відрубана голова. Трагічну класичну сорелівську історію ставлять на багатьох сценах академічних театрів світу, і її можна назвати провідною динамічною виставою з жахливим закінченням.

Проаналізуємо в якості головного прикладу інсценування смерті виставу за мотивами М.Гоголя «Вій», яку вже більше 10 років грають в Одеському драматичному академічному театрі. Для неї наявна напруженість, заплутаний сюжет, любовна лірика та розкриття теми «добра та зла», а головне – відкрита сцена смерті у фіналі. Вистава «Вій» має оновлену інтерпретацію твору, де

режисер Г.Ковтун показує глядачу смерть Хоми зовсім інакше і драматичніше, ніж є в оригіналі. Головна героїня Панночка в п'єсі залякує головного героя до смерті, а в інтерпретації режисера Хома вмирає через самогубство у вигляді повішання.

Даний спектакль є вдалим прикладом оригінальної ідеї показу смерті на сцені, оскільки:

- глядач не очікує розкриття такого фіналу;
- інсценування смерті є оригінальною задумкою режисера, і це робить виставу особливою;
- сцена загибелі через повішання дуже драматична та реалістична;
- наявний значний психологічний вплив на акторів та глядачів;

Талановитий, успішний, перспективний одеський актор Ілля Болотов, якому дісталася головна роль у виставі «Вій», сказав в інтерв'ю авторові даної роботи: «Я вважаю, що треба працювати як усі великі артисти, тобто виходити на сцену, нібито ви є склянка, наполовину заповнена рідиною. А після такої важкої вистави, сходячи зі сцени, залишитись склянкою вже без рідини. Я повністю не поринаю у образ Хоми Брута, а вношу туди деякі свої фарби, а головне – свою душу! А ось коли доходить до моменту перед повішанням, стоячи біля петлі, там стою не я, не актор російського драматичного театру, а він – Хома. Я літаю десь у хмарах і тільки говорю свій текст. Мене як людини, як сугубо особистості у цей момент перед петлею зовсім немає. Тому моє ставлення до цієї фатальної ролі двояке. Головне – це розуміння, що у цю мить помирає твій герой, а не ти. Ти як особистість, як індивід, не повинен брати на свої плечі фатальну ношу свого персонажу. Але як там не було, подібна роль психологічно впливає і не моментально відпускає актора. Якщо відноситись до цього більш простіше, то й перевтілюватися та грати буде легше.

Трагічні ролі найскладніші, як для глядача, так і для актора, головне, не залишити на сцені самого себе» (Інтерв'ю записане 26.11.2020 року).

Отже, можна зробити такі висновки, що дана тема недостатньо освітлена, і що літературних джерел, в яких міститься повноцінна інформація щодо

розгляду театральної загибелі практично немає. Огляд та дослідження акцентуються саме на аналізі вистав та п’єс. Слід зазначити, що через часову мінливість дана тема має уточнюватись і переглядатись, і у по дальшому вийде на новий більш освітлений и розширений рівень. Позитивним моментом є, той факт, що сучасні можливості фіксації театральних вистав дають широкі можливості для аналізу і дослідження даного феномену.

ВИСНОВКИ

1. Питання Танатоса досить широко освітлене у філософській, культурологічній та психологічній літературі, проте, без однозначних висновків. Освітлення даної проблеми в театральній культурі обмежуються прикладними нарисами з приводу конкретних тематичних заходів. Тому проблема зображення смерті на сцені потребує подальшого вивчення та дослідження.
2. Зображення смерті на сцені драматичного театру корелює з культурологічними чинниками певної епохи. Способи зображення та інсценування страждань і загибелі зумовлені відповідним культурним становищем та рівнем розвитку мистецтва.
3. На етапі зародження театру усвідомлення факту скінченності свого біологічного існування є важливим етапом становлення уявлень людини про сенс життя. Але розуміння трагічності приходить трохи згодом, спочатку релігійний та політичні аспекти відігравали свою роль в інсценуванні загибелі.
4. Протягом історії театру можему спостерігати еволюції відношення до питання смерті. В античному театрі загибель і втрата на сцені сприймалися більш лояльно і представлялися у вигляді видовища. Згодом набирають філософських оборотів трагічні вистави з фатальним кінцем. В театрі періоду Ренесансу була акцентована увага на темі смерті (Вільям Шекспір). Не завжди акцент ставився на загибелі, у період нового часу, через тему смерті розкривалася важливість і цінність людського життя. Період 20 століття піднімає тему конфлікту, та боротьби людини з фатальними обставинами. В більшості історій, людина має програш у даній боротьбі, що робить вистави більш трагічнішими.
5. Усі періоди становлення драматичного театру приводять нас до сьогоднішніх робот успішних режисерів та акторів. З культурологічної

точки зору, театр вийшов на новий рівень, і є одним із головних відображень людського життя. Сучасні можливості сценічного зображення феномену смерті роблять театр більш правдивим, розкутим та без меж . Це нова платформа для розвитку та самовираження митців, особливо в «вічних» питаннях, яким є проблема смерті і пов’язана з нею проблема сенсу життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. - С. 1064-1112.

2. Анікст А. А. Театр эпохи Шекспира. : Искусство, 1965. – С. 328.

3. Аристотель і Антична література (ред. Гаспаров М.Л.). Москва: Наука, 1978. - С. 233 .

4. Ар'єс Ф. Людина перед обличчям смерті. Прогресс, 1992. – С. 387.

5. Бентли Э. Жизнь драмы / Перев. В. Воронина; предисл. И. В. Минакова. М.: Айрис-пресс, 2004. – С. 406 .

6. Белинский В. Г. Про драму и театр. Москва: "Художественная литература", 1979. – С. 422.

7. Бердяев Н.А. О культуре //Философия творчества. Творчество, культура и искусство. - М., 1994. – С. 289.

8. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Москва: Наука 1994. – С. 274.

9. Владимиров С. В. К истории режиссуры / Ред.-сост. и примеч. А. П. Варламова: В 2 ч. СПб., 2012. Ч. 1: Исторические предпосылки возникновения режиссуры. Театральные дневники (1956 – 1965). – С. 307 .

10. Волинський П.К. Історія української літератури. Давня література : навчальний посібник / П. К. Волинський, І. І. Пільгук, Ф. М. Поліщук. — К. : Вища школа, 1969. – С. 432 .

11. Гвоздьов А. Театральная критика / Сост. и примеч. Н. А. Таршис. Л.: Искусство, 1987. – С. 279.

12. Гладков А. К.: В 2 т. / Вступ. ст. Ц. Кин. М.: Союз театр. деятелей РСФСР, 1990

13. Гуревич П.С. Культурологія: підручник / П.С. Гуревич. - 5-е изд., Перераб. і доп. - М.: КНОРУС, 2011. – С. 448.

14. Гатальська С.М. Філософія культури. - К., 2005. – С. 328.

15. Дідро Д. Парадокс про актора. Л.; М.: Мистецтво. 1966. – С. 148.

16. Дюркгейм Е. Самогубство. Соціологічний етюд. - СПб., 1912– С. 249.
17. Євреїнов Н. Н. Театр як такий. М.: Час. 1923.- С. 189.
18. Ігнатов і. м. Театр і глядачі. М.: Задруга. 1916. – С. 243.
19. Каган М. С. Философия культуры. - СПб., 1996. – С. 78.
20. Карягін А. а. Драма як естетична проблема. М.: Наука. 1971. – С. 354.
21. Кармин А.С., Новикова Е.С. Культурология. - СПб., 2004. – С. 288.
22. Марков П. А. про театр. В 4 т. М.: Мистецтво. 1974–1977. – С. 251.
23. Марков В.Б. «Мертвое и живое». Санкт-Петербургское философское общество, 2003. - С. 219-231.
24. Павленко А. Теорія і театр. СПб, Наука. 2006. – С. 411.
25. Попов А. Д. Театральна спадщина. У 3 т. м.: СОТ, 1979. – С. 298.
26. Вистави двадцятого століття. М.: ГІТІС, 2004. – С. 278.
27. Філіппов Володимир. Бесіди про театр. М.: Моск. театр. 1924. – С. 198.
28. Фігури Танатоса: Мистецтво вмирання: Збірник статей (ред.А. В. Демічев, м. с. Уваров). СПб.: Видавництво с. - Петербурзького університету, 1998. – С. 365.
29. Філософський енциклопедичний словник. М., 1983. – С. 305.
30. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. - СПб., 1997. – С. 281.
31. Флоренський П.А. Зворотня перспектива // Флоренский П. А., священник. Соч в 4-х тт. — Т.3(1). — М.: Мысль, 1999. — С.46 – 98.
32. Халізев В. Драма як явище мистецтва. М.: Мистецтво. 1978. – С. 158.
33. Хренов.Н. «Смерть як культурологічний феномен». Интерконтакт Наука Арзамас – Саров. – С. 228.
34. Юнг К. Г. Душа і міф: шість архетипів. - Київ: Державна бібліотека України для юнацтва, 1996. – С. 384.

Електронні джерела

35. https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/dramaturgja/414-dejaki-aspekty-tragedijnogo-zhanru.html
36. https://www.bestreferat.ru/referat-214738.html
37. https://moyaosvita.com.ua/osvita-2/chim-vidriznyayetsya-drama-vid-tragedi%D1%97/
38. https://ua.thpanorama.com/articles/literatura/tragedia-griega-origen-caractersticas-estructura-representantes.html
39. https://cyberleninka.ru/article/n/tragediya-zlodeystva-na-podmostkah-angliyskogo-renessansnogo-teatra
40. https://zen.yandex.ru/media/topcafe/10-samyh-interesnyh-shekspirovskih-smertei-5c9095dde2784300b557c1f4
41. https://teotheater.com/na-podvale/
42. https://culture.pl/ru/article/teatr-smerti-kantora-v-pyati-predstavleniyah

Також у роботі присутній авторський аналіз трагічних та драматичних вистав, в особливості Одеського академічного драматичного театру, Українського драматичного театру імені В.В. Василька та театрального простору ТЕО.

Шифр роботи П-1

Народні промисли у формуванні соціокультурного портрету регіону

Анотація

Актуальність. Сучасні народні художні промисли Україні мають форму завершених підприємств, щоправда, неоднорідних за своєю організаційно-економічною структурою і типами виробництва. Це дільниці, цехи, фабрики, комбінати, кооперативи, об'єднання, асоціації, підпорядковані Художньому фонду України й приватні майстерні, студії. Вони формують специфічний образ регіону, вгадуваний у багатоманітності української культурної палітри. Решетилівка завжди була багатою на виробничо-художні об'єднання, фабрики художніх виробів та торговельні заклади. Це й зумовило вибір теми дослідження.

Об'єкт дослідження – художні ремесла та промисли Решетилівського краю як складова соціокультурного портрету регіону.

Предмет дослідження – особливості художніх ремесел та промислів Решетилівського соціокультурного осередку.

Мета дослідження – висвітлити теоретичні характеристики та особливості впливу художніх промислів та ремесел Решетилівського мистецького осередку на формування соціокультурного портрету регіону.

Завдання: розкрити сутність та історію розвитку народних промислів та ремесел; висвітлити особливості художніх народних промислів та ремесел сучасної України; визначити вплив народних промислів та ремесел на культурологічне виховання учнів; охарактеризувати художні промисли та ремесла соціокультурного осередку Решетилівщини; дослідити досягнення династій майстрів художніх промислів та ремесел Решетилівського краю; проаналізувати особливості збереження художніх промислів та ремесел у Решетилівському соціокультурному осередку.

Методика дослідження. У роботі використані як загальнонаукові (узагальнення, порівняння) так і вузькоспрямовані (описання матеріалу, технік та авторських підходів) методи дослідження.

Загальна характеристика роботи. Дослідження відповідає обраній тематиці і складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

Перший розділ дослідження – «Особливості народних промислів і ремесел у культурологічному вихованні учнів» – розкриває сутність та історію розвитку народних промислів і ремесел в Україні, аналізує специфіку народних художніх промислів та ремесел і їхній вплив на культурологічне виховання учнів. Другий розділ присвячений характеристиці художніх промислів та ремесел, окремим династіям майстрів та збереженню традицій художніх промислів і ремесел Решетилівського соціокультурного осередку.

ЗМІСТ

ВСТУП …….. 5

РОЗДІЛ І. ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ І РЕМЕСЕЛ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ ……... 7

1.1. Сутність та історія розвитку народних промислів і ремесел …… 7

1.2. Народні художні промисли та ремесла в сучасній Україні …….. 10

1.3. Вплив народних промислів та ремесел на культурологічне виховання учнів …… 14

РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ ТА РЕМЕСЕЛ РЕШЕТИЛІВСЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ОСЕРЕДКУ ……. 18

2.1. Художні промисли та ремесла в соціокультурному осередку Решетилівщини ……... 18

2.2. Династії майстрів художніх промислів і ремесел Решетилівського краю …… 20

2.3. Збереження художніх промислів і ремесел Решетилівського соціокультурного осередку …… 21

ВИСНОВКИ ……. 24

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……... 26

ВСТУП

Актуальність дослідження. Художні промисли – це одна з історичних форм народного декоративно-прикладного мистецтва. Вона передбачає виготовлення художніх виробів із обов'язковим застосуванням ручної праці. В Україні художні промисли зародилися ще за трипільської культури у V – IV тисячоліттях до н.е. У період середньовіччя відомими осередками розвитку художніх промислів були Київщина, Полтавщина, Поділля. У XVI – XVII століттях предмети народного ужиткового мистецтва виготовляли на Запорізькій Січі. Ще пізніше, у великих містах – Києві, Львові, Станіславі (Івано-Франківськ) – проводилися ярмарки, де виставляли свої вироби ремісники.

Сучасні народні художні промисли Україні мають форму завершених підприємств, щоправда неоднорідних за своєю організаційно-економічною структурою і типами виробництва. Це дільниці, цехи, фабрики, комбінати, кооперативи, об'єднання, асоціації, підпорядковані Художньому фонду України й приватні майстерні, студії. Вони формують специфічний образ регіону, вгадуваний у багатоманітності української культурної палітри. Решетилівка завжди була багатою на виробничо-художні об'єднання, фабрики художніх виробів та торговельні заклади. Це й зумовило вибір теми дослідження.

Об'єкт дослідження – художні ремесла та промисли Решетилівського краю як складова соціокультурного портрету регіону.

Предмет дослідження – специфічні риси художніх ремесел та промислів Решетилівського соціокультурного осередку.

Мета дослідження – висвітлити теоретичні характеристики та особливості впливу художніх промислів та ремесел Решетилівського мистецького осередку на формування соціокультурного портрету регіону.

Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання**:

1. Розкрити сутність та історію розвитку народних промислів та ремесел.

2. Висвітлити особливості художніх народних промислів та ремесел сучасної України.

3. Визначити вплив народних промислів та ремесел на культурологічне виховання учнів.

4. Охарактеризувати художні промисли та ремесла соціокультурного осередку Решетилівщини.

5. Дослідити досягнення династій майстрів художніх промислів та ремесел Решетилівського краю.

6. Проаналізувати особливості збереження художніх промислів та ремесел у Решетилівському соціокультурному осередку.

Практичне значення дослідження полягає у використанні сформульованих у роботі основних теоретичних положень для подальшого дослідження історії Решетилівського краю, виховної роботи загальноосвітніх навчальних закладів, створення статей та розвідок з організаційної роботи по збереженню народних художніх промислів і ремесел.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів шести підрозділів, висновків та списку використаних джерел (36 позицій). Загальний обсяг роботи становить 28 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНИХ ПРОМИСЛІВ І РЕМЕСЕЛ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИХОВАННІ УЧНІВ

1.1. Сутність та історія розвитку народних промислів і ремесел

Народне декоративне мистецтво своїми коренями сягає глибокої давнини. Воно нерозривно поєднано з обрядовою, магічною та господарською діяльністю людини. Саме тому твори народного мистецтва мають як духовні, так і матеріальні ознаки. Між звичайними побутовими предметами з дерева, глини, каменю чи інших матеріалів і предметами-творами народного мистецтва не існує чіткої межі.

Починаючи з первісного суспільства люди вдосконалювали домашнє виробництво речей для задоволення побутово-житлових проблем.

На місцях палеолітичних стоянок давніх мисливців археологи знаходять вироби з кісток мамонта, статуетки птахів, тварин, деякі з них прикрашені геометричним орнаментом. У зображеннях Кам'яної Могили відтворено кілька етапів розвитку мистецтва від неоліту до епохи бронзи [26, с.341].

Культура трипільських племен найширше представлена виробами розписної кераміки. Основні елементи її орнаментів – спіралі, зигзаги, смуги – та зображення людей і тварин (собак, кіз, птахів, риб) майже не змінилися до наших днів. Особливо такі зображення притаманні українській керамічній плитці.

До Трипільського періоду належать і перші досліджені на Україні житлові приміщення. Інтер'єр таких жител простий, але щільно декорований вишитими рушниками, тканими ліжниками, керамікою, різьбленням тощо. Для їх виготовлення люди добирали, підготовляли і обробляли потрібну сировину. Ці традиції збереглися до нашого часу. Дрібне ручне виготовлення закінчених виробів при відсутності поділу праці назвали ремеслом. Надалі його поділяли на домашнє, на замовлення і на ринок.

У Київській Русі налічувалося понад 100 ремісничих спеціальностей – ковалі, гончарі, ткачі, склодува тощо. А у XV – XVII ст. таких спеціальностей було вже понад 270. На початок XX ст. обробка деревини у вигляді теслярства, столярства, бондарства, стельмаства, ложкарства досягла апогею. На Поліссі були розповсюдженими лісохімічні промисли: поташний, селітряний, дігтярний, смолокурний тощо. У районах Лісостепу, а особливо на Правобережжі існував каменотесний промисел, діяло багато місцевих гончарних центрів. Солеваріння, свічкарний, цегельний, миловарний і безліч інших промислів свідчили про надзвичайне розмаїття занять українського народу, а народні промисли стали формою його суспільної свідомості.

Поширена думка, що кожна річ, виготовлена вручну, має певні художні якості, але це пов’язано з природними властивостями матеріалу та результатом його обробки – фактурою, текстурою, кольором тощо. А якщо народний майстер свідомо і цілеспрямовано посилює художню виразність через конструкцію, форму, семантику орнаментальних структур, то такий виріб набуває особливої виразності наступного, вищого рівня. У такому випадку виріб сприймається емоційно-чуттєво, стає не лише предметом, а й твором мистецтва [30, с.139].

В історичному плані народне мистецтво передовсім розвивалося як творчість селян і мешканців передмість у вільний час від аграрного виробництва. Пізніше виникає професійне мистецтво. Його творці вже не обробляли землю, оселялися в містах і займалися лише «рукомеслом» – гончарством, ткацтвом, мосяжництвом тощо. Продукція виготовлялася для місцевого ринку, а для кращого збуту її творці об’єднувалися в цехи.

Ремесло – це дрібне виробництво ужиткових та мистецьких товарів, основою якого є переважно ручна техніка без виробничого поділу праці.

Художніми ремеслами вважалися види професійної діяльності, які вимагали складного устаткування та тривалого навчання: золотарство, шовкоткацтво, сницарство та ін. Ремісники обов’язково мали документи про опанування фахом і дозвіл на заснування власної майстерні. Унаслідок

розкладу феодального господарювання окремі талановиті сільські майстри потрапляють на міські ринки і складають конкуренцію міським ремісникам [17].

Поступово термін «ремісник» втратив своє первісне значення, розповсюдився і на сільських майстрів, а сьогодні під ремісництвом ми розуміємо не тільки професійне цехове мистецтво, а й сучасні твори народних майстрів у галузях зі складною технологією (ткацтво, килимарство, токарство, гутництво, гончарство тощо). Однак ремісниками не вважають майстрів вишивки, витинанки, розпису писанок, сирної іграшки тощо. Таким чином, народне мистецтво сьогодні існує у двох формах: перша – творчість народних майстрів для себе і близьких; друга – народні художні промисли – ручне виготовлення художніх виробів окремими майстрами й організованими підприємствами для збуту [4, с.167].

Художні промисли поділяють за ступенем творчої праці на кілька груп. Першу групу становлять ремесла, де переважає виробничо-ремісниче майстерність. Це нерозписний гончарний посуд, речі утилітарного призначення. Друга група – ремесла, в яких творчий і виробничий процеси займають приблизно рівні частини: розписний та фігурний посуд, дитячі іграшки, ткацькі вироби, вишивка тощо. Третя група – промисли, в яких творчий процес відіграє головну роль: декоративний посуд, сувенірні вироби, настінні художні розписи тощо. Отже, народні художні промисли – це організовані виробництва товарів декоративно-ужиткового мистецтва, призначених для продажу.

Народні художні промисли – явище, характерне майже для всіх областей України. У XX столітті найяскравіше проявили себе Опішня та Решетилівка на Полтавщині, Ічня та Дегтярі на Чернігівщині, Петриківка на Дніпропетровщині, Кролевець на Сумщині та ряд інших [34, с.66].

З XIX ст. на Україні дрібні промисли набули характеру капіталістичних мануфактур. З другої половини XIX століття вони починають занепадати, не витримуючи конкуренції із промисловим виробництвом. Виняток становили

лише Полісся і Карпати. Діапазон сучасних ремесел і промислів значно звузився, але ті їхні види, що збереглися до сьогодні, розвиваються як важливі складові декоративно-прикладного мистецтва, що задовольняють художні запити населення.

1.2. Народні художні промисли та ремесла в сучасній Україні

Народні художні промисли в Україні є невід'ємною складовою української культури. Вони увібрали в себе риси, притаманні окремим етнографічним регіонам. У ряді населених пунктів (Опішня, Решетилівка, Косів, Богуслав, Гавареччина, Петриківка, Діхтярі, Глиняни, Клембівка та інші) існували школи традиційного народного мистецтва.

Одним з найбагатших на різноманіття художніх промислів сучасних осередків є Прикарпаття. Серед популярних видів народної творчості тут славиться художнє ткацтво, килимарство, вишивка, писанкарство, художня обробка металів, виробництво шкіряних предметів, виготовлення дитячих іграшок із сиру. Але найголовніше місце посідає мистецтво художньої обробки дерева, різьблення.

Майстри створюють популярні предмети, зокрема гуцульські декоративні топірці, пістолі, кріси, порохівниці, барильця, дерев'яний, переважно декоративний, посуд. Для прикрашання своїх виробів гуцульські майстри використовують техніку інтарсії та «пацьоркування» (інкрустації бісером).

Дуже давнім українським промислом є килимарство. Функціонально існують три головні назви для килимових тканин: ковер, килим та коц. Різниця між ними полягала у техніці, орнаменті, розмірі і призначенні. Сьогодні їх розрізняють лише за територіальним принципом: коври й килими походять із центрально- та північноукраїнських осередків, а коци виготовляються вручну на заході, переважно на Гуцульщині. Крім того, на коврах та килимах переважає барвистий, часто рослинний орнамент.

Ткацтво й килимарство залишаються найбільш розвиненими видами народних художніх промислів на Тернопіллі. Ткацтвом займалися переважно жінки у вільний від польових робіт осінній та зимовий час. Батькам завжди допомагали діти, засвоюючи їхнє ремесло. Класичним зразком ткацтва є доріжка шириною 90-100 сантиметрів із смугастим орнаментом. Їх і нині виготовляють у селах Раковці Збаразького, Мединi Підволочиського, Боложівці й Іловиці Шумського районів.

Визначним килимарським осередком XIX ст. було с. Вікно Гусятинського району, де у 1888 р. В.Федорович заснував килимарську школу. У ній вивчали місцеві традиції народного ткацтва, виготовляли килими, застосовуючи рослинні орнаменти. Діяльністю цієї школи цікавилися мистецтвознавці з Відня. Багато спільних рис із килимами цієї школи мають килими, виготовлені сучасними майстрами, що проживають в Кобиллі, Шилах, Романовому, Вишгородку, Клебанівці. Водночас, кожному з килимарів притаманний власний творчий прочерк, що виявляється у неповторному укладі орнаментальних форм й оригінальному колоритному вирішенні виробу.

Цікавим з мистецького і культурного погляду центром розвитку ткацтва був Бучач, що й дотепер славиться своїми килимами. В 70-х рр. XIX ст. у Бучачі було засновано майстерню по виробництву гобеленів. За 60 років існування майстерня виготовила понад 4 тисяч виробів. Крім гобеленів тем вироблялися декоративні наволочки та крайки.

Нині на Тернопільщині можна визначити декілька центрів ткацтва та килимарства, зосереджених у Підволочиському, Збаразькому, Шумському, Лановецькому і Борщівському районах. Найбільші осередки ткацтва знаходяться в селах В.Іловиця, Підгірське та Цеценівка.

Та найширше представлене в Україні гончарство. Кожний район гончарного промислу мав свої локальні художні особливості, що залежали від природних властивостей матеріалів, технологічного рівня виробництва, місцевих традицій тощо. Пишно оздоблені глечики, горнята, миски,

полумиски, макітри, куманці, лембики, довбанки – служили окрасою українського народного житла так само, як рушники, обруси, килими.

Чорнодимлена кераміка вже на початку нашої ери мала свої осередки по всій Європі. В Україні XVIII-XIX ст. вона суперничала з традиційною полив'яною керамікою, яка розписувалася і оздоблювалася на основі зеленої та коричневої фарб. Для народної кераміки Тернопільщини, наприклад, властиві розпис, гравірування, гладження, флендрування, заливання, мармурування. Димлений посуд виготовляли в Микулинцях, Заліщиках, Скалаті, Торському. Посудом з підполивним розписом славилось містечко Буданів. На спеціальні замовлення майстри цього центру виробляли великі гладуни місткістю близько 350 літрів.

Відгомін древнього культу родючості, оновлення і відродження природи несли різноманітні розфарбовані фігурки звірів, птахів з продухами для свистіння. Свист як перепона для злих духів був магічним актом заклинання у весняних обрядах. З плином часу символіка відійшла а пищики збереглися як дитяча забавка і неодмінний атрибут народного свята.

Яскравою сторінкою нашої культури є декоративний розпис. Він бере початок з настінного малювання, поширеного по селах. Одним з найвідоміших центрів декоративного розпису є село Петриківка Дніпропетровської області, засноване ще у 1772 році.

Ще на початку XVII століття на основі самобутнього запорізького декоративного мистецтва виник незвичайний орнамент. Його характерною рисою є яскравий рослинно-квітковий малюнок, що відзначався легкістю та виразністю загального композиційного вирішення. Як художній промисел петриківський розпис сформувався наприкінці 1950-х років, коли при місцевій художньо-промисловій артілі «Вільна селянка» (потім фабрика «Дружба», згодом фірма «Петриківський розпис»), що спеціалізувалася га випуску виробів із вишивкою, було організовано цех із виготовлення сувенірно-подарункових виробів [29].

Ще одним унікальним явищем у декоративному мистецтві України є розпис великодніх яєць – писанок. Цей вид діяльності бере свій початок від прадавніх вірувань нашого народу. Якщо за часів язичництва писанку створювали до свята Весни, то за доби християнства – до Великодня, свята Воскресіння Христового. В залежності від регіону існують відмінності в композиції декору, кольоровій гамі, поділі поверхні писанок. Численні хрести та перехрещення символізують родючість, кільця та прямі лінії – чоловіче те жіноче начала, кольорова гама відтворювала навколишню природу. У багатьох народів світу дотепер існує звичай використовувати яйця у Великодніх святкуваннях, але вони переважно роблять крашанки(варені яйця, фарбовані в один колір). В Україні ж писанкарство досягло найвищого рівня свого розвитку і стало окремим видом мистецтва, а писанка – одним з культурних символів України [32].

Із часом традиції, народні ремесла або зникають, або перебувають на межі регресу. Така доля могла спіткати і українську культуру, її народні промисли, аби не потужна праця та зусилля сучасників, що прагнуть зберегти і модернізувати традиційні осередки народних промислів.

На початку нового тисячоліття «Інститут місцевого розвитку Чернігівщини» розпочав проект «Економічне відродження сільських громад Чернігівського Полісся на основі самозайнятості населення в сфері народних промислів». Мета учасників – виявлення тих народних промислів, які збереглися в селах Чернігівського Полісся, а також майстрів, готових передати свої знання та навички бажаючим освоїти певний промисел [27].

Велику роботу по збереженню та популяризації проводить Національна спілка майстрів народного мистецтва України, що регулярно влаштовує тематичні та авторські виставки.

У столиці українського гончарства – Опішні – регулярно, кожні п’ять років проводяться Селюченківські читання. У цих заходах беруть участь мистецтвознавці, керамологи, етнологи, краєзнавці, музейні працівники, митці, представники творчих спілок та мистецьких навчальних закладів з усього світу.

Виставки, що проводяться у межах цього заходу, несуть важливий просвітницький , охоронний та популяризаторський контент.

Твори народного мистецтва постійно потребують охорони. Серед шляхів та засобів розв'язання сьогоднішніх проблем народного мистецтва:

- надання державної підтримки суб'єктам підприємницької діяльності в галузі народного мистецтва та художніх промислів;
- відновлення матеріально-технічної бази підприємств народних художніх промислів, оснащення їх новітніми технологіями виробництва та будівництво нових;
- формування сучасної національно індустрії виробництва традиційної художньої продукції;
- створення правових умов для соціального захисту майстрів народного мистецтва та художніх промислів;
- підтримка та розвиток народних художніх промислів на селі;
- реалізація комплексу освітніх, культурно-мистецьких програм і проектів у сфері традиційної художньої культури;

Отже, народні промисли розвиватимуться лише за умови припливу нових, свіжих сил, молодого талановитого поповнення, яке продовжуватиме справу заслужених майстрів.

1.3. Вплив народних промислів та ремесел на культурологічне виховання учнів

Останнім часом в українській науковій літературі активізувалася увага до висвітлення питань духовної культури. Народні промисли і ремесла безпосередньо входять у сферу матеріальної і духовно культури народу. Розглядаючи можливості народних промислів і ремесел у культурологічному вихованні, ми оцінюємо і їх місце у людській діяльності, житті.

Народні промисли й ремесла є стійкою системою створення образів, культурологічних уявлень, історично сформованих у певному середовищі.

Основне у їхніх виховних тенденціях – матеріал, техніка його обробки, характер виготовлення предметів, а також принципи прийоми втілення образу. Вирішальну роль тут відіграють художні особливості сюжетних зображень, форми виробів, орнамент, виражені живописними або графічними засобами. Залежно від характеру взаємозв'язків, ці фактори формують специфічні риси окремих видів мистецтва. В історичному аспекті відбувається постійний процес відновлення і розвитку традицій, але особливості художньої форми зберігаються віками, традиції відбивають ту якість, яку ми називаємо класикою мистецтва [1, с. 21].

Народні промисли і ремесла є особливо цінними для виховання та культурологічного розвитку дітей у наших школах. Найбільших успіхів досягає той, хто вміло поєднує теорію і практику, яка базується на досвіді вивчення основ мистецтва.

Сьогодні народні промисли і ремесла розглядаються як важлива художня цінність, що виконує численні функції – пізнавальну, комунікаційну, естетичну. Народні промисли і ремесла збагачуються новими аспектами естетичного звучання, їх змістовна краса потрібна людині, в наш час зростає його художньо-культурна цінність.

На уроках з використанням виробів народних промислів і ремесел учнів ознайомлюються з кращими зразками українського народного декоративно-ужиткового мистецтва, вивчають побудову узорів, самі складають візерунки і підбирають кольори для оздоблення різних реальних предметів. У творах декоративного мистецтва проявляється любов до Батьківщини, життєстверджуюча сила, спостережливість. Такі уроки особливо ефективно розвивають учнів, якщо проводяться із використанням предметів – справжніх зразків творчості. Демонстрація на уроках вишивок, мережива, кераміки, розписів, предметів, оздоблених різьбленням по дереву, кістці, каменю, збуджує цікавість учнів [7].

Майже на всіх уроках образотворчого мистецтва вчитель демонструє якийсь твір мистецтва: репродукцію картини, гравюру, зображення скульптури

і т.д. Показ цих творів іноді має методичний характер, але при цьому не варто забувати, що взаємодія з мистецтвом вимагає дотримання ряду умов. Насамперед потрібно створити відповідний настрій, зручність для сприйняття і розуміння твору, організувати увагу учня. Починають показ витворів мистецтва лише тоді, коли клас підготується.

При показі репродукцій картин, гравюр і інших творів образотворчого мистецтва потрібно дати дітям 2-3 хвилини на розгляд об'єкту. Вчитель при цьому нічого не пояснює, не коментує. Якщо демонструється маленький предмет, наприклад статуетка, – треба пройти по класу, показавши його всім у найбільш вигідних ракурсах. Після розгляду моделі потрібно звернути увагу на учнів на його важливі деталі.

Ознайомлення учнів із декоративним мистецтвом варто починати із огляду світового ужиткового мистецтва. Далі йде знайомство з українським декоративно-прикладним мистецтвом, потім – з виробами свого краю. Бесіди завжди мають супроводжуватися показом ілюстрацій, а краще – матеріальних зразків, зібраних під час проведення пошукових робіт [35, с. 169].

Застосування на практиці імпровізаційного методу, аналогічного методам роботи народних майстрів, стимулюється виконанням роботи без попереднього контуру, наприклад пензлем від плями, крейдою, тушшю, ножицями тощо. Такий метод сприяє збереженню безпосередності образотворчої діяльності, добре розвиває моторику руки, культуру зображення, розвиває чуття характеру силуетної форми, цілісне, емоційне бачення, допомагає подолати властиву дитячому малюнку статичну форму зображення, переважну увагу до деталей, виховує культуру сприйняття, здатність до художнього узагальнення.

Відомий методист В. С. Кузін з метою підвищення дієвості навчально-виховного впливу народних промислів і ремесел на учнів, рекомендує таку послідовність виконання виробу [21]:

- збір матеріалу, необхідного для виконання виробу на основі традицій народних промислів і ремесел (листя дерев, репродукції, фотографії);

- вивчення об’єктів, форми яких повинні втілитися в декоративні форми (листя, квіти, фрукти, тощо);
- виконання декількох варіантів декоративних елементів;
- виконання ескізу невеликого розміру;
- виготовлення заготовки виробу чи виконання декоративного рисунку олівцем;
- виготовлення остаточного варіанта виробу, чи виконання декоративного малюнка фарбами.

Ці та інші методи можна використовувати у педагогічній практиці, але остаточний вибір варто залишити за дітьми, вони самі оберуть свій улюблений метод. Головне, щоб методика враховувала вікові психологічні особливості дітей.

Творчі навички, здобуті на таких уроках надають учням знань основних правил організації робочого місця, користування природними та художніми матеріалами (пластилін, глина) та інструментами (пензлями, фломастерами, кульковою ручкою, підгостреною паличкою, м’яким олівцем).

Отже, народні промисли та ремесла є прекрасним дидактичним матеріалом для культурологічного виховання учнів. Вони дають змогу подавати розширені знання з образотворчого мистецтва, формують художній смак і сприяють патріотичному вихованню.

РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ ТА РЕМЕСЕЛ РЕШЕТИЛІВСЬКОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ОСЕРЕДКУ

2.1. Художні промисли та ремесла в соціокультурному осередку Решетилівщини

Художні ремесла та промисли – це засноване на ручній праці товарне виготовлення речей, що задовольняють виробничі, побутові, культурні та обрядові потреби суспільства. Промислам передували ремесла, які зародилися на Україні за умов натурального господарства як допоміжні заняття і мають багатовікову історію.

Найпоширенішим домашнім промислом здавна було ткацтво, і через те – вирощування толокняних культур – льону та конопель. Прядиво поділялося на кілька сортів і відповідно використовувалося для виготовлення полотна різного призначення. Використовувалася і овеча вовна.

Пряжу ткали на горизонтальному верстаті. Пошив одежі відбувався там же, де й ткання полотна. Для кожного регіону України було характерне своє вбрання, що відрізнялося назвою і функцією [15].

Килимарство теж невід'ємна частина культури народу. Килими використовували у побуті, церковних інтер'єрах, обрядовості. Найчастіше їх виконували з місцевої сировини. Орнаментом слугували паралельні смуги з геометричних узорів. Ткали ручним способом на вертикальних і горизонтальних верстатах. Усі килими поділялися на два види: гладенькі та ворсові. За декором вони поділялися на килим з рослинним та геометричним орнаментом.

Одним з життєдайних джерел духовності українців є вишивка. Вона відображає певний світогляд, віру у надприродні сили, знання, звичаї і традиції наших пращурів, рівень їх культурного розвитку, високої майстерності та любові до прекрасного [29].

Вишита сорочка здавна стала символом єднання з рідною землею. На Полтавщині вона вишивалася переважно білими нитками, зрідка червоними та сірими. Манишка білих сорочок у старих взірцях оздоблювалася білим узором, виконаним гладдю. Візерунок обводився чорними або кольоровими смугами.

Орнаментований рушник – неодмінний атрибут народних обрядів та звичаїв. В орнаментації, передусім на Полтавщині, значне місце мало зображення двоголового візантійського орла. У народі такі рушники називалися «орлові» або «орликові». Еволюція цього мотиву йшла у напрямку перетворення на рослинний орнамент. Одним з улюблених мотивів був також мотив дерева-квітки. Його семантика пов’язана із язичницькою міфологією і є символом матері-природи. Рушники використовували на родинах, хрестинах, весіллях тощо. Вони використовуються і в сучасних весільних обрядах, при зустрічі гостей хлібом-сіллю.

Життя суспільства зумовлюється характером і вимогами науково-технічного прогресу. Промисловість уже давно задовольняє потреби людей в одязі. Домашнє ткацтво та вишивання відіграють допоміжну роль і обмежуються художньо-декоративною функцією.

Останнім часом значного поширення набула машинна вишивка, яка широко застосовується при оздобленні певних видів одягу а також при виготовленні декоративних тканин великого розміру. Запозичуючи окремі взірці народного орнаменту, машинна вишивка, однак, не може замінити собою ручної, а розвивається своїм шляхом, набуваючи нових декоративних рис.

Художнє вишивання застосовують для оздоблення сучасного інтер’єру. Поряд із традиційними атрибутами (скатертини, доріжки тощо), популярності набули вишиті панно з портретами видатних людей, пам’ятних дат, державного герба [20]. Широко використовуються декоративні штори, завіси для громадських приміщень. Вишивка використовується і як прикраса одягу. Синтезуючи мистецькі надбання майстри створюють оригінальні вишивки, які є новими зразками декоративної гармонії і ритму.

2.2. Династії майстрів художніх промислів і ремесел Решетилівського краю

Селище Решетилівка – головний осередок сучасного килимарства регіону. Решетилівська майстерня художніх промислів продовжує традиції заснованої в 1905 році Полтавським губернським земством зразково-показової ткацької майстерні [5, с.10].

Тут виготовляють унікальні килими-гобелени ручної роботи, знамениті решетилівські рушники, національні жіночі та чоловічі сорочки з витонченою ручною вишивкою, плахти, скатертини, покривала, доріжки, серветки та інші речі, що роблять наш побут більш привабливим. Завдяки чарівному квітковому малюнку, вмілому поєднанню яскравих кольорів вони стали популярною оздобою житла та громадських інтер'єрів. Прикладом можуть бути серії робіт «Пори року», «Квіти Полтавщини», створені народним художником України, лауреатом Державної премії імені Т. Г. Шевченка Л. Товстухою з Решетилівки [28].

У Решетилівці працювала народна художниця України, лауреат Державної премії імені Т.Г.Шевченка Надія Бабенко. Серед кращих робіт майстрині – килим, який прикрашає Голубий зал засідань ООН. Її справу продовжили О.Бабенко, В.Кріль, П.Шевчук, Є. і О. Пілюгіни.

Силою особистості всесвітньо знаної килимарки Надії Несторівни Бабенко є життя у творчості. Для матері килим – момент умиротворення, самодостатності, а для сина – О.О. Бабенка стан тривожного перепочинку, прагнення формальної досконалості і відкриття нового смислу. Зовнішньо згармонізовані композиції художника сприймаються як розбурхане полум'я. Здається, авторові весь час доводиться приборкувати його динамічну природу. Та головне – в О.Бабенка є стійка опора: національна традиція буденного і сакрального світосприйняття.

Лариса і Євген Пілюгіни приїхали до Решетилівки майже 45 років тому. Працювали у Решетилівському художньому професійно-технічному училищі. Познайомилися з особливостями решетилівських килимів і тими секретами

поділилися із своїми доньками. Останні залюбки долучилися до занять народними промислами.

В родині Пілюгіних в основі гобелену – родинне дерево. Тут – і батьки, і діти, і онуки. Талант та завзяття переходять із покоління до покоління. Євген Пілюгін з доньками займається здебільшого килимами, а Лариса створює вишиті рушники та сорочки, самотужки вигадуючи орнаменти для своїх виробів [3].

Килими-гобелени решетилівської майстерні художніх виробів прикрашають інтер'єри багатьох громадським споруд, посольств України за кордоном, українського центру культури та бізнесу в Афінах, палацу мистецтв «Україна», готелів і ресторанів вищого класу та приватних колекцій.

Основою творення полтавських килимів є квіткові мотиви. Чарує багатство їхніх барв, дивує уміння сполучати їх у чітку гармонію кольору. На фабриці продовжують розвивати традиції панського килима який мав широку популярність у центральній Україні. На художнє вирішення цього витвору вплинув стиль бароко, своєрідно інтерпретований і продовжений у народному килимарстві.

2.3. Збереження художніх промислів та ремесел Решетилівського художнього осередку

Історичне коріння решетилівської землі сягає глибини тисячоліть, що підтверджується даними археології. Світ дізнався про селище завдяки топографічній карті, складеній французьким інженером і картографом Гійомом Левасером де Бопланом, вміщеній у книзі «Опис України» (1650).

Містечко заснував козак Решетило на початку XVII ст., а перша згадка про нього належить до 1638 року. Розташоване на перехресті тодішніх державних і торгових шляхів містечко активно розвивалося, особливо завдяки ярмаркам, які відбувалися тут 6 разів на рік.

На той час це був і важливий духовний центр Полтавщиною. З 1768 року тут знаходилося духовне управління (протопопія), діяло 6 церков. Остання була збудована у 1749 році місцевим уродженцем, Київським Митрополитом Арсенієм Могилянським, і стала разом із чотириярусною дзвіницею першою кам'яною будівлею містечка.

Влітку 1837 та 1845 років тут побував Тарас Шевченко і виконав два малюнки. Вабила Кобзаря Решетилівка і унікальною бібліотекою О.В. Попова, що налічувала на той час 11 тисяч томів російською та іноземними мовами та близько тисячі рукописів.

З кінця XIX ст. Решетилівка стала одним з центрів народного ткацтва, килимарства і вишивки. По всій Україні і навіть за її межами стають відомими її майстри і художники, які самі створювали ескізи своїх шедеврів.

Найчастіше на решетилівських килимах зустрічається букет у вигляді гілок з квітками, дерева-квіти, вазоні мотиви, рідше – геометризовані орнаменти. Завдяки квітковому малюку і красивому поєднанню світлих яскравих кольорів, решетилівські килими широко використовуються для оздоблення житлових і громадських інтер'єрів. Саме взаємодія фону килима і кольорове вирішення орнаменту складає неповторну самобутність решетилівського килима, яка відрізняє його від аналогічних виробів інших регіонів України.

Решетилівський художній професійний ліцей залишається центром української національної культури, готує висококваліфікованих фахівців за напрямами: декоративно-прикладне ткацтво; килимарство; ексклюзивні вироби ручної вишивки; вишукана та елегантна машинна вишивка; живопис; кравецтво та закрійна справа.

Особливу увагу тут приділяють вишивці – оздобленню одягу і тканин для обладнання житла. У виробах місцевих майстрів – специфічне розташування орнаменту, його величина, характерні мотиви і колорит. Особливістю полтавської вишивки є техніка «білим по білому» з вишуканими геометричними та стилізовано рослинними мотивами орнаментів [33].

У селищі щороку відбувається обласне свято народного мистецтва «Решетилівська весна». З 2010 р у ньому беруть участь майстри з інших регіонів України. Знають Решетилівку і в далекому зарубіжжі – завдяки килимам, гобеленам та вишивці, що зберігаються у приватних колекціях багатьох країн.

Обласне свято «Решетилівська весна» – велика виставка, розташована у кількох залах на другому поверсі ЦДК «Оберіг» – організовується управлінням культури Полтавської облдержадміністрації, Решетилівською районною радою та відділом культури і туризму. На захід запрошують людей, що своєю творчістю славлять Полтавщину й Україну: Віктора Фурмана, Аллу Маркар'ян, Віру Забору, Наталю Свиридюк, Валентину Ануарову, Наталію Дігтяр, Наталію Мореву, Анюту і Злату Кив з Полтавщини, вишивальницю з Черкаської області Наталію Ляпкало, Віктора Комаринцева, Олену Опанасюк, Віктора Грисенка, Любов та Дмитра Громових з Опішного, Анну Матвієнко з Котельви, Наталію Сафян з Кременчука, Олену Шамур з Краснограда та багатьох інших славетних майстрів.

У вернісажі беруть участь і славетні Решетилівці – Надія Вакуленко, Ніна Іпатій, Петро Шевук і його донька Людмила,Юлія Деркач, Ольга Кузьменко, родина Пілюгіних та ін. Щорічне свято – один з елементів збереження національних художніх промислів і демонстрація неповторного національного духу. Решетилівка у XIX-XX століттях – відомий центр художніх промислів, а Решетилівка XXI століття – сучасний мистецький осередок, в якому плідно працюють художники й майстри народного мистецтва, відомі в культурному житті України та світу.

ВИСНОВКИ

Полтавщина – давній і відомий край народного мистецтва. Килимарство, вишивка, декоративне ткацтво, кераміка складають основні барви палітри її культури. У дослідженні висвітлено теоретичні характеристики та особливості художніх промислів і ремесел Решетилівського соціокультурного осередку. Вони формують специфічний образ регіону, вгадуваний у багатоманітності української культурної палітри. У ході дослідження нами:

1) розкрито сутність та історію розвитку народних промислів і ремесел та деякі аспекти української матеріальної культури, зокрема господарської діяльності. Художніми ремеслами вважалися види діяльності, які вимагали складного устаткування і тривалого навчання: малярство, сницарство, шовкоткацтво, золотарство, художнє ковальство та ін. Ремісники обов'язково мали документи про опанування фахом та дозвіл на заснування власної майстерні. Народне декоративне мистецтво розвивалося у двох напрямах: як домашні ремесла для потреб родини і як організовані промисли для продажу;

2) висвітлено народні художні промисли та ремесла в сучасній Україні, доведено, що вони є невід'ємною складовою української культури і увібрали в себе риси окремих етнографічних регіонів. У низці населених пунктів (Опішня, Решетилівка, Косів, Петриківка, Глиняни та інші) існували школи традиційного народного мистецтва. Серед різноманітних видів народної творчості визначено ткацтво, килимарство, вишивку, писанкарство тощо. Мистецтво художньої обробки дерева займає найголовніше місце. Роботи сучасних митців є спробою відродити здобутки поколінь в умовах новітнього мистецтва України;

3) з'ясовано, що народні промисли і ремесла є особливо цінними для виховання та культурологічного розвитку дітей. На уроках з використанням виробів народних промислів і ремесел учні ознайомлюються з кращими зразками різноманітних проявів українського народного декоративно-прикладного мистецтва, вивчають побудову узорів, самі складають узори і підбирають кольори для оздоблення різних предметів. Демонстрація на уроках

вишивок, мережива, кераміки з розписом, предметів, оздоблених різьбленням збуджує цікавість учнів;

4) охарактеризовано художні промисли та ремесла (ткацтво та килимарство) в соціокультурному осередку Решетилівщини і з'ясовано, що художні ремесла та промисли – це засноване на ручній праці товарне виготовлення речей, що задовольняють виробничі, побутові, культові та обрядові потреби суспільства. Живучість промислів зумовлена передусім традиціями, історично сформованими в певному середовищі;

5) досліджено династії майстрів Решетилівського краю. Решетилівська майстерня художніх промислів (правонаступниця фабрики імені Клари Цеткін) продовжує традиції заснованої у 19095 році зразково-показової ткацької майстерні. Найталановитіші майстри представляють свій край на місцевих та світових виставках. Їхні вироби експонуються в Болгарії, Румунії, Чехії, Канаді, Франції, Індії та інших країнах, відрізняються чудовим квітковим орнаментом, мальовничою довершеністю;

6) проаналізовано особливості сучасного збереження художніх промислів та ремесел у Решетилівському соціокультурному осередку. Упродовж історичного розвитку українці створили раціональну організацію середовища життєдіяльності і забезпечення духовних запитів людини. Сьогодні головним завданням є формування особистості, враховуючи духовні надбання предків. Ткацтво та килимарство на Решетилівщині, відоме ще з доісторичних часів, буде і надалі розвиватися.

Проведене дослідження дає можливість на якісно новому рівні вивчати художні промисли та ремесла Решетилівського соціокультурного осередку та їхнє місце у формуванні соціокультурного профілю регіону. Проте, його результати не вичерпують усієї повноти їх висвітлення і не претендують на всебічне розкриття означеної проблеми. Подальшого вивчення потребують питання визначення закономірностей розвитку художніх промислів та ремесел, розкриття нових поглядів на роль і сутність Решетилівського соціокультурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Є. А., Захарчук-Чугай Р. В., Станкевич М. Є. Декоративно-прикладне мистецтво. Львів : Світ, 1999. 156 с.

2. Антонович Є. А., Процiв В.І., Сенд С. П. Художні техніки в школі. Київ: ІЗМН, 1997. 312 с.

3. Брігіда К. Творча родин а Пілюгіних не втомлюється дивувати полтавців красою Решетилівських килимів та вишиванок. URL: https://misto-tv.poltava.ua/news/13535//

4. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської України. Київ: Мистецтво, 1986 454 с.

5. Варивончик А. В. Історія Полтавського виробничо-художнього об'єднання імені Клари Цеткін. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 3-11.

6. Варивончик А. В. Про форми суспільної організації праці в галузі українського традиційного народного мистецтва вишивання. *Вісник КНУКіМ : Збірник наукових праць*. 2012. № 27. С. 46-52.

7. Ворона М. О. Особливості вияву естетичних почуттів у дітей. *Початкова школа*. 1990. № 4. С. 64-66.

8. Данченко А. С. Народные мастера. Київ : Радянська школа. 1982. 128 с.

9. Денисенко Д. «Золота лоза» на Східній Слобожанщині. (Мереживна майстерність відроджується у Воронезькій області завдяки допомозі майстрів із Закарпатської України). Урядовий кур'єр. 2004. 5 жовтня.

10. Етнографія України : Навчальний посібник / за ред. проф. С. А. Макарчука. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Львів : Світ, 1991. 520 с.

11. Етнографія України : навчальний посібник / за ред. С. А. Макарчука. Львів : Світ, 1991. 520 с.

12. Життя в об'єктиві. *Укрінформ*. Урядовий кур'єр. 2004. 14 квітня.

13. Забуті старогалицькі джерела в народному декоративному мистецтві Покуття. *Галич і Галицька земля у державотворчих процесах України*: матеріали Міжнародної ювілейної наукової конференції. Івано-Франківськ – Галич : Плай, 1998. С. 165–168.

14. Заєць І. М. Технологія виробів з деревини : Навчальний посібник. Київ : 1993. 124 с.

15. Зеленко О. Золота ера Трипілля «повертається». Урядовий кур'єр. 2005. 20 травня.

16. История Полтавы. Сайт Бориса Тристанова. URL: histpol.pl.ua/ru/component/content/article?id=8116

17. Кара-Васильєва Т. Г. Творці дивосвіту. Київ : Радянська школа, 1984. 175 с.

18. Коваленко Т. В. Використання народної іграшки в трудовому вихованні і творчому розвитку молодшого школяра. *Наукові записки психолого-педагогічного факультету* : Полтава, 1998. С. 311-318.

19. Коваленко Т. В. Народна іграшка на уроках в початковій школі. Методичні рекомендації. Полтава, 1998. 138с.

20. Кривошей Т. В. Українська народна іграшка як засіб формування історичної пам'яті учнів на уроках трудового навчання. *Методичні та методологічні проблеми формування історичної пам'яті учнівської молоді* : матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. Херсон : КВНЗ «Херсонська академія неперервної освіти», 2012. С. 210-0217.

21. Кузин В. С. Психология : ученик. Москва : Высшая школа, 1974. 280 с.

22. Кулик О. Українське народне художнє вишивання. Київ : Музвидав УРСР, 1958. 340 с.

23. Лозко Г. С. Українське народознавство. Київ : Вид-во «Арт ЕК», 2004. 472 с.

24. Макаренко Н. Петриківка та Опішня просять захистити. *Молодь України*. 2005. 22 лютого.

25. Манучарова Н. Д. Українські народні вишивки. Київ : Музвидав УРСР, 1961. 234 с.

26. Мириманов В. В. Малая история искусства: Первобытное и традиционное искусство. Москва : Знание, 1973. 456 с.

27. Міжнародний економічний форум. URL: http://led.org.ua/ukr/news/?id=346.

28. Народне мистецтво Полтавщини. Каталог / автор-упор. А. П. Маркар'ян. Полтава : Сімон. 96 с.

29. Орел Л. Українські рушники : Історико-культурне дослідження. Київ : Кальварія, 2003. 230 с.

30. Осьмак Т. Декоративно-прикладне мистецтво народів світу як чинник формування полікультурності майбутніх педагогів. *Молодь і ринок*. 2012. № 1. С. 138-140.

31. Педагогический энциклопедический словарь / гл. ред. Б. М. Бим-Бад. Москва : Большая рос. энцикл., 2002. 528 с.

32. Подарунок на Великдень / упор. В. Пацюрко. Стрий : Добре серце, 1994. 48 с.

33. Решетилівський художній професійний ліцей – колиска самобутньої творчості Полтавського краю. URL: http://resh-hud-lic.ucoz.net/index/rkhpl/0-9.

34. Селезньова А. В. Український рушник як культурний феномен національного ужиткового мистецтва. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : матеріали III міжнар. Конггресу, 4-6 листоп. 2025 р. Київ, 2015. 15 с.

35. Тягур В. М., Синетар І. В. Ознайомлення з художніми ремеслами на уроках трудового навчання в початковій школі, як засіб навчання національним традиціям. *Актуальні проблеми сучасної дошкільної освіти* : Всеукраїнська науково-практична Інтернет-конференція. Мукачево: МДУ, 2017. С. 1687-1760.

36. Українська культура та реалізація державної політики в культурній сфері : Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України за 2005 рік. Київ : 2006. С. 37-41.

СПЕЦИФІКА МАГІЇ ТА ЇЇ МІСЦЕ В СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

ЗМІСТ

ВСТУП …3
РОЗДІЛ 1. ПОНЯТТЯ МАГІЇ, ЇЇ ФУНКЦІЇ ТА ПРИНЦИПИ…4
РОЗДІЛ 2. КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ МАГІЇ…22
ВИСНОВКИ…24
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ…26

ВСТУП

Сьогодні нікого не треба переконувати в тому, що феномен магії має серйозну перспективу для вивчення. Використання культуртрегерських ресурсів магії дозволяє розвивати національну самосвідомість і відтворити нерозривний зв'язок часів, між стародавньою культурою і сучасністю.

Визнаний як об’єкт вивчення, феномен магії почав стрімко вивчатися і завойовувати все більше визнання фахівців, так само як і отримувати все більш широке поширення на практиці. В даний час його вивчають не тільки власне культурологи, але також він завоював визнання в сучасній літературі, кінематографі, живопису, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, що говорить про широкий горизонт евристичних можливостей феномена магії.

У той же час настільки активне зростання практики вказує на те, що інтерес до феномену магії став обганяти рівень розробленості її теоретичних, методологічних і методичних основ. Окремі публікації з даної проблематики містять різні точки зору різних авторів, що, з одного боку, відображає плюралізм завершення культурної епохи постмодернізму, а з іншого боку, ускладнює побудову наукової методологічної бази, призводить до різночитань у трактуванні самого поняття магії.

Для того щоб подолати розкол між теорією і практикою, необхідно, на нашу думку, об'єднання зусиль теоретичної і прикладної науки, а також консолідація фахівців в галузі культурології та інших гуманітарних і медичних знань, які вивчають феномен магії.

Важливим етапом цього процесу було б утворення спільноти культурологічної теорії магії, яка б стала координатором діяльності фахівців-культурологів в області вивчення магії і представників суміжних напрямів з метою узагальнення досвіду та сприяння розвитку дослідження феномену магії.

Пропонована робота є однією зі складових проекту кафедри філософії і історії, Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. У ній представлені розробки як теоретичного, так і практичного характеру, що дуже важливо для формування сучасної наукової бази дослідження феномена магії.

Для вивчення феномена магії величезне значення мають дослідження культурологів. Поява дослідження феномену магії, як напрямку культурології, створило додатковий акцент у вивченні магії, оскільки магія, є складовою частиною світової культури і світогляду.

Проаналізувавши існуючі концептуалізації феномена магії, ми пропонуємо власне бачення. Різні наукові школи по-своєму визначають специфіку магії. Однак ми вважаємо, що синтетичний підхід може привести до глибшого розуміння її як унікального феномену культури. Виходячи з цього, автор розглядає актуальну проблематику в цій області, дає огляд історичного досвіду і виділяє сучасні завдання.

В цілому можна сказати, що в цій роботі представлена нова перспектива для аналізу феномена магії. Для прикладної культурології вона корисна тим, що дозволяє краще орієнтуватися у величезному просторі світу магії і, що особливо важливо, враховувати як прямий, так і непрямий вплив магії в історії і культурі суспільства.

Автор сподівається, що його робота порадує зацікавлених читачів: допоможе систематизувати знання, стане помічником у практичній роботі, джерелом нових творчих ідей.

РОЗДІЛ І. ПОНЯТТЯ МАГІЇ, ЇЇ ФУНКЦІЇ ТА ПРИНЦИПИ

У науковій літературі магія визначається найчастіше як один з видів виробничо-релігійної діяльності з метою оволодіння і контролю над силами природи, яка зустрічається у різних народів і поділяється, в свою чергу, на види.

Магія становить важливий етап історії Європи. «Магія, далеко не екзотичне чи маргінальне питання в європейській історії, завжди була невід'ємним аспектом західних суспільств та культур» [3, с. 4]. Найдавніші витоки європейської магії сягають часів грецької, римської, кельтської та скандинавської культур.

Середньовічний епос і лицарський роман – це подорож у світ магічної географії. Середньовічний лицарський роман фактично зітканий з магічних тропів – метафор і алегорій та магічних топосів.

Відродження магії можна простежити вже в епоху Ренесансу, коли магія стала джерелом вивчення та ідейним провідником. Врешті-решт друге відродження магічного світогляду відбулося у XVIII ст. в рамках Романтизму. В епоху Романтизму, особливий інтерес становила кельтська, скандинавська і германська магічна традиція. У XVIII ст. була започаткована фольклористика як наука, що вивчає обряди, звичаї та народні вірування. Фольклористика фактично заново відкрила магію. В XVIII ст. формуються уявлення про національну культуру. Витоки національної культури або народного духу, романтики вбачали в мові, народній поезії і магії. З їх точки зору, і мова народу, і його магія – це прояв глибинного національного духу, вираз національного світогляду. Кожен народ як ціле має свої психологічні та культурні особливості (менталітет), який можна зрозуміти лише через магічне, як вираз архетипів. Тематика магії надихала таких романтиків, як В. Блейк, Дж. Кітс, П. Шеллі, В. Вордсворт, С. Колрідж та брати Грімм.

Наприкінці XIX ст. відбулося відродження окультизму, на який безпосередньо вплинув романтизм XVIII ст.

Значний внесок в дослідження феномену магії зробили такі наукові школи, як міфологічна (М. Мюллер, Д. Д. Фрезер, В. Маннгард), антропологічна (Л. Фейєрбах, Е. Б. Тайлор, А. Ван Геннеп, Л. Леві-Брюль), психологічна (У. Джемс, З. Фрейд, К. Г. Юнг), соціологічна (К. Маркс, М. Вебер), етнопсихологія В. Вундта.

Інформаційна революція, яка відбулася в світі, послабила інституційну та культурну потужність всіх без виключення світових релігій. Ми можемо спостерігати такі світові тенденції: секуляризацію релігії або ослаблення релігії в публічній сфері; десакралізацію священного; зменшення інтересу до релігії в суспільній свідомості; відхід від раціонального регулювання за допомогою релігії і держави; приватизацію релігії або становлення релігії добровільного особистого вибору, витіснення її з публічної сфери в область приватного інструменту пошуку трансцендентного або особистого щастя.

Можна констатувати, що в даний час традиційна релігія втратила свій контроль над духом і тілом великих мас населення. Деякі з цього загалу залишаються номінальними віруючими, інші взагалі відкидають релігію і стають атеїстами або агностиками, решта звертаються до альтернативних вірувань. Для широкого кола людей замінником релігії виступає віртуальна реальність. Поряд з цим найбільшого поширення набувають вірування та ритуальні практики, які можна охарактеризувати як магічні.

Дослідження феномену магії є актуальним, оскільки може допомогти нам зрозуміти невідомі до тепер аспекти культури, універсальні архетипи колективної свідомості. «Магія продовжує зачаровувати сучасний розум, вона залишається об’єктом значного наукового дослідження. Сьогодні ті, хто звертається до вивчення цієї теми, зазвичай більше не розглядають магію як страшну загрозу для суспільства, а також не збираються використовувати її як зброю, …. Незважаючи на це, так само, як в минулому, сучасні вчені прагнуть зрозуміти і пояснити магію, яка завжди розглядалася як загадкова, неясна, і окультна – методами, які будуть зрозумілими і значущими для сучасників» [3, с. 2].

Сьогодні магія представлена різноманіттям вірувань, які прагнуть відтворити стародавні політеїстичні культи, в основному засновані на вшануванні природного циклу. У широкому спектрі магії найчастіше згадуються геомантія, друїдство, вікка, чаклунство, неошаманізм, демонологія. До цього переліку можна додати астрологію та багато видів народної медицини та фармакології, які також мають своє коріння в магічній практиці, широкий спектр методів психотерапії використовує прийоми, змістовно пов'язані з магією, такі як візуалізація, гіпноз та навіювання.

Окрім популярності магії як квазірелігійного і психотерапевтичного інструменту, існує також величезний культурний запит на магію як джерело художніх образів. Більшість бестселерів художньої літератури, незалежно від того, чи призначена вона для дорослих чи дітей, стосується чи фокусується на магічній тематиці, вона також відіграє провідну роль у популярному жанрі фентезі. Книги, телевізійні програми, художні фільми та серіали на цю тему привертають широку аудиторію. В цьому аспекті, можна привести такі наочні приклади, як книжково-кінематографічні цикли «Гаррі Поттер» Джоан Роулінг, «Легендаріум Середзем'я» Джона Р. Р. Толкіна, «Пісня Криги й Полум'я» Джорджа Мартіна, «Відьмак» Анджея Сапковського, «Американські боги» Ніла Геймана.

Хоча може здатися, ніби магія знову відродилися у відповідь на занепад релігії, насправді вона ніколи не зникала. Чому в даний час магія користується такою широкою популярністю, незважаючи на те, що з моменту прийняття світових релігій вона вважалася уділом примітивних. Цікаво, якщо магія є настільки примітивною, то чому вона представляє такий живий інтерес для постіндустріального суспільства.

Магія пропонує прагматичний підхід до стосунків людини з сакральним. Магія – це лише методика, а не абстрактна релігія. Релігія історично наголошувала на ідеальних засадах віри, надії та любові, однак сучасний поворот до матеріальності магії, все більше акцентує увагу на речовій стороні духовності. Цей акцент на матеріальності, хоча спочатку застосовувався для

тлумачення доісторичних вірувань, останнім часом застосовується для переосмислення сучасної ідентичності.

Збереження магії є наслідком її здатності допомагати людині тут і тепер, а не в потойбічному житті. Справді, магія спрямована на відміну від релігії, не на потойбічне життя та дух, а на тілесність та природний світ. Замість того, щоб розглядати матеріальність як другорядну щодо духовності, вона розглядається в магії як найважливіша. Магія не розрізняє минуле, теперішнє та майбутнє, сакралізує матеріальність та інтегрує природу і людину, у синкретичну єдність. Цілком очевидно, що магія в даний час користується ренесансом з подібних причин. Занепад світових релігій залишає не лише культурний вакуум, а й екзістенційну невизначеність. Світові релігії так і не змогли дати відповідь на екзистенційні питання. Сучасній людині не вистачає глибини, сенсу та мети у своєму житті, вона шукає їх в світі магії. У розпал такої невизначеності багато хто вирішує повернутися до простоти і ясності природи. У нашому сучасному технологічно розвиненому суспільстві природа набуває все більшого значення, а разом з нею і магія.

У цих умовах потреба у досвідному методі пояснення буття надзвичайно актуалізується, і тому навряд чи дивно, що магія, знову зайняла провідну роль в свідомості людини. Не останню роль відіграє міфопоетичне несвідоме, яке століттями стримувалося традиційним релігіям. Слушна аналітична психологія, яка стверджує, що всі первісні архетипові мотиви та символи витісненні в сферу колективного несвідомого, при нагоді можуть знову посісти своє центральне місце в свідомому. Світова культура відчуває пробудження віковічних архетипів, які живуть у нашій свідомості вже тисячі років відображаючи світ природи. Прадавні божества почули поклик колективного несвідомого людства і виходять з культурного забуття. Магію сприймають у всіх прошарках суспільства із задоволенням, навіть якщо вважають її неймовірною або недостовірною.

У понятті магії сформульовані такі її ознаки: міфопоетичність, матеріальність, прагматичність, терапевтичність і архетипність. Неможна не

враховувати, соціальну значимість магії як культурного елемента, виховний і культуртрегерський потенціал.

З поняття магії випливають основні відмінності між релігією та магією: магія має конкретні цілі, тоді як релігія має трансцендентні цілі (духовне відродження, спасіння, вічне життя); магія зосереджена на індивідуальних (часто егоїстичних чи матеріальних) потребах, тоді як релігія спрямована на суспільне благо (сім'ї, держави); магічні операції, як правило, таємні (вони часто відбуваються вночі, у відокремлених місцях), тоді як релігійні обряди видимі для всіх.

Сенс і актуальність з'ясування функцій магії в тому, що це дозволяє глибше зрозуміти природу магії і її особливості. На нашу думку, магія виконує кілька функціональних завдань, що забезпечують досягнення мети. Магія завжди дія. Ця функція актуалізується в результаті порушення долі, божественної волі, табу, закону предків або ритму природи. Світ традиційної людини був тісно пов'язаний з сферою таємничого і небезпечного. Природні стихії та катаклізми, мінливість погоди і природного середовища існування, хвороби, смерть – все це радикальним чином впливало не тільки на фізичне існування людини, але й на її душу. Щоб їх уникнути, було необхідно зробити їх забороненими для звичайних контактів і надати наочну модель вирішення. Саме тому, суб'єкт магії знаходиться поза звичним соціуму, щоб в інсайдерських обставинах виробити і проявити якості, необхідні для вирішення цієї дихотомії.

Згідно структурній антропології, реальні відносини зі світом первісна людина компенсує магічними відносинами, які компенсують її недосконаліть. Основою здатністю первісно свідомості є розрізнення властивостей об'єктів, бінарні опозиції. Все різноманіття властивостей речей, з якими має справу первісна людина, зводиться до набору пар бінарних опозицій. Базовим рівнем бінарних опозицій є той, який визначається основними органами чуттів (зір: ніч – день, світлий – темний; слух: гучний – тихий, стук – шепіт; дотик: твердий – м'який, сухий – вологий; смак: сирий – варений, гіркий – солодкий; нюх:

свіжий – гнилий). На наступному, більш абстрактному рівні знаходяться бінарні опозиції, що виражають форму: внутрішній – зовнішній, повний – порожній. Кожен наступний рівень бінарної опозиції більш абстрактний, ніж попередній. Соціальний рівень задається, опозицією чоловік-жінка, а знімається медіаторами інцесту, ендогамії. Господарський рівень задається вихідною опозицією голод – насичення і вирішується полюванням. Мета магії – дати дієву модель для вирішення життєвого протиріччя.

В ході розв'язання бінарних опозицій суб'єкт магії, потребує специфічних засобів і помічників, а також самовдосконалюється, тим самим нарощуючи свій духовно-фізичний потенціал. Примітно, що кількістю і якістю страждань і мук мага вимірюється його дієвий потенціал. Самовдосконалення в магії є необхідним додатковим інструментом. Особливо, коли вирішення бінарної опозиції здійснено в основному за допомогою помічників або артефактів.

Помічник має зооморфний або невидимий вигляд, подібний до духів. Витоки образу помічника слід шукати в тотемізмі, анімізмі і шаманізмі. В уявленні давніх народів, одухотворена вся природа (включаючи стихії, погоду, ландшафт), матеріальна культура (споруди, знаряддя, види діяльності), стани людини (хвороба, здоров'я) і обставини її життя (удача, радість). У багатьох народів світу кожен пагорб, перевал, річка, долина і взагалі місцевість мають свого духа. Ідея помічника-духа, згодом зазнає трансформації, перетворюючись в образи ангелів-хранителів і генія місця. У античній римській культурі геній місця був духом-захисником. Його часто зображали з такими артефактами, як ріг достатку, чаша і змія. Геній імператорського дому розглядався як головний захисник Римської імперії. Побутовим богам – Ларам, Пенатам, Геніям та Юноні – регулярно поклонялися. Це богослужіння зосереджувалося навколо вогнища. Латинське слово, яке використовується для позначення богослужіння, фокус, означало розпалювання вогню. Латинським словом для приміщення де було вогнище «culina», що походить від культивувати. Здатність контролювати вогонь, а значить тепло, світло та приготування їжі вважалося визначальним в господарстві. Важливість Ларів пояснюється використання терміна як метоніму

для домашнього господарства в цілому. Лари захищають продовольство, тим самим забезпечуючи засоби для існування домогосподарства. Геній був живим духом родини, і поклонявся йому в день народження. Всі домашні боги були пов'язані зі здоров'ям та благополуччям сім'ї.

Духи місць досі вшановуються в Азії, тут вони розуміються як принцип, згідно з яким місце проживання завжди повинно бути адаптоване до ландшафту, в якому воно знаходиться. М. Гайдеггер розглядав місце проживання, як екзистенційну опору. Людина відчуває себе убезпечено, коли вона ототожнює себе з оточуючим середовищем, або, коротше кажучи, коли вона сприймає оточення як значуще, а не просто притулок. Це означає, що простори, де відбувається життя, є місцями, у справжньому розумінні цього слова. Місце життя – це простір-помічник. З давніх часів геній локус, або дух місця, визнавався реальністю, яка допомагає людині у своєму повсякденному житті. Китайська геомантія є системою знань про вплив географічного і геологічного на місце проживання людини. Відповідно до геомантії ландшафт повинен гармонійно поєднуватися з призначенням будівлі. Будівництво є відповідальним актом, що об'єднує цілий комплекс утилітарних і ритуальних правил і заборон, які виконуються заради благополуччя і здоров'я людини. Будинок матеріалізує природну потребу в безпеці, благополуччі та наступності поколінь. Тому так важливий вибір місця – здоровий ґрунт, орієнтир на сонце, роза вітрів і джерело води.

Трансформація в магічних дійствах, також пов'язана з артефактом. Магічними артефактами, які дозволяють перетнути межу двох світів, часто виступають топографічні об'єкти (млин і кузня). Млин, який представляє характерний елемент культурно-історичного ландшафту, наприклад, таких країн, як Нідерланди і Україна, одночасно виступає магічним топосом. Процес перетворення зерна у борошно з давніх-давен розглядався як магічний акт. Млин знаходився на межі, біля води, далеко від села, де впорядкований світ межував з водою і лісом, небезпечним для мандрівника або перехожого. Міфологемі млина та пов'язаних з ним магічних сюжетів сприяла його функція

– перетворення матерії, використання природних сил (вітру та води) та дивний постійний шум. Варто згадати, що зерна мололи не лише протягом дня, але цей процес тривав цілу ніч, аж до світанку. Як правило, селяни передавали новини один одному на млині і проводили там таємні збори. Млин набув сумнівну репутацію, оскільки вважався гніздом розпусти. Протиставлення двох різних просторів, особливість ландшафту, двадцятичотиригодинний ритм роботи, шум, метаморфози створили цілу систему магічних уявлень, що призвело до формування стереотипних поглядів на млин, сприяли перетворенню мірошника на мага. По відношенню до млина у народній традиції сформувались два типи ставлення. З одного боку, млин розглядався як необхідний об'єкт господарського життя, що дозволяло мірошнику виробляти продукт (борошно) життєво важливого значення із зерен. З іншого боку, млин та його околиці здобули репутацію магічного географічного простору.

У всіх культурах кузня ототожнювалася з помешканням мага. Тут створювалася легендарна зброя та обладунки, що використовувались культурними героями, начиння та прикраси, які використовуються в священних ритуалах. Кузня ототожнювалася з підземеллям, темним магічним мистецтвом. Ковалі – це володарі таємниць, які передавались з покоління в покоління. Це таємне знання надавало силу та статус. Коваль регулює взаємини мікрокосмоса з макрокосмосом шляхом приборкання і практичного використання стихії. Прометей видобуває для людей вогонь і навчає їх мистецтву і ремеслу. Коваль, як володар вогню був за межами соціальних рамок, бо він обслуговує різні класи, виробляє інструменти, зброю, ювелірні вироби, карбує монету. Його кузня, це підземне царство демонів. До речі, металургія зробила землеробство, мисливство та війну набагато ефективнішими.

Очевидно, кузня була тим середовищем звідки виникла алхімія, тут можна було здійснити магічні дії з перетворення неблагородних металів на благородні. Розширення міжнародних зв'язків сприяло розвитку монетної і ювелірної справи і посилило практичний інтерес до вивчення властивостей металів. Цей інтерес позначився бурхливим розвитком в IX ст. гірничорудних промислів і

різних способів обробки металу, пов’язаних з виробництвом високоякісних клинків. Архімед за допомогою відкритого ним закону визначив кількість золота і срібла в тіарі сиракузького царя Гієрона, хіба це не магія!

Численні артефакти, а саме амулети, талісмани та філактерії (спеціальні короби на ремні для зберігання оберегів, іноді вони мають абстрактні форми, тексти, іноді частину людського тіла: око пронизане стрілою, відкриту долоню (оборонний жест проти злого ока), досі прикрашають шию, поперек, зап’ястя чи кістку людини. Кути, місця згину, найбільш вразливі в тілі людини, тому коліна, плечі і зап'ястя, підлягали захисту. Дверні отвори та вікна, були найбільш вразливими місцями житла людини. Дзеркала та інші блискучі предмети дозволяли відвести небезпеку. Тому часто прикрашали свої костюми (особливо капелюхи) блискучими предметами. Відьмині кульки – блискучі видуті скляні різдвяні прикраси, вішали у вікна. У слов'янській традиційній культурі найбільш вразливі місця будівлі – це кути. В кутах при будівництві закопувались апотропеї. Апотропічна магія («відвернення лихого ока») практикувалася на всій території стародавнього світу.

Проте цього, виявляється недостатньо для остаточного перетворення, в магії недостатньо чарівних засобів, магія потребує повноти використання всього потенціалу власних зусиль. Саме розв’язання бінарних опозицій вимагає від суб’єкту магії поряд із застосуванням чарівних засобів, винахідливості і спритність рук (недаремно магами, якщо це були чоловіки вважалися справні мисливці і рибалки, а якщо жінки, то рукодільниці, фахівчині з ткацтва, шиття і кулінарії). Крім того, потрібно продемонструвати готовність і вміння дотримуватися спеціальних ритуалів, які надають додаткові сили. В магії просто необхідно проявити здоровий глузд, працьовитість і жертовність (аскетизм).

В магічно-релігійній синто-буддистський традиції сюгендзя – люди, які досягли фізичних і психічних сил через освоєння різних аскетичних практик, в горах. Поняття сюгендзя вважають рівнозначним іншому – ямабусі або подвижник. Навесні подвижники піднімаються в гори на порівняно недовгий

термін. Гора при цьому розглядається як мандала, наочний образ світобудови, і окремі ділянки гірської місцевості співвідносяться з небосхилом. Восени подвижники проводять в горах більш тривалий час, віддаються різним вправам, а потім проходять випробування і отримують від наставників таємний знак, подвижник стає справжнім сюгендзя. І нарешті, взимку перед настанням нового року за місячним календарем в гори йдуть досвідчені сюгендзя, щоб випробувати себе особливо важкими вправами і знайти магічні здібності. У разі осіннього та зимового «уходу в гори» вправи включають в себе ночівлю в природних укриттях або під відкритим небом, обмивання в холодних гірських річках і під водоспадами, підйом по крутих схилах. Фудо, на санскриті Відьярадж, володар вогню виступає покровителем сюгендзя, які в суворих умовах гір вміють видобувати вогонь. Так набувається «тапас» – сила, яку вирощує в собі подвижник і за рахунок якої він здатний творити чудеса. В цьому випадку можна говорити про збереження в буддистському тантризмі рис давньоіндійської аскетичної традиції, йоги. Сюгендзя займаються ворожінням, визначенням сприятливих і несприятливих днів, майбутньої долі за датою народження, пророцтвами, заклинають і виганяють духів, виготовляють обереги, короткі тексти, які пишуться на папері і вручаються замовнику, щоб той носив їх при собі або зберігав в будинку. Нерідко текст супроводжується малюнком. Широко використовують вогонь, який спалює ті помилки і пристрасті, яким страждалець піддавався в нинішньому і минулих життях і які згідно із законом відплати накликали на нього страждання.

Людина, яка вчинила внутрішнє сходження, змінюється і зовні. Первинні зовнішні зміни, пов’язані з артефактами, талантами. Вторинні глибокі зміни мага, що додають йому особливу харизму, можуть проявлятися в мітках (традиція нанесення міток на тіло заглиблена корінням в глибоку історію людського суспільства, про що свідчать численні археологічні знахідки і була пов’язана з магічно-ритуальними і медичними практиками), надзвичайній силі або видатних здібностях.

Нарешті, вирішення дихотомії є кульмінаційним моментом всього магічного дійства. Це перетворення бінарних опозицій призводить до відновлення закону, табу, ритму природи або метаболізму організму і завершується соціальною і біологічною гармонією. Іншими словами, відбувається перехід кількості в якість, тобто трансформація, яка в культурі передбачає відмирання колишнього культурного стану і народження нового, перетвореного.

Таким чином, на підставі функцій магії можна виділити основні функціональні принципи, які в різних варіантах присутні в магії, визначаючи модель поведінки і шляхи, що ведуть через самовдосконалення до перетворення дійсності. Сама магічна дія пов'язана з випробуванням, жертовністю і духовно-фізичним зростанням. Одночасно з цим в магії присутні такі базові елементи, як бінарна опозиція, перетворення смерті в життя і доля, яку можна змінити через перетворення або магію.

Доля в магії з одного боку і зумовлена, і в той же час піддається зміні через перетворення, наприклад, вмирання і відродження. Крім того, магія завжди діє в межах власних просторово-часових координат, які не збігаються з фізичним відліком часу.

Характерною рисою магічної дії або ритуалу є його особлива структура, яка притаманна для всіх видів магії. В основі магічних дій покладений ритм, коли дії плетуться або нанизуються, утворюючи ланцюг або мережу. У магічній дії основним є принцип постійного повторення. Наприклад, мантри, центральний елемент тантризму (600 р. до н.е.). Слово мантра означає священний текст, який використовуються як для мирських, так і для духовних цілей, за формою виступає заклинанням. Мантра, часто використовується у формі повторюваного гасла в політиці і рекламі. Сутність мантри в постійному повторенні. Чим більша кількість повторень мантри, тим більш складна мета Ефективність мантри зростає з її повторенням. Мантри повторюють одне і те ж слово, синоніми або слова, що містять семантичні еквіваленти. Найпоширенішим є повторення синонімічних імперативів: зроби, спали,

підкори. Темою мантр була не тільки релігія, але й їжа, процвітання, влада, слава і щастя. Заклинаючи те, що має бути зроблено, мантра практично веде до реальної мети дії. Тамільська мантра «namah sivaya» має кругову форму: «na mah siva ya, mah si va ya na, si va ya na mah, va ya na mah si, ya na mah si va». Часто в мантрі додають одне слово з кожним новим висловом: «om, om srim, om srim hrim». «Важливість, що надається звукам мови, виявляється в обговоренні таких особливих звуків, як bhur, bhuvas і svar (звуки, що відповідають трьом світам), а також найпростішого та найпотужнішого звуку з усіх, ОМ. Ці мовні звуки самі по собі потужні і забезпечують доступ до основної реальності світу, до Брахмана. Ці фонетичні еквіваленти також підкреслюють надзвичайно усний характер ведичних текстів; їх складали і передавали з покоління в покоління усно» [4,с. 25]

Вимовляючи букви, склади і слова матерія (тіло) поступово отримує всі свої складові частини. В ведичній культурі, мова є субстанцією з якої постають всі інші форми, включаючи фізичні. Широке використання тропів, як аналогія, метафора і метонімія забезпечують перформативну силу магії. Магія використовує семіотичні засоби у виробництві ілюзій.

Ритм з повторами сприяє розумінню і запам’ятовуванню, проте головна його спрямованість – седативний ефект (лат. sedatio «заспокоєння») – зменшення хвилювання. Постійне повторення засноване на психологічних властивостях людини сприймати інформацію через повтори (повторення, одна з основних мнемонічних технологій). На цьому побудована вся ритуально-магічна структура: то, що постійно повторюється, є інструментом впливу на ментальність як самого суб’єкту магічної дії, так і об'єкту. Це аналогічно перебиранню чоток, молитві, в’язанню або ткацтву. Однією з важливих завдань постійного повторення є встановлення генетичного взаємозв’язку з елементами світобудови, природи, соціуму і організму людини. Повторення (ритм) розкриває глибинні зв’язки між явищами і процесами. Повторення є фактором посилення сприйняття суб’єкта магії і його дій.

Іншою визначальною рисою, магії є трансмутація. З структури бінарних опозицій випливає можливість трансмутації навколишньої дійсності. Це виражається в дуалізмі в будь-якому об'єкті або предметі як його лицьової, так і зворотної, потойбічної сторони (зміни дня і ночі, пір року). Анаморфоза виступала потужним інструментом створення ілюзії реальності, була стимулом творчої фантазії, дозволяла відкривати несподівані аспекти в знайомих речах, створювала атмосферу таємничості і ірреальності, прагнула передати ефект дива.

За часів династії Хань у китайській культурі відбувся розвиток ідей про міжвидову трансформацію. З розвитком цієї традиції сформувався образ дев'ятихвостої лисиці здатної до перетворення. У китайській культурі вважається, що всі речі здатні набути людської форми, магічної сили та безсмертя за умови, що вони отримують достатню кількість космічної енергії. Лисиця-перевертень є загальним мотивом у східноазіатській культурі. У східноазіатському фольклорі лисиці зображуються як дух, що володіє магічними силами: здатністю до вдавання та маскування. Лисиця – перевертень в Японії називається кіцуне, у Кореї має назву куміхо.

У європейській культурі, серед найбільш популярних зооморфних трансмутацій є образ ведмедя. Перш ніж християнство проголосило лева як царя всіх тварин, ведмідь був справжнім царем, принаймні на європейському континенті. Ведмідь був символом сили і влади. Наші предки в доісторичні часи вже поклонялися ведмедям, існував культ ведмедя. Такі міста, як Берн та Берлін, названі на честь ведмедя. Тварина, яка домінувала в лісах доісторичної та ранньосередньовічної Європи – і колективного несвідомого європейців – була бурим ведмедем. Незвично схожого на людину у своєму харчуванні, смаках і здатності стояти вертикально, ведмедя розглядали як посередника, між світом людей та тварин. Паріса, який спричинив Троянську війну, виростила ведмедиця. Герой скандинавського епосу Беовульф (бджолиний вовк, або ведмідь). Для германських та кельтських племен Європи ведмідь був твариною, пов'язаною з владою і магією, тому не випадково, що ім'я найвідомішого

легендарного короля Артура означає ведмідь. У кельтській міфології Бригіда є богинею натхнення, ковальства та зцілення. Бригіда курирує поезію, пророцтво та мистецтво; ковальство та ювелірну справу; цілительство та травництво. Вона є божеством берега, місцем зустрічі між одним світом та іншим. Мати племені, яка підкорила собі тотем-ведмедя і народила дітей. У скандинавських народів ведмідь був уособленням Тора. У варягів одним із обрядів ініціації молодих воїнів було полювання на ведмедів. Для церкви в середньовічні часи ведмідь був уособленням хаосу, оскільки жив в густих, майже недосяжних лісах. Ліси були місцями проживання язичників. Не випадково під час правління Карла Великого була здійснена масштабна дефорестизація і ліквідація культу ведмедя.

Серія середньовічних моральних історій із персонажами тваринами, обертається навколо лиса-хитруна на ім’я Рейнар. Лев, якого називають Благородним, король звірів, часто намагається притягнути Рейнарда до відповідальності за його хитрощі. Казки про Рейнара стали настільки популярними у Франції, що загальновживане слово лисиця в сучасній французькій мові походить не від латинського vulpus, а від reynard.

В Стародавньому Єгипті, боги оберталися в тварин, тобто були перевертнями. Приклад цьому – брати Гор і Сет в образах сокола і змії. Спочатку Гора шанували тільки в низинах Нілу, в Дельті, Сета – в Верхньому Нілі. Суперництво богів-братів, є відображенням вічної боротьби сокола і змії. Потім Гор перетворився в божество Сонця, що було пов’язано з переходом від полювання до землеробства. Наступні міфи відображають боротьбу царств Верхнього і Нижнього Єгипту за політичне панування як боротьбу двох божеств. До кінця IV тис. до н. е. обидва царства об’єдналися. З перемогою царів Дельти Гор стає головним національним богом країни. Кішка була аватаром богині Бает – втілення повного місяця, бо мала здатність бачити в темряві і не спати вночі. Кішки користувалися в Єгипті великою пошаною, їх було заборонено убивати.

В індуїзмі існує вчення про перевтілення богів в тварин – вчення про аватар («втілені в тварин»). Образи богів, що мали тваринну подобу (Хануман), потім перетворювалися на людей. Шива зображувався з биком і коброю, Ганеша – з щуром, Вішну – з птахом; атрибут Крішни – павине перо. Змія – образ перевтілення поширений в Південно-Східній Азії. У Бірмі змії споруджувалися храми. В буддизмі нага захищає Будду від дощу. В ісламі, злі духи альмасті приймають вид собаки, козла, коня; духи – парі – кішки, голуба, змії. Основоположники християнської церкви називали вірних рибками, що слідують «за нашою рибою Ісусом», риба була символом хрещення (перевтілення). Павич (Малік-Тавуз) астральний символ – означає повноту зоряного неба. Образ павича тісно пов'язаний з символікою очей, як оберегу від «лихого ока». У ряді традицій (Іран, Індія) вважається царським птахом, його зображення – прикраса тронів, поряд з солярними тваринами (лев, орел).

В античній культурі образ пантери співвідноситься одночасно з полюванням, чаклунством, і Діонісом; в християнській символіці пантера – образ містичного уловлення душ Христом. Шкура пантери була деталлю вбрання єгипетських жерців. Аристотель, стверджував, що солодкий запах її дихання приваблює кожну істоту в царстві тварин, крім дракона. Дракон ховається від пантери, боячись її солодкого дихання.

Найпоширенішим слов'янським образом перевертня (вовкулак) є вовк. До древнього образу вовка сходять його пізніші фольклорні реалізації Волх і билинний Вольга, витязь, що вміє обертатися вовком і птицею (вороном або орлом). Кеннінги (іносказання) зі згадуванням вовка були популярні в скандинавській скальдичній поезії. В античній культурі Автолік – син Гермеса і Хіонії (або Філоніди), який успадкував від свого батька виняткову хитрість, спритність та інші якості ідеального злодія. Гермес наділив свого сина здатністю давати різним речам інший вигляд. Це зробило Автоліка покровителем усіх злодіїв. До речі, в перекладі з грецької мови його ім'я можна прочитати, як «самотній вовк». Автолік отримав від свого батька Гермеса здатність не тільки міняти вид предметів, а й самому перевтілюватися. Автолік

один з аргонавтів, тобто учасник експедиції корабля «Арго». Згідно з деякими легендами, саме він навчив Геракла мистецтву боротьби. Римське свято Луперкалій, справляли 15 лютого в честь бога Луперка (lupus – по-латині «вовк»), що був у минулому тотемом Лація (населення, якого заснувало Рим).

Юр'їв день, Осінній Юрій, Холодний Юрій – день народного календаря у слов'ян, що припадає на 26 листопада (9 грудня). З цього дня починався збір данини, яку збирали варяги з слов'ян. В цей день виходила варязька дружина з Києва на полюддя, що іменувалося кружлянням. Розгул «вовків» (збір полюддя) тривав з осіннього Юрія (26 листопада) до весняного Юрія (23 квітня). Святкування 7 грудня Юрія було встановлене Ярославом Мудрим з нагоди освячення Георгіївської церкви в Києві (1051—1054). Ритуал переодягання в вовчі шкури у багатьох народів Європи приурочується до осінньо-зимового сезону.

У різних культурах вовк пов'язаний з перетинанням кордонів, різними прикордонними і переломними періодами або моментами. Наприклад, перехід від осені до зими, а від зими до весни. На цей час припадає зазвичай і розгул вовків. Образ вовка тісно пов'язаний з чоловічими військовими братствами. Вважають, що в стародавні часи ініціація молодих воїнів полягати в їх перетворенні на вовків, які повинні були деякий час жити далеко від поселень «вовчим життям». Бойова варязька дружина традиційно порівнюється з вовчою зграєю. У військовій магії, головну роль відігравав вовк. Зазвичай різні частини тіла вовка служили оберегами. Також вовче виття і поява вовка пояснювалося як військова прикмета. В слов'янському фольклорі завдяки оперізуванню, коли воїн накидає науз, то перетворюється на вовка.

Скандинавський бог Один міг подорожувати у формі тварині або птаха, тоді як його тіло лежало в трансі, в деяких ранніх сагах він подорожував як орел; отримує інформацію, принесену йому двома воронами. У скандинавській поезії їхні імена подаються як Думка і Пам'ять. Скандинавську поезію часто називають даром Одіна. На світовому дереві він провісив дев'ять днів і як нагороду отримав знання про руни. Один насамперед, маг. Його бачення

майбутнього, набуте небезпечними трансмутаціями, подорожами та особистими муками. Культ Одіна слід розглядати як культ магії. Доречи, з Одіном пов'язаний Йоль або Дике полювання (21 грудня). У скандинавській традиції Дике полювання було синонімом великих зимових штормів і змін сезонів. Міф популяризував Якоб Грімм у своїй «Німецькій міфології». Дике полювання проходило в лісі в найбурхливішу пору року. Будь-кого, хто потрапляв в полон, забирали до мисливської дружини. Очолював мисливську дружину Один, Йольнір або Володар Йоля, фестивалю, що відзначав зміну пір року. Як стверджував К. Кершоу у своїй монографії «Одноокий бог: Одін та індогерманський спосіб життя», Дикий Лов є історичним явищем серед германських і скандинавських народів. Блукаючі дружини формували «вовчі зграї». На основі Дикого полювання знятий шостий сезон американського серіалу «Teen Wolf».

Причини трансмутації людини у тварину і навпаки вкоріненні у первісному синкретизмі людини і природи. Способи полювання, що передбачають маскування і камуфляж людини під тварину. Мисливець уподібнюється здобичі під час переслідування тварини, і тому сам ототожнюється з нею. Від ступеня ототожнення залежав успіх в полювання, а значить виживання ловця і всього роду. «І, отже, мімікрію можна було б визначити як застигле в кульмінаційний момент чаклунство, що заворожує самого чаклуна. Тільки не треба говорити, що наділяти комах здатністю чаклувати - чисте безумство: незвичайне вживання відомих слів не повинно затемнювати простих речей. Як ще, якщо не чарами і фасцинацією, назвати деякі явища, що одностайно класифікуються саме як «мімікрія»?» [1, с. 96].

Тваринний або рослинний світ розглядається як невід'ємна частина природи. Завдяки мімезису тварина стає призмою ставлення людини до самої себе, власних пристрастей (страху, ненависті, бажання). Наслідуючи тварині, її звичкам, міміці, жестам, агресивності, пристрасності, людина тимчасово повертається в первісний світ природи, архаїчного несвідомого де межа, що відгороджує людей від природи, або нечітка, або просто відсутня. Етологія (К.

Лоренц) і структурна антропологія (К. Леві-Строс) взагалі стверджувала, що людина не наслідує, а її ставлення до тварини визначається не зовнішньою подобою, а внутрішньою гомологією. Коли плем’я обирало певну тварину або рослину в якості тотема, то це не означало, що воно збиралося наслідувати його звичкам і властивостям, а тотем (тварина чи рослина) виступала архетипом початкових відносин між спільністю і навколишньою природою. «Отже: виникнення тих складних живих систем, які ми будемо разом з істориками називати високими культурами, кожен раз відбувається, цілком ймовірно, внаслідок фульгурацій, аналогічних тим крокам еволюції, в результаті яких виникають види тварин» [2, с. 527].

РОЗДІЛ ІІ. КЛАСИФІКАЦІЯ ВИДІВ МАГІЇ

Нині зібрано великий масив магічних текстів та оповідань про шаманів, магів, відьом. Ці тексти мають свої характерні особливості та історичну спадкоємність. Багато тисяч подібних текстів, зібраних в різних частинах світу і у різних народів. При аналізі цих матеріалів не можна не помітити стійки риси подібності магічних текстів, шаманських оповідей і чарівних казок.

У сучасній науці є різні підходи до феномену магії. Еволюційний, етнологічний, функціональний, структуралістський підхід розглядають феномен магії, як світовий культурний феномен, з відповідних методологічних позицій. Зокрема, еволюціоністи вважають, що, незважаючи на процес раціоналізації або розчаклування світу, від міфологічного мислення через релігійне до наукового, магія залишається постійним явищем людського буття. Етнологія стверджує, що магія становить осереддя, таких фольклорних жанрів, як міф, легенда і казка. Функціоналізм акцентує на функціональному аспекті магії, відзначаючи, що людські природні можливості дуже обмежені. Відчуття своєї фізичної слабкості спонукає людину шукати додаткові знання і технічні засоби в формі магії.

Структуралізм вважає найбільш важливим морфологічні характеристики у класифікації видів магії. Історичні зміни та культурні модифікації в формах магії визнаються варіантами базових структур вкорінених в людській уяві і колективній пам’яті. Структурно-функціональний підхід полягає в наступному. Оскільки кожний вид магії має свою цільову функцію, вона може виступати критерієм для категоризації видів магії. Функціональний горизонт магії залежить від джерела її походження і прояву в конкретних функціях, або завданнях, що реалізують мету.

Не можна не відзначити, що названі класифікації містять досить умовний поділ. У кожній з рубрик можуть виявитися елементи однієї або навіть декількох інших. В даний час вивчення магії в фольклористиці і етнології ведеться на основі регіонального та типологічного підходів.

Перший з них дозволяє глибоко вивчити традиції магії конкретної місцевості, регіональні, макролокальні і мікролокальні особливості окремих аспектів магії. Цей підхід виходить з того, що магію конкретного етносу слід розглядати як систему локальних традицій, тому що реальне життя елементів магії зосереджена саме на регіональному рівні.

В рамках регіонального підходу розрізняють східну магію, підвидами якої виступають давньоєгипетська магія (технологія муміфікації як заперечення реальність смерті), месопотамська магія (зосереджена навколо проблеми відтворення життя, «Епосу про Гільгамеша»), китайська магія, розділами якої є вчення про інь і ян, у-синь, фен-шуй, нумерологія і астрологія, японська магія, яка поєднує в собі елементи синтоїзму, даосизму і буддизму, корейська магія та шаманізм, індійська магія (широкий комплекс тантризму, Атхарваведи, Аюрведи і йоги), іранська (зороастрійська) магія.

Європейська магічна традиція включає кельтську магію або магію друїдів, германо-скандинавську магію або рунічну, грецьку магію, тісно пов'язану з натурфілософією, орфікою і мистецтвом оракулів, етруську магію як дівінацію, слов'янську магію.

Африканська магія. Метеорологічні фактори є головним питанням африканських суспільств. У первісних суспільствах, у Східній Африці, вождь також є магом, здатним контролювати дощ і вітер.

Арабська магія. Дві основні риси характеризують арабську магію – символіка чисел і фізіогномія. В арабській культурі особливе ставлення до чисел і мір. Поряд з прикладним значенням вимірювання і визначення пропорцій, геометрія і математика в середньовічній мусульманській культурі відображала знання про основні закони світобудови і була пов'язана з магією. Кореляція між числом, рисами обличчя і письмом, глибоко вкорінені в мусульманській культурі, особливо в каліграфії.

Другий підхід використовується для діахронних (історично обумовлених) спостережень, виявлення видової специфіки, історико-типологічних тенденцій і генетичних зв'язків в магії різних народів. Згідно цьому підходу види магії

поділяються на демонологію і гоетію (середньовічна магічна традиція виклику демонів), дівінацію та метеорологію, симпатичну або імітаційну магію, (заснована на законі подібності), мисливську магію, землеробську магію (культ фертильності), оптичну магію або магію дзеркал і ліхтарів (тромплей або оптична ілюзія, фантасмагорія, приклад дзеркальної магії), некромантію (виникла з первісних похоронних ритуалів та культу предків). Крім цього, ще Марк Теренцій Варрон, розрізняв чотири види магії відповідно до чотирьох елементів, а саме: піромантію, аеромантію, гідромантію та геомантію.

ВИСНОВКИ

Магія на відміну від міфології, яка виступає поясненням світобудови і походження речей або обґрунтовує зразки соціальної поведінки і взаємодії з природою, займається поясненням зв'язків і взаємозалежностей у всесвіті і способу впливу на них через практичну дію. Магія є спробою вирішення онтологічної дихотомії бінарних опозицій (добро-зло, щастя-лихо, здоров'я – хвороба).

Магія має в якості цільової функції перетворення людини і світу в результаті трансмутації. Її характерною особливістю є пошук того, що компенсує наявну недостачу. Це може бути початкова відсутність або нестача чого-небудь у людини (зцілення, соціального або майнового стану, партнера, сили, розуму). Предмет, який здобуває магія, є якась специфічна річ, необхідна сама по собі, або в якості актуального засобу.

Завдання добути предмет нестачі, як правило, містить інновацію, розкриває перед суб'єктом магії широкий горизонт вибору, примушує порушувати усталені традиції і табу. Таким чином, магія пов'язана з розширенням інформаційного простору суспільства, яке стосується освоєнням нових територій, налагодження торгових, культурних та суспільних зв'язків з новими землями і народами. В чужому світі маг здобуває невідомі раніше навички, вміння або технологію, яке в важливий момент історії стає вкрай необхідним для нього самого і роду. Маг через проходження випробувань і подорож, приносить нові знання, що розширює можливості і впливовість культури. Будучи звичайною людиною, маг в ході зустрічей з людьми і потрапляння в різні ситуації набуває інструментальний досвід, який зводиться до передбачливості, хитрості, сміливості, вправності, терпінню (все приходить до того, хто вміє вичікувати), але головне до розуміння прихованої суті речей.

Спонукальною причиною пошуку в магії є необхідність врятувати когось або допомогти. Допоміжним засобом для досягнення мети є артефакти і помічники, які збільшують можливості самого мага. Навіть при наявності

помічників і артефактів, маг повинен прикладати особисті зусилля, і тоді досягнення мети у перетворені дійсності відбувається успішно.

При розгляді феномену магії ми не можемо не відзначити такий структурний принцип, як повторюваність. Магічні дії побудовані на постійному повторенні попереднього акту. Цей принцип має прадавнє ритуальне походження, дуже близький до ритуальної поезії і відповідає її ритмічному складу. В силу цього магічні дійства мають виражену сугестивність, мнемонічний і седативний ефект. Наголошення на цьому принципі викликано пошуком механізмів впливу магії як інструменту практичної культурології, з метою більш усвідомленого і ефективного її застосування.

Феномен магії нерозривно пов'язаний з перетворенням, трансмутацією і мімезісом. Арістотель вважав мімезис центральним принципом мистецтва. Цей принцип відіграє важливу роль не лише в магії, але й естетиці. Мімезіс взагалі трактувався як імітація природи штучним твором. Звідси магія – це мистецтво ілюзії та обману, маскування та удавання.

Особливо слід підкреслити соціокультурне значення магії, яке полягає в культурно-історичному забезпеченні спадкоємності поколінь, збереженні і передачі традицій, архетипів і символів. Крім того, вона репрезентує моделі культури. Магія з'явилася і еволюціонувала як адаптаційна технологія в процесі еволюції людської культури.

В цілому слід зазначити, що магія об'єднує те, що інші галузі знань та людська практика взагалі відокремлюють. Біологія та соціальні науки, етологія та етнологія, культурологія, психологія та медицина, та їх внутрішня спеціалізація – від народної медицини, фольклору до психоаналізу і аналітичної психології – все це знаходить у магії, локус взаємного обміну. Магія може бути представлена як метазнання. Її не можна звести до статусу науки або релігії. Магія існує там, де здається лише просто факти та відносини між речами. Більше того, магія сприяє відкриттю нових когнітивних полів.

Продовження даного дослідження, на нашу думку, може привести до важливих результатів як в теоретичному, так і прикладному плані. Наприклад, в

результаті авторського визначення магії, її базових характеристик було визначено функціональне поле впливу магії. Крім того, представлені в роботі розробки можуть послужити інструментальною технологією для професійної роботи культурологів, фольклористів і етнологів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кайуа Р. Мимикрия и легендарная психастения // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. с. 83–104.

2. Лоренц К. Оборотная сторона зеркала. Сборник трудов. Philosophical arkiv, Nyköping (Sweden), 2016. – 635 с.

3. Bailey M. Magic and superstition in Europe: a concise history from antiquity to the present. Lanhman, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2007. – 275 p.

4. The Early Upanisads: Annotated Text and Translation. By Patrick Olivelle. New York: Oxford University Press, 1998. – 677 p.

АНОТАЦІЯ

Магія як предмет дослідження культурології вимагає глибокого наукового опрацювання, і одним з найважливіших завдань є систематизація знань про магію. До теперішнього часу створено досить багато різних концептуалізацій феномена магії, однак у них є один недолік: вони виходять з різних підстав. Проаналізувавши існуючі концептуалізації, автор запропонував власне трактування феномена магії, що дозволило герменевтично проникнути в світ магії, продемонструвати функціональний культуртрегерський потенціал магії.

Метою роботи був аналіз специфіки магії, її видове різноманіття, та головне місце у світовій культурі. В роботі на підставі регіонального, порівняльного та типологічного підходів детально аналізуються різні види магії, від східної до європейської, від гоетії до геомантії.

Основним завданням роботи було розглянути феномен магії через призму фольклористики, етнографії, антропології та культурології. Робота побудована на засадах структуралістської та компаративістської методологій.

Автор сподівається, що ця робота, в якій об’єктом вивчення виступає магія, приверне живе увагу не тільки культурологів, а й мистецтвознавців, кінематографістів, письменників і художників. Навіть самий досвідчений читач дізнається багато нового і цікавого про особливості магії.

Робота адресована тим, хто займається і вивчає культурологію, фольклористику, етнологію і антропологію, однак вона, безумовно, буде корисна всім, кому цікавий феномен магії.

НАУКОВА РОБОТА

НА ТЕМУ: «ВІДПРАЦЮВАННЯ ПРОПОЗИЦІЙ ДО ЗМІСТУ ДІЯЛЬНОСТІ ОФІЦЕРА-КУЛЬТУРОЛОГА ЩОДО ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПРОВЕДЕННЯ У ВІЙСЬКОВІЙ ЧАСТИНІ ЗАХОДІВ З РЕКЛАМИ ТА ПРОПАГУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ ЗА КОНТРАКТОМ»

ЗА ШИФРОМ «Рекламування»

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ 1.РЕКЛАМУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ..... 7

1.1. Реклама військової служби у провідних країнах-членах НАТО. 7

1.2. Методика рекламування та пропагування військової служби… 11

РОЗДІЛ 2. РЕКЛАМУВАННЯ ТА ПРОПАГУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ ЗА КОНТРАКТОМ……..... 15

2.1. Види та форми реклами військової служби за контрактом у ЗС України..... 15

2.2. Пропозиції до змісту діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом..... 24

ВИСНОВКИ 30

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 32

ДОДАТКИ..... 34

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ СКОРОЧЕНЬ

ООС	– Операція об’єднаних сил
АТО	–Антитерористична операція
ГШ	– Генеральний штаб
ЗС	– збройні сили
ЗС України	– Збройні Сили України
МО	– Міністерство оборони
МПЗ	– морально-психологічне забезпечення
МПС	– морально-психологічний стан
ІПЗ	– інформаційно-пропагандистське забезпечення
ТРС	– Телерадіостудія

ВСТУП

Актуальність теми.ЗС України проходять інтенсивну стадію реформування. За час їх існування, не дивлячись на стабільно високий рейтинг серед інших державних інститутів, сама служба в них не стала престижною [1]. Далеко не всі молоді люди прагнуть служити у ЗС України, багато хто знаходить різні шляхи для того, щоб цього уникнути. Нажаль, державні структури не мають чіткої концепції підвищення престижу ЗС України, створення привабливого образу воїна-захисника нашої держави.

Більш того, в інформаційному просторі повно інформації, що порочить армію. Багато сайтів мережі Інтернет містять поради про те, як «відкосити» від служби в армії [2]. В той же час, наявні сайти військової спрямованості часто мають, в основному, недостатньо інформаційний характер.

На нашу думку, серед чинників, що визначили ситуацію, що склалася, головним можна назвати відсутність змістовного інформаційного впливу на потенційного призовника або контрактника, і його оточення. У армії є своя привабливість, є свої плюси, є те, що може зацікавити багатьох молодих людей. Саме про це треба говорити голосно і професійно.

Сьогодні саме життя примушує серйозно говорити про впровадження маркетингу на ринку військової праці, про необхідність реклами служби у ЗС України. Наприклад, проведене нами опитування 81 курсанта четвертого курсу Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, які навчаються за спеціалізаціями «Морально-психологічне забезпечення у підрозділах, на кораблях (за видами збройних сил)» та «Військова культурологія», показало, що більше 73% респондентів позитивно ставляться до реклами військової служби і ЗС України в цілому, що проведення інтенсивної інформаційно-рекламної кампанії підвищить престиж військової служби (додаток Б).

Потреба в подібній рекламі буде рости у міру збільшення професіоналізації армії.

Але, яка реклама потрібна ЗС України? Хто і як повинен її робити? Які завдання треба вирішувати в ході рекламних заходів, що проводяться на користь ЗС України?

Мета дослідження –відпрацювання пропозицій щодо змісту діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом.

Відповідно до мети дослідження визначаються наступні **завдання***:*

1. Проаналізувати процес реклами військової служби у провідних країнах-членах НАТО.

2. Розкрити методику рекламування та пропагування військової служби, у тому числі, реклами військової служби за контрактом.

3. Дослідити види та форми реклами військової служби за контрактом у ЗС України.

4. Відпрацювати пропозиції до змісту діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом.

Об'єкт дослідження – реклама військової служби за контрактом у ЗС України.

Предмет дослідження – форми та методи діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом.

Наукова новизна дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні найбільш доцільних та ефективних форм, методів і способів діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом.

Методи дослідження: для виконання поставлених завдань дослідження ми використали аналіз науково-педагогічних джерел, порівняння, узагальнення, систематизацію, опитування, статистичні методи якісної та кількісної обробки отриманих даних. З метою дослідження та виявлення найефективніших форм та

методів реклами та пропагування військової служби за контрактом нами був складений опитувальник (додаток А).

Структура та обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (24 найменування) і 2 додатків. Основний зміст роботи викладено на 34 сторінках.

РОЗДІЛ 1
РЕКЛАМУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ

1.1. Реклама військової служби у провідних країнах-членах НАТО

У всі часи владні структури розвинених держав були зацікавлені в тому, щоб військова служба не тільки мотивувалася матеріальними вигодами, але і була предметом особистої гордості, отримувала широку підтримку в суспільстві. Це пояснюється декількома причинами, зокрема тим, що платою з боку військовослужбовця часто ставало здоров'я, а то і життя. Тому мотивація військової служби повинна бути дуже високою.

У різних країнах накопичений великий досвід реклами військової служби і ЗС. Фахівці визначають наступні основні напрями такої реклами за кордоном:

– залучення в армію необхідної кількості освічених і здорових молодих людей для підтримки високого рівня професіоналізму особового складу;

– представлення ЗС, як тієї соціальної сфери, де молоді люди можуть розкрити свої можливості і проявити здібності; отримати матеріальну забезпеченість і незалежність; здобути освіту або хорошу професію, які забезпечать нормальне існування після служби; можливість подорожувати, розширювати світогляд; можливість випробувати себе, перевірити свої сили в цікавій і незвичайній справі; можливість знайти надійних і вірних друзів;

– реклама переваг різних видів ЗС, різних посад і військових спеціальностей [3].

У арміях багатьох зарубіжних країн створені спеціальні служби, в компетенцію яких входить розробка, виготовлення і розповсюдження рекламної продукції. Наприклад, особливістю рекламної діяльності у ЗС США є залучення до співпраці різних напіввійськових організацій: Асоціації армії США, Військово-морської ліги, Асоціації національної гвардії, Асоціації офіцерів запасу, Національній стрілецькій асоціації і інших. За традицією, ці

організації ведуть широку пропаганду ЗС, одночасно виконуючи функції рекламних агентств [4].

У Франції рекламу ЗС ведуть декілька відомств, серед яких ключову роль відіграє Служба інформації і суспільних відносин (СИРПА). Вона підпорядкована міністрові оборони, що, як вважають керівники даної служби, дозволяє їй найбільш оперативно вирішувати питання на всіх рівнях [5].

У ФРН рекламу бундесверу організовує міністерство оборони, в структурі якого передбачений штаб преси і інформації. Рекламою армійської служби серед призовників займаються офіцери відділень по роботі з молоддю. Академія бундесверу має спеціалізацію в області підготовки фахівців з реклами ЗС[5].

У багатьох країнах рекламною діяльністю займаються рекрутингові пункти. Важливе значення при цьому надається прямим контактам, листуванню вербувальників з потенційними кандидатами. Статистика показує: щоб завербувати одного добровольця в США, необхідно підтримувати контакти більше ніж з 20 кандидатами. Тому для підписання необхідної кількості контрактів вербувальники вимушені щорічно охоплювати своїм впливом велику кількість молоді країни [5].

Крім розсилки рекламних матеріалів поштою, використовуються різні довідники і інформаційні джерела, ознайомившись з якими, майбутні добровольці можуть вибрати той або інший вид (рід) військ, військову спеціальність, яка їм подобається.

В арміях провідних країн, де накопичений значний досвід реклами військової служби, вона здійснюється за безпосередньою участю командування військових частин, офіцерів по зв'язках з громадськістю, представників різних категорій особового складу. При цьому, рекламну роботу вони проводять на користь задоволення штатних потреб конкретних військових підрозділів і частин, а також з урахуванням рівня загальної і спеціальної підготовленості конкретних кандидатів.

Разом з тим, і у військових частинах, рекламна діяльність здійснюється на основі загальної її методики в масштабі ЗС країни, єдиної символіки тощо. Це досягається, зокрема, завдяки централізованій розсилці до військових частин методичних посібників щодо підготовки і оформлення інформаційно-рекламних матеріалів. У цих посібниках приводяться зразки рекламних матеріалів, містяться рекомендації щодо їх компоновки і макетування, використання офіційної символіки, оформлення, друкарських шрифтів тощо. Поза сумнівом, досвід складання подібних методичних рекомендацій можна використовувати і в наших ЗС України.

На нашу думку, провідну роль в рекламі армії за кордоном відіграють засоби масової інформації. В першу чергу, радіо і телебачення. Наприклад, в США з метою реклами використовуються можливості армійської телерадіомережі AFBS, а також комерційних теле- і радіокомпаній. У Франції задіяні національна радіостанція «Франс Ентер», телерадіокомпанія «РТЛ» і ряд інших, які транслюють програми, підготовлені спільно з СИРПА. У Великобританії діє армійська телевізійна і радіомережа [6].

Щорічно з метою реклами ЗС в зарубіжних країнах готується величезна кількість рекламних матеріалів. При виготовленні своєї продукції служби, що займаються рекламою ЗС, прагнуть до того, щоб зроблені ними теле- і радіоматеріали не поступалися за привабливістю рекламним роликам комерційного телебачення, відповідним радіопередачам тощо.

Велика увага приділяється за кордоном підготовці і розповсюдженню друкарської рекламної продукції про ЗС. Важливе місце в них відводиться інформуванню громадян, перш за все молоді, про порядок вступу на добровільну службу і її проходження, про умови служби в армії, роз'ясненню важливості проходження військової служби в світлі політики національної оборони. З цією метою використовуються найбільш масові газети і журнали, випускається безліч інформаційно-рекламних брошур, буклетів, проспектів і тому подібне. У США і інших країнах такі матеріали видаються по кожному виду ЗС і адресовані різним категоріям громадян (чоловікам, жінкам, учням

тощо). Є спеціальні рекламні матеріали, що присвячені службі рядових солдатів і матросів, сержантів і капралів, унтер-офіцерів, офіцерів[5].

Дещо інший зміст мають довідкові матеріали. Це можуть бути об'ємні видання, що включають різноманітну інформацію по всіх видах ЗС. В них можна знайти відповідь практично на будь-яке питання, що стосується особливостей служби, оплати, пільг і гарантій, пенсій, місць служби, військових навчальних закладів, порядку вступу до них тощо. Такі довідники видають не тільки військові відомства, але і незалежні видавництва.

Наприклад, «Щорічний службовий альманах» містить дайджест найбільш важливої інформації про оплату праці військових, а також керівництво з матеріальної допомоги, що призначається для всіх офіцерів і добровольців американської армії [7]. У Франції випускаються спеціальні брошури «Національна служба і ви» (тираж близько 200 тисяч екземплярів), «Військова служба в цифрах», інформаційні буклети (тираж більше 800 тисяч екземплярів). У кожному виданні є адреси і телефони спеціальних служб, по яких можна отримати додаткову інформацію про службу у ЗС [8].

Для реклами армії активно використовуються і інші форми. Наприклад, з метою популяризації служби в армії і для залучення молоді до ЗС, рекламні органи влаштовують ярмарки, відвідини військових частин, зустрічі з військовими і тому подібне. Барвисто і яскраво оформляються вітрини, де виставляють підбірки фотографій про військові навчання, макети бойової техніки і спорядження. Під час виїздів до найближчих міст під час публічних лекцій і бесід представники рекламних органів висвітлюють загальні положення про військову службу, демонструють фільми на військову тематику, поширюють військові видання тощо [9].

Таким чином, за кордоном реклама військової служби є складним комплексом заходів, що включає:

- дослідницьку роботу;
- забезпечення різних категорій населення інформацією про ЗС;
- розробку і виготовлення рекламної продукції;

– підтримка контактів з державними і іншими установами і організаціями для вирішення завдань реклами армії;

– розповсюдження і оперативне забезпечення рекламною продукцією.

1.2. Методика рекламування та пропагування військової служби

Реклама ЗС, військової служби має багато спільного з іншими напрямами реклами. Разом з тим, їй властиві і специфічні особливості. Перш за все, необхідно визначити місце реклами ЗС в системі загальної класифікації реклами.

Значної мірою це *соціально-політична реклама*, мета якої – створення привабливого іміджу служби у ЗС, привабливого образу військовослужбовця. Хоча, тут може бути також присутня і чисто комерційна реклама (наприклад, реклама військової техніки, майна, нерухомості, що належать ЗС, які пропонують до продажу) і змішана (наприклад, реклама військової служби за контрактом).

На нашу думку, основними функціями реклами служби у ЗС мають бути:

– підвищення престижу військовослужбовців і, в цілому, ЗС;

– інформування населення (перш за все потенційних добровольців) про армію, умови вступу в її ряди, порядку проходження служби;

– висвітлення в привабливому світлі переваг армійської служби, пільг для військовослужбовців і членів їх сімей;

– залучення молоді в армію.

При організації реклами ЗС головну увагу необхідно приділити наступним компонентам:

– мотивації;

– постановці психологічних завдань;

– іміджу.

Мотивація. Обговорюючи практичні аспекти реклами, треба виділити психологічні аспекти мотивації поведінки потенційного об'єкту військової реклами. Це психологія сприйняття слова і зорового образу, закономірності

формування цілеспрямованих асоціацій, технологія створення відповідного настрою. В основі будь-якої нашої дії знаходиться такий об'єктивний чинник як потреба. Потребу можна визначити як необхідність або бажання будь-чого[10]. При організації рекламної діяльності необхідно враховувати диференціацію потреб.

Виробнику реклами потрібно скласти узагальнений соціально-психологічний «портрет» потенційного споживача рекламного продукту. На його основі будується концепція рекламної компанії. Реклама повинна «підказати» споживачеві його потреби.

Потреби бувають усвідомленими і неусвідомленими. Усвідомлена потреба перетворюється на інтерес. При цьому об'єктивний чинник – потреба – пропускається через свідомість і співвідноситься з життєвим досвідом людини і її можливостями реалізувати цю потребу. Завдання реклами –спрямувати інтерес в потрібне для неї русло, довести, переконати, що саме запропонованим шляхом або способом найлегше (зручніше, вигідніше) задовольнити потрібний інтерес [11].

Є ще два суб'єктивні чинники – система цінностей і установка. У кожної соціальної групи, у кожної людини в ході життєвої практики складається своя система цінностей. Наприклад те, що вважається важливим в молодіжному середовищі, можуть відкидати пенсіонери і навпаки.

Найважливіший чинник мотивації – це установка. *Установка* – неусвідомлене, що ґрунтується на попередньому життєвому досвіді, відношення до того або іншого явища. Це означає, що відношення людини до тієї або іншої реклами може бути, як негативним, так і позитивним [12]

Разом з тим, реклама не всесильна, навіть якщо вона враховує всі перераховані чинники мотивації. Тому, реклама буває найбільш успішною тоді, коли направлена на певну групу, в яку входить найбільше число потенційних прихильників того або іншого рекламованого продукту.

Американський психолог А. Маслоу запропонував схему, що показує як людина реагує на рекламу. Ця схема є пірамідою. В її основі знаходяться ті, хто

понад усе зацікавлений в задоволенні простих фізіологічних потреб. В середині – ті, хто прагне підкреслити свою індивідуальність, прагне до суспільного визнання, до задоволення власних честолюбних очікувань. Вершина піраміди – ті нечисленні, які піклуються про свій персональний імідж, шукають шляхи самореалізації [13].

Постановка психологічних завдань. Приступаючи до організації реклами, фахівець-рекламіст повинен поставити і вирішити два завдання: одна з них – соціально-психологічна, інша – суто психологічна.

Під час постановки *соціально-психологічного завдання* необхідно зрозуміти, як реклама, що розробляється, вписується в контекст повсякденного життя, як на неї будуть реагувати люди, чи не викличе вона неприйняття з боку потенційного споживача із-за невідповідності змісту реклами настроям аудиторії. Іншими словами: наскільки оголошення відповідає соціально-психологічній атмосфері в суспільстві[14].

Психологічне завдання полягає у відповідності закономірностям загальної психології. Ці закономірності в основному універсальні, хоча і можуть відрізнятися залежно від географічних, демографічних, соціальних, національних і багатьох інших параметрів. Перш за все, маються на увазі, особливості сприйняття мови і зорових образів, особливості формування цілеспрямованих асоціацій. А також проблеми уваги, розуміння і запам'ятовування рекламних звернень, проблема довіри, проблеми створення відповідного настрою тощо [15].

Імідж – ключовий компонент будь-якої реклами. Імідж – той образ, який спеціально конструюють і цілеспрямовано упроваджують в масову свідомість. Той образ, який створюється на основі чуттєвого сприйняття. Імідж здатний додавати об'єкту або гіпертрофовані характеристики окремих його рис, або наділяти об'єкт особливими характеристиками (так званими «додатковими цінностями»), і тим самим викликати підвищений інтерес і позитивне відношення до об'єкту. Мета іміджу – створювати позитивну установку, яка виступає як могутній мотиватор [16].

Рекламна діяльність у ЗС повинна бути спрямована на те, щоб створити позитивний імідж військовослужбовців, армії в цілому.

Такі три основні компоненти, якими, на нашу думку, повинен користуватися виробник реклами ЗС. Невичерпне джерело психологічного впливу на об'єкти реклами. Існує безліч способів сприйняття рекламної продукції, але всі вони повинні відповідати основним вимогам і законам виробництва реклами.

Висновок за розділом

Таким чином, можна зробити висновок, що у різних країнах накопичений великий досвід реклами військової служби і ЗС .Ми побачили, що реклама ЗС, військової служби має багато спільного з іншими напрямами реклами. Разом з тим, їй властиві і специфічні особливості .На нашу думку, основними функціями реклами служби у ЗС мають бути:

– підвищення престижу військовослужбовців і, в цілому, ЗС;

– інформування населення (перш за все потенційних добровольців) про армію, умови вступу в її ряди, порядку проходження служби;

– висвітлення в привабливому світлі переваг армійської служби, пільг для військовослужбовців і членів їх сімей;

– залучення молоді в армію.

При організації реклами ЗС головну увагу необхідно приділити наступним компонентам:

– мотивації;

– постановці психологічних завдань;

– іміджу.

РОЗДІЛ 2
РЕКЛАМУВАННЯ ТА ПРОПАГУВАННЯ ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ ЗА КОНТРАКТОМ

2.1. Види та форми реклами військової служби за контрактом у ЗС України

Яка ж реклама зараз потрібна вітчизняним ЗС України? Тут доречно говорити про необхідність загальнонаціональної програми формування престижу армії і служби в ній, підвищенні авторитету професії військовослужбовця.

Організація реклами у ЗС України повинна включати:

– створення системи підбору та професійної підготовки людей, задіяних у рекламній діяльності, всебічне матеріальне та методичне забезпечення службових осіб для отримання первинних знань в області організації військової реклами;

– залучення до рекламних та пропагувальних заходів на конкурсній основі кращих військових та цивільних фахівців;

– організацію роботи з підготовки та випуску рекламної продукції у військових та цивільних видавництвах, рекламних матеріалів у засобах масової інформації тощо.

Реклама повинна бути диференційованою залежно від регіону її розповсюдження (з урахуванням стану ринку праці, особливостей культурних та національних традицій регіону тощо) та категорій впливу.

Виконання заходів щодо рекламування та пропагування військової служби за контрактом входить до переліку основних завдань Державної програми розвитку ЗС України на період до 2020 року та є невід'ємною частиною військово-патріотичного виховання молоді [17].

Практичну роботу повинно бути спрямовано, перш за все, на інформування всіх верств населення стосовно практичної діяльності ЗС України у напряму професіоналізації та формування у призовної молоді і

військовослужбовців свідомого ставлення до виконання конституційного обов'язку щодо захисту Батьківщини, позитивного сприйняття військової служби за контрактом у ЗС України.

При проведенні рекламних та пропагувальних заходів з питань проходження військової служби за контрактом необхідно враховувати, що у сучасних умовах молодь орієнтується, перш за все, на швидке досягнення матеріального достатку, відповідного соціального статусу, матеріальної та суспільної незалежності, наприклад, під час спілкування:

– з військовослужбовцями строкової військової служби та військовослужбовцями військової служби за контрактом, військовозобов'язаними необхідно підкреслювати можливість отримання стабільного матеріального доходу, який постійно підвищується, соціальних і правових пільг та гарантій, гарантованого пенсійного забезпечення;

– молоді необхідно наголошувати, що військова служба за контрактом допоможе вирішити проблему працевлаштування та дасть можливість отримати професію і надасть впевненість у найближчому та перспективному майбутньому.

Крім того, посадовим особам, які відповідають за цей напрямок роботи необхідно враховувати схильність молодих людей до пригод, пізнання нового, отримання ними знань (навичок) не притаманних цивільному життю.

Також необхідно брати до уваги бажання школярів, призовників та військовослужбовців строкової військової служби випробувати себе, розвинути свої фізичні якості, реалізувати бажання бути незалежним та самостійним, побачити світ (військова служба у складі миротворчих контингентів), набувати військову спеціальність, яка може знадобитися у цивільному житті (водії, оператори тощо).

Робота щодо рекламування військової служби за контрактом повинна бути організована та здійснюватися відповідно до чинного законодавства України.

На даний час реклама в системі інформаційного забезпечення розвивається по трьом основним напрямам:

1) реклама ЗСУ з метою формування і підтримки їх позитивного образу в суспільній свідомості;

2) реклама військової служби, з метою забезпечення комплектування особовим складом військових частин на контрактній основі;

3) реклама зразків озброєнь і військової техніки з метою просування їх на світові ринки зброї.

Перші два напрями за своїм змістом відповідають завданням морально-психологічного забезпечення у ЗСУ [18].

Мета рекламної діяльності органів МПЗ зводиться до того, щоб сформувати у людей знання про предмет реклами (характеристики і властивості того, що рекламується) і позитивне відношення до нього, викликаючи тим самим бажану лінію поведінки споживачів.

На нашу думку, основними вимогами до рекламної діяльності у ЗСУ повинні бути наступні:

- системність;
- послідовність;
- циклічність;
- цілеспрямованість.

Але при цьому необхідно зважати на негативні обставини загального характеру. Це відсутність загальнонаціональної програми зміцнення престижу армії; незавершеність розробки комплексу зразків національної військової символіки, символіки військових частин, нових військових ритуалів; відсутність методики військової реклами і професійно підготовлених фахівців в цій області; слабке знання і врахування зарубіжного досвіду військової реклами.

Як зазначалося вище, об'єктом реклами є певні категорії людей, що розрізняються за тими чи іншим ознакам. Мету реклами необхідно визначати з урахуванням кожної такій категорії.

Перша категорія – молоді люди, що не служили в армії. Їх ціннісні орієнтації загальновідомі. Серед них:

– прагнення молоді розкрити свої потенційні можливості і проявити здібності;

– прагнення отримати матеріальну забезпеченість і незалежність;

– прагнення здобути хорошу освіту або професію, які забезпечать гідне життя після служби;

– прагнення розширити світогляд і подорожувати;

– бажання випробувати себе, спробувати сили в цікавій і незвичайній справі, знайти надійних друзів.

Основною метою реклами для цієї категорії людей є представлення ЗС як такого об'єкту, де є широкі можливості для реалізації вказаних потреб.

Друга категорія – люди, що перебувають на військовій службі. Специфіка їх в тому, що вони вже в основному знають, для чого знаходяться у ЗСУ і що собою представляє армія. Напрями їх діяльності більш визначені:

– можливості службового зростання;

– підвищення професійної кваліфікації;

– вирішення матеріально-побутових проблем;

– розвиток творчості в службовій діяльності тощо.

Мета реклами для цих людей – створення умов для самовдосконалення і кар'єрного зростання, підвищення престижу військової служби, пропаганда передового досвіду тощо.

Третя категорія – люди, що вже завершили військову службу або що не служили в армії (пенсіонери, жінки, літні люди, інваліди тощо). Для них важливо:

– щоб їх податки, що йдуть на утримання армії, не пропали дарма;

– щоб вони і їх сім'ї були упевнені в своїй безпеці;

– щоб їх діти і внуки, вступив на службу в армію, не втратили час дарма, повернулися звідти живими і здоровими.

Мета реклами в цьому випадку – виправдати надії цих людей, надати допомогу тим, хто звільнився з військової служби в становленні на новому цивільному терені.

Таким чином, підхід до організації реклами, як складовій частині інформаційного забезпечення, повинен бути диференційованим і відповідати потребам кожної з вказаних категорій людей.

На думку дослідників, необхідно виділяти три види реклами ЗСУ [19]:

- іміджеву рекламу;
- стимулюючу рекламу;
- рекламу стабільності.

Іміджева реклама повинна спрямовуватись на створення сприятливого образу (іміджу) ЗС і військової служби серед громадян призовного віку шляхом ознайомлення їх з роллю, цілями і завданнями армії в нашій країні [19].

Стимулююча реклама повинна бути покликана формувати у молоді потребу виконати свій військовий обов’язок перед Батьківщиною на запропонованих умовах, підкреслювати переваги і пільги військовослужбовців, спонукати їх до вибору військової спеціальності і вступу на військову службу. Стимулююча реклама часто є складовою частиною іміджевої реклами [19].

Реклама стабільності повинна допомагати закріпити результат, досягнутий іншими її видами. Вона повинна формувати образ Міністерства оборони і ЗСУ як надійного партнера та гаранта стабільності в суспільстві. Вона повинна звертати увагу на позитивні приклади служби як новобранців, так і старших військовослужбовців. Досвід свідчить, що даний вид реклами відрізняється особливо вираженим виховним ефектом серед населення [19].

Як вже було сказано вище, існує велика кількість форм і видів реклами. На думку фахівців, ефективною формою переконання споживача є *поштова розсилка.* Американські джерела стверджують, що поштова розсилка сьогодні виявляється найдієвішим способом впливу на споживача [20].

Завдання поштової розсилки – не тільки впливати на споживача будь-якою інформацією, але і встановити з ним діалог, довгостроковий зв'язок.

Для успішного впливу на споживача структура, що організовує поштову розсилку, повинна мати в своєму розпорядженні певні дані про потенційного споживача.

Нажаль, у ЗСУ такий вид реклами відсутній. Хто ж може організовувати поштову розсилку?

На нашу думку, в першу чергу це повинні бути Територіальні центри комплектування та соціальної підтримки (військкомати) (особливо в періоди підготовки і проведення призовних кампаній), а також військові частини в тих населених пунктах, в яких вони дислокуються. Змістом рекламних звернень повинна бути інформація про службу у ЗСУ, її позитивних сторонах і про конкретні можливості вступу на військову службу, з вказівкою адресу і контактних телефонів, за якими можна дізнатися необхідну інформацію або зав'язати листування.

Поштовою розсилкою можуть також займатися військові навчальні заклади з метою залучення потенційних курсантів. При тому розсилка буде більш ефективна, якщо вони використають дані військкоматів про приписний контингент і здійснюватимуть взаємодію з ними в питаннях підбору потенційних абітурієнтів. Таку інформацію слід направляти у відділи кадрів ВВНЗів для обробки і передачі в структуру, що організовує поштову розсилку.

Як і будь-який інший вид реклами, поштова розсилка вимагає певних матеріальних витрат. Але вони окупляться, якщо врахувати нескладний механізм, на якому будується ця форма реклами. Його сутність – персональне, індивідуалізоване звернення до споживача.

Про ефект такого звернення пише Девід Огилві: «Приблизно 70% одержувачів поштової реклами пам’ятають її зміст протягом майже дев'яти місяців. Хіба здатна на це телевізійна реклама? Після трьох місяців після отримання поштової реклами рішучість людей зробити вибір на користь запропонованих (і дуже дорогих) послуг зростала на 248% в порівнянні з тими, хто не отримував поштових послань» [21].

Слід добре усвідомити різницю між різними формами звернення. Одна справа, коли ми чуємо «Шановні пані та панове!» і зовсім інша справа – «Шановний Максиме Богдановичу!». Абсолютно очевидно, що коли до вас звертаються персонально, ви слухаєте і реагуєте на це звернення більш активно. Механізм персонального звернення простий: раз до вас звертаються, значить, ви комусь потрібні, значить, хтось хоче щось повідомити саме вам, а не якомусь Андрію Миколайовичу. Це підвищує власну самооцінку, сприяє самоствердженню [22].

Як свідчить світовий досвід, достатньо ефективна *друкована реклама*. Форми її різноманітні.

Листівка – друковане видання без згинів. Рекламісти-практики вважають, що робити односторонні листівки зазвичай немає сенсу, оскільки при цьому втрачається рівно половина корисної площі. Таке марнотратство ризикує справити на адресата несприятливе враження. Крім того, у читача (споживача реклами) завжди є спокуса використовувати порожній папір для оперативного запису якої-небудь інформації, а потім викинути.

Як показує досвід, листівки більш ефективні, якщо випускаються серіями: єдина форма і принципи оформлення полегшують їх впізнання, а текст може бути змінним, присвяченим різним сторонам діяльності, але одній темі. Листівки виявляються дуже корисними при проведенні прес-конференцій, зустрічей з громадськістю, відвідин військових частин громадянами тощо.

Набір листівок можна вкласти в конверт або папку, на її обкладинці розмістити армійську символіку, декілька рекламних фраз і ілюстрацій. Виходить рекламне видання, яке можна вручати на виставках, зустрічах і інших заходах. Окремі листівки можна використовувати з конкретною метою: для оперативної поштової розсилки або у зв'язку з певною окремою рекламною акцією.

Буклет – зігнутий в один або кілька разів лист паперу з текстом і ілюстраціями. Схеми згинання можуть бути разными – від простих «гармошок»

до складних буклетів (лист, одна сторона якого є плакатом, а інша – сторінки буклету; у складеному вигляді це буклет, в розгорненому – плакат).

Буклет привертає увагу своїм барвистим оформленням і побудовою матеріалу. Вдалим вважається той буклет, дія якого зберігається завдяки його привабливості незалежно від того, як би його не розкривали.

Проспект – багатосторінкове видання типу брошури, листи якої скріпляють. Підходить для ґрунтовної розповіді про армію.

Плакат – одностороннє видання. Друкується на великих листах бумаги різного формату. Відрізняється від інших друкарських видань украй малою кількістю тексту, як правило, це рекламне гасло, адреси, телефони і, можливо, невеликі написи пояснень.

Плакати можна використовувати для оформлення інтер'єру і виставок, для зовнішньої реклами, а також як сувеніри (в основному, плакати-календарі).

Для створення хорошого плаката потрібні професійні виконавці (художники, фотографи, текстовики), оскільки в основі плаката лежить образ, метафора. Значення набуває і якості задуму, і кожна деталь текстового і образотворчого рішення. Обов'язкова умова отримання гарного плаката – високоякісний папір і друк.

Телевізійна реклама–це потужний механізм впливу на масову свідомість. Така реклама надзвичайно переконлива, оскільки оперує головним чином готовими зразками поведінки в різних ситуаціях. Ці зразки поведінки охоче запозичує молодь.

Виготовлення реклами на телебаченні – повинна бути прерогативою професіоналів. Провідна роль тут повинна належати Центральній ТРС Міністерства оборони України.

Все починається з вироблення ідеї. Потім складається сценарій, по якому знімається кліп. Важливою роль відіграє застосування комп'ютерних технологій. Ідея повинна бути яскравою, інакше сценарій навряд чи забезпечить увагу глядача, навіть при прекрасній роботі оператора.

Радіореклама. Наявність в інформаційному просторі України великої кількості комерційних радіостанцій, зумовило значення радіореклами для формування іміджу ЗСУ.

Практично всі ці радіостанції здійснюють віщання, що спрямоване на молодіжну аудиторію. Багато популярних програм наповнені різними рекламними оголошеннями. На нашу думку, необхідно використовувати цю можливість в створенні і розповсюдженні військової реклами, особливо в період проведення призовних компаній або набору абітурієнтів у вищі військові навчальні заклади[23].

Слід пам'ятати, що при створенні радіореклами величезне значення має голос і звук, тому ці компоненти повинні відповідати вимогам військової служби. Треба використовувати свої позивні (наприклад, звуки сурми або військового маршу), підібрати необхідний голос, інтонацію, темп мовлення тощо.

Комп'ютерна реклама. Створення глобальної комп'ютерної мережі «Internet», що охоплює весь світ, дає можливість використовувати цей засіб комунікації як один з ефективних способів для розповсюдження інформаційно-рекламної продукції. Комп'ютерна реклама поступово виходить на одне з перших місць по ефективності впливу і можливостям розповсюдження.

Створити сайт або відкрити сторіночку в Інтернеті може будь-хто, хто хоч трохи розуміється на комп'ютерних технологіях. Але при створенні сайтів не можна забувати про дві речі:

– інформаційну безпеку;

– якість створюваної продукції.

Безліч фірм пропонує послуги із створення і супроводу сторінок і сайтів. Ми вважаємо, що організаторам інформаційно-рекламної діяльності у військових частинах і установах ЗСУ треба знати наступні вимоги до реклами в Інтернеті:

– створення сайту, його дизайн і кількість інформації, що подається, повинні бути узгоджене в Міністерстві оборони;

– інформацію в сайті необхідно періодично оновлювати;

– якщо сайт складається з декількох блоків, потрібний зручний навігатор для супроводу по сайту;

– відповідальність за достовірність інформації, що подається в сайт несе замовник (власник) сайту;

– не можна допускати розміщення на сторінках сайту комерційної реклами;

– при створенні сайту необхідно врахувати можливість зворотного зв'язку (поштової скриньки для обміну інформацією і отримання відгуків про сайт).

Дієвою формою комп'ютерної реклами є різні презентації на електронних носіях. Вони створюються в різних спеціальних програмах і можуть розповсюджуватися як самостійно, так і у вигляді додатків до проспектів, буклетів і ін.

У загальному вигляді, виробництво реклами повинне відбуватись наступним чином. Спочатку у потенційного рекламодавця виникає потреба в рекламі себе, своєї ідеї, вироблюваної продукції або послуги, що надається. Подальшими кроками на шляху до споживачів рекламної інформації є:

– формування рекламної концепції, образу рекламодавця і предмету реклами;

– розробка технології реклами, вибір оптимальних (зокрема економічно вигідних) засобів інформаційно-рекламного впливу;

– організаційно-технічна діяльність з пошуку виконавців рекламної ідеї, творців рекламної продукції, здатних утілити в життя рекламну концепцію.

Реклама – дороге задоволення, і небагато можуть собі його дозволити в повному об'ємі. З іншого боку, хто економить на хорошій рекламі, той надає собі погану послугу, бо скорочує тим самим свої шанси.

2.2. Пропозиції до змісту діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом

Слід зазначити, що рекламування та пропагування військової служби за контрактом повинно носити активний та цілеспрямований характер і бути всебічно продуманим комплексом заходів. Зведення цієї роботи до проведення окремих непослідовних акцій не тільки не дасть очікуваних результатів, а й навпаки призведе до негативних наслідків.

Основним лейтмотивом заходів щодо рекламування та пропагування військової служби за контрактом повинно бути переконання молоді у тому, що саме військова служба є найкращим способом реалізації свого особистого потенціалу щодо створення власного добробуту. Крім того, це одна з кращих професій, яка має свою романтику, особливості та переваги.

На нашу думку, відповідальність за організацію рекламної діяльності у військовій частині (установі) повинен нести її командир (начальник), а за ефективність реклами – заступник командира військової частини з морально-психологічного забезпечення. Ми вважаємо, що безпосереднім виконавцем заходів щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом доцільно призначити офіцера відділення МПЗ, який відповідає за інформаційно-пропагандистську складову морально-психологічного забезпечення або за організацію культурологічної роботи.

Важливим напрямом роботи командирів військових частин з питань підбору кандидатів для проходження військової служби за контрактом є налагодження тісних взаємостосунків з адміністрацією середніх і вищих навчальних закладів щодо організації та проведення агітаційної роботи з учнями (студентами) з цих питань.

Усі навчальні заклади, що знаходяться в районах (містах), де дислокуються військові частини, закріплюються за конкретними військовими частинами (підрозділами) для проведення шефської роботи.

У середніх навчальних закладах робота з агітації проходження строкової військової служби та військової служби за контрактом починається з учнями 8-9 класів і проводиться до закінчення навчального закладу. В цей період командуванням військової частини у тісній взаємодії з адміністрацією середнього навчального закладу доцільно проводити наступні заходи:

– організовувати роз'яснювальну роботу із залученням офіцерів, військовослужбовців рядового і сержантського складу військової частини, учасників бойових дій (ООС, АТО) щодо важливості проходження строкової військової служби, а у подальшому і військової служби за контрактом;

– оформлювати рекламну відео,- аудіо- та поліграфічну продукцію стосовно строкової військової служби та військової служби за контрактом (інформаційно-рекламні щити щодо повсякденної діяльності військовослужбовців, умов вступу на військову службу за контрактом, матеріального та фінансового забезпечення, соціальних пільг та захищеності військовослужбовців за контрактом і членів їх сімей, інший довідковий матеріал);

– проводити відвідування учнями військових частин, їх ознайомлення з умовами проходження військової служби, технікою, місцями проживання та проведення відпочинку солдат тощо.

Після здійснення приписки громадян до призовних дільниць робота щодо відбору кандидатів для проходження військової служби конкретизується і проводиться персонально з тими випускниками навчальних закладів, які визнані придатними за станом здоров'я до військової служби.

Ми вважаємо, що одним з важливих способів рекламування військової служби за контрактом є організація тісної взаємодії командування військових частин з органами Державної служби зайнятості, надання їм відповідної інформації та довідкового матеріалу з питань умов проходження військової служби за контрактом.

Командування військової частини під час організації взаємодії з вищезазначеними органами повинне проводити наступну роботу:

– призначити відповідальну особу за організацію взаємодії, підтримання постійного зв'язку з цими органами;

– надати інформацію щодо місця дислокації військової частини із зазначенням поштової адреси та контактного телефону, переліку спеціальностей та посад, які комплектуються військовослужбовцями військової служби за контрактом;

– не менше одного разу у квартал, а за необхідності й частіше надавати інформацію щодо наявності вакантних посад, на які можуть прийматися військовослужбовці військової служби за контрактом;

– готувати та забезпечувати органи Державної служби зайнятості рекламною продукцією стосовно військової служби за контрактом;

– організовувати і проводити зустрічі військовослужбовців військової частини з потенціальними кандидатами для проходження військової служби за контрактом та висвітлення в засобах масової Інформації кращих органів Державної служби зайнятості з питань рекламування військової служби за контрактом в зазначенням конкретних результатів, досягнутих цими органами.

На підставі проведеного нами дослідження щодо визначення найефективніших форм та методів реклами військової служби за контрактом у військовій частині (додаток Б), ми вважаємо, що основними формами і методами проведення рекламування військової служби за контрактом у військовій частині повинні бути:

– оформлення інформаційно-рекламних щитів щодо повсякденної діяльності військовослужбовців військових частини усіх категорій (відбір кольорових фотографій на навчаннях, у повсякденній діяльності, бойової техніки та спорядження, інформація про умови вступу на військову службу за контрактом, матеріальне та фінансове забезпечення, соціальні пільги військовослужбовців та членів їх сімей згідно з чинним законодавством України);

– створення рекламної відео-, аудіо- та поліграфічної продукції стосовно умов проходження та вступу на військову службу за контрактом у

даній військовій частині та розміщення її каналах регіонального телебачення та FM-станціях;

– розміщення реклами у соціальних мережах, що є популярними у молоді;

– налагодження тісних зв'язків з місцевими органами виконавчої влади, громадськими організаціями щодо розповсюдження інформації (виступи на лекціях, семінарах, конференціях, зустрічі з громадянами регіону з використанням відео- та поліграфічної рекламної продукції) стосовно реформування ЗС України та прийняття на військову службу за контрактом;

– проведення днів відкритих дверей у військовій частині з показом бойової техніки, навчання військовослужбовців усіх категорій та умови проходження військової служби (із залученням засобів масової інформації конкретного регіону);

– активне розповсюдження рекламної продукції щодо проходження та прийняття на військову службу за контрактом у військовій частині через місцеві видавництва, телебачення та радіо, а також у вищих та середніх навчальних закладах регіону;

– налагодження тісних зв'язків зі структурами цивільної та територіальної оборони, організаціями Товариства сприяння обороні України, ветеранськими та молодіжними організаціями, профспілками, організаціями культури та дозвілля щодо військово-патріотичного виховання молоді та впровадженні інформації щодо проходження військової служби громадянами Украяти (особливо військової служби за контрактом);

– залучення для реклами військової служби та відбору кандидатів на військову службу за контрактом підготовлених фахівців (у школах та інших освітніх закладах та установах, на виробництві тощо), розповсюдження у вищих та середніх навчальних закладах регіону рекламно-інформаційної продукції стосовно умов вступу та проходження військової служби за контрактом;

– налагодження тісних зв'язків з районними, міськими центрами зайнятості населення щодо підбору на військову службу за контрактом громадян, які тимчасово не працюють;

– організація взаємодії командирів військових частин з органами Державної служби зайнятості, кадровими органами навчальних закладів і підприємств з питань рекламування військової служби за контрактом тощо.

Висновок за розділом

Таким чином, ми бачимо, що рекламування та пропагування військової служби за контрактом повинно носити активний та цілеспрямований характер і бути всебічно продуманим комплексом заходів. Зведення цієї роботи до проведення окремих непослідовних акцій не тільки не дасть очікуваних результатів, а й навпаки призведе до негативних наслідків.

Реклама повинна бути диференційованою залежно від регіону її розповсюдження (з урахуванням стану ринку праці, особливостей культурних та національних традицій регіону тощо) та категорій людей, на яких здійснюється вплив.

Процеси, що відбуваються у ЗС України, вимагають формування в широких верствах населення нових уявлень про їх роль і місце в державі і суспільстві. Це неможливо без поважного відношення до військовослужбовців, без підвищення престижу військової служби і ЗС України. Реклама – один з шляхів, який допоможе вирішити ці проблеми.

ВИСНОВКИ

Реклама військової служби за контрактом – специфічний вид діяльності командирів, структур морально-психологічного забезпечення усіх рівнів щодо формування у цивільного населення та військовослужбовців свідомого ставлення до виконання конституційного обов'язку щодо захисту Батьківщини та позитивного сприйняття військової служби за контрактом у ЗС України.

Метою реклами військової служби є інформування всіх верств населення про перспективи та можливості військової служби, створенні привабливого іміджу військовослужбовця у цивільного населення, розповсюдження, а також поширення інформації щодо практичної діяльності ЗС України.

Реклама військової служби повинна розглядатися як складова частина у системі заходів щодо забезпечення належного рівня комплектування Збройних Сил України людськими ресурсами.

Таким чином, розгляд питань, пов’язаних з діяльністю командування військової частини щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом і зумовив актуальність відпрацювання найбільш доцільних та ефективних форм, методів і способів роботи офіцера-культуролога за цим напрямком.

Відповідно до мети дослідження нами вирішені наступні завдання:

1. Ми проаналізували процес реклами військової служби у провідних країнах-членах НАТО.

2. Розкрили методику рекламування та пропагування військової служби, у тому числі, реклами військової служби за контрактом.

3. Дослідили види та форми реклами військової служби за контрактом у ЗС України.

4. Відпрацювали пропозиції до змісту діяльності офіцера-культуролога щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та пропагування військової служби за контрактом.

На нашу думку, використання запропонованих пропозицій щодо організації та проведення у військовій частині заходів з реклами та

пропагування військової служби за контрактом взагалі, та щодо роботи за цим напрямком офіцера-культуролога, зокрема, дозволить більш якісно виконувати завдання щодо укомплектованості підрозділів.

Таким чином, ми бачимо, що рекламна діяльність повинна бути важливою складовою іміджевої комунікативної політики ЗС України. Створення якісної реклами ЗС України потребує професіоналізму, грамотного й фахового підходу, розуміння загальних концептуальних положень та знань психологічних механізмів. Ефективність рекламної комунікації військових частин (установ) ЗС України з цивільним середовищем значною мірою залежить від загальнодержавної підтримки, сприяння Міністерства оборони, Генерального штабу ЗС, а також готовності громадянського суспільства відгукнутися на запропоновані державою рекламні акції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Найвищий рівень довіри серед суспільних інституцій в Україні мають ЗСУ — 65% [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://opk.com.ua.
2. Помогаем призывникам от 17 до 27 лет получить военный билет на законних основаниях за 1-2 призыва [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://prizivnik.com.ua/?utm.
3. ARMY CAREER MATCH [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.goarmy.com/.
4. All Hands – magazin of the U.S. Navy [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://allhands.navy.mil/.
5. Информационные структуры армий ведучих зарубежных государств [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnye-struktury-armiy-veduschih-zarubezhnyh-gosudarstv.
6. Система формирования положительного отношения российского общества к Вооруженным Силам [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://studylib.ru/doc/4021618/sistema-formirovaniya-polozhitel._nogo-otnosheniya.
7. Almanacs [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.airforcemag.com/magazine/almanac/.
8. Le service national et vous - tout ce qu'il faut savoir des le recensement [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.le-livre.fr/livres/fiche-rod0121583.html.
9. Fotogalerija: Dan otvorenih vrata Hrvatskog vojnog učilišta “Dr. Franjo Tuđman” [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.morh.hr/fotogalerija-dan-otvorenih-vrata-hrvatskog-vojnog-ucilista-dr-franjo-tudman-6/.
10. Основні, провідні потреби людини [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу:

https://studme.com.ua/156602125427/psihologiya/osnovnye_veduschie_potrebnosti_cheloveka.htm.

11. Реклама як метод впливу на поведінку споживачів [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://sites.google.com/site/akreklamavplivaenaludinu/.

12. Психологічні особливості впливу реклами на споживача / З. О. Антонова // Педагогічний процес: теорія і практика. - 2014. - Вип. 1. - С. 149-153. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pptp_2014_1_24.

13. Пирамида потребностей Маслоу: как использовать в жизни и в маркетинге [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.unisender.com/ru/support/about/glossary/piramida-maslou/.

14. Москаль Ю. Соціально-психологічна роль реклами [Електронний ресурс] / Юрій Москаль – Режим доступу до ресурсу: http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/15143/1/Lekziya_Recl_200.pdf.

15. Психологія реклами, як інструмент формування її ефективності [Електронний ресурс] // Economics and Region № 2 (57) – 2016 – PoltNTU.

16. Емоційні мотиви в рекламі [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://studfile.net/preview/5118650/page:18/.

17. Державна програма розвитку ЗС України на період до 2020 року [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://www.mil.gov.ua/content/oboron_plans/National-program-2020_uk.pdf.

18. Основне призначення структур морально-психологічного забезпечення Збройних Сил України [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://dovidnykmpz.info/zagalni/osnovne-pryznachennia-struktur-moral-no-psykholohichnoho-zabezpechennia-zsu/.

19. Сутність рекламної діяльності Збройних Сил України [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://ipiend.gov.ua/publication/politychnyj-menedzhment-4-2010/.

20. Пряма поштова реклама [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://stud.com.ua/63361/marketing/pryama_poshtova_reklama.

21. Огілві Д. Про рекламу / Девід Огілві. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2019. – 288 с.
22. Карнегі Д. Як здобувати друзів і впливати на людей [Електронний ресурс] / Дейл Карнегі – Режим доступу до ресурсу: https://www.e-reading-lib.com/bookreader.php/1060799/deyl-karnegi-yak-zdobuvati-durziv-i-vplivati-na-lyudey.html.
23. Радиореклама привлекает новобранцев [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: https://rus.delfi.lv/news/daily/latvia/radioreklama-privlekaet-novobrancev.d?id=8655062&all=true.
24. Візуал, аудіал, кінестетик, дискрет – хто це? Або особливості сприйняття інформації [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: http://www.pl.kpi.ua/2098-2/.

Додаток А

(***приклад банерів, постерів, буклетів) (приклад рекламного відео)***

ОПИТУВАЛЬНИК

1.Як Ви ставитесь до реклами військової служби у ЗС України?

1.1 Вона обов'язково має бути.
1.2 Здійснює великий вплив на мотивацію до служби.
1.3 Вона не потрібна
1.4 Вона зменшує бажання служити
1.5 Ваш варіант:_____

2.Яку форму реклами військової служби за контрактом Ви зустрічали найчастіше?

2.1 Банери.
2.2 Буклети, журнали.
2.3 Відео-ролики
2.4 Телефонування до дому
2.5 Виступи військовослужбовців перед цивільним населенням
2.6 Ваш варіант: _____

3.Яка, на Вашу думку, реклама військової служби найбільш ефективна?

3.1 Банери.
3.2 Буклети, журнали.
3.3 Відео-ролики
3.4 Телефонування до дому
3.5 Виступи військовослужбовців перед цивільним населенням
3.6 Ваш варіант: _____

4. Яка Ваша думка про теперішню рекламу Збройних Сил України та військової служби за контрактом?

4.1 Все ідеально
4.2 Добре
4.3 Задовільно
4.4 Незадовільно
4.5 Жахливо
4.6 Ваш варіант: _____

5.На Вашу думку, чого не вистачає (якщо не вистачає), рекламі військової служби за контрактом у ЗС України?

5.1 Ваш варіант: _____

6.Чи спонукала Вас реклама військової служби за контрактом до підписання/продовження контракту,вступу до ВВНЗ? Якщо так, то яка саме?

6.1 Банери.
6.2 Буклети, журнали.
6.3 Відео-ролики
6.4 Телефонування до дому
6.5 Виступи військовослужбовців перед цивільним населенням
6.6 Ваш варіант: _____

7.Запропонуйте або оберіть найефективніші, на вашу думку, форми, методи щодо організації та проведення у **військовій частині** заходів з реклами військової служби за контрактом

7.1 Відрядження військовослужбовців для агітації військової служби за контрактом у школи, коледжі та інші навчальні заклади.
7.2 Друкована агітація
7.3 Показові заходи військовослужбовців у міста
7.4 Дні відкритих дверей у військових частинах
7.5 Розміщення реклами на місцевому телебаченні та FM-станціях
7.6 Розміщення реклами у соціальних мережах
7.7Ваш варіант:_____
_____
_____

Додаток Б

РЕЗУЛЬТАТИ СОЦІОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ НАЙЕФЕКТИВНІШИХ ФОРМ ТА СПОСОБІВ РЕКЛАМИ І ПРОПАГУВАННЯ СЛУЖБИ У ЗС УКРАЇНИ ТА ВІЙСЬКОВОЇ СЛУЖБИ ЗА КОНТРАКТОМ

Під час написання кваліфікаційної роботи було проведене соціологічне дослідження серед курсантів IV курсу Національної академії Сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного, у кількості 81-ї особи. У анонімному опитуванні було поставлено 7 питань з метою дослідження та виявлення найефективніших форм та методів реклами та пропагування служби у ЗС України взагалі, та військової служби за контрактом, зокрема.

Результати опитування відображено у процентному співвідношенні на діаграмах.

Виходячи з результатів анкетування можна зробити наступні висновки:

1.73% із числа опитуваних курсантів позитивно ставляться до реклами військової служби та розуміють, яку важливу роль вона відіграє у житті цивільного населення та військовослужбовців. Беручи до уваги ставлення у

провідних країнах – членах НАТО до реклами своїх збройних сил, можна помітити наскільки серйозно та відповідально вони ставляться до її організації і проведення. Проаналізувавши це, можна зазначити, що реклама військової служби обов'язково повинна бути не від'ємним чинником до заклику на підписання контракту із ЗС України. Тим самим поширювати почуття патріотизму та гідності за свої збройні сили серед цивільного населення.

2. Аналізуючи відповіді на питання «Яку форму реклами військової служби за контрактом Ви зустрічали найчастіше?» можна визначити, що найчастіше респонденти зустрічалися із прикладами відеореклами.

На нашу думку, недостатньо застосовуються таки форми рекламування військової служби, як: телефонування потенційним кандидатам, персональна поштова розсилка, виступи військовослужбовців перед цивільним населенням, особливо перед тими категоріями населення, які потенційно можуть зацікавитись запропонованими умовами.

3.Розглядаючи відповіді на питання «Яка, на Вашу думку, реклама військової служби є найбільш ефективною?», ми бачимо, що 49% респондентів

зазначили відеорекламу, як найбільш ефективну. Ми живемо в XXIстолітті в якому провідними засобами зчитування інформації є цифрові гаджети, з якими молодь проводить багато часу. І звичайно, що під час перегляду різної інформації у соціальних мережах вони часто зустрічають відеоролики з рекламою військової служби.

На думку респондентів, рекламний відеоролик є одним із універсальних «важелів» впливу на свідомість молодої людини. Правильно підібрана музика та слова забезпечить позитивний вплив людину та викличуть потрібні емоції. Якісно зроблена відео зйомка, постановка сюжету та монтаж відеоролика приверне увагу і зацікавить людину додивитись рекламу до завершення і, можливо, зацікавить дізнатись ще більше інформації про службу.

4. 45%опитаних курсантів оцінили рівень теперішньої реклами ЗС України як «задовільний». Виходячи із цього можна зазначити, що є резерви для покращення якості реклами ЗС України та військової служби за контрактом, які потрібно досліджувати та впроваджувати.

Вимоги до змісту і якості реклами збільшуються з кожним днем, тим самим підвищуються складність та ціна її виготовлення. Виходячи з цього, можна визначити, що реклама військової служби потребує постійного «апгрейду»,збільшення бюджету та креативних підходів щодо її виготовлення, якщо, звичайно, цікавий позитивний кінцевий результат.

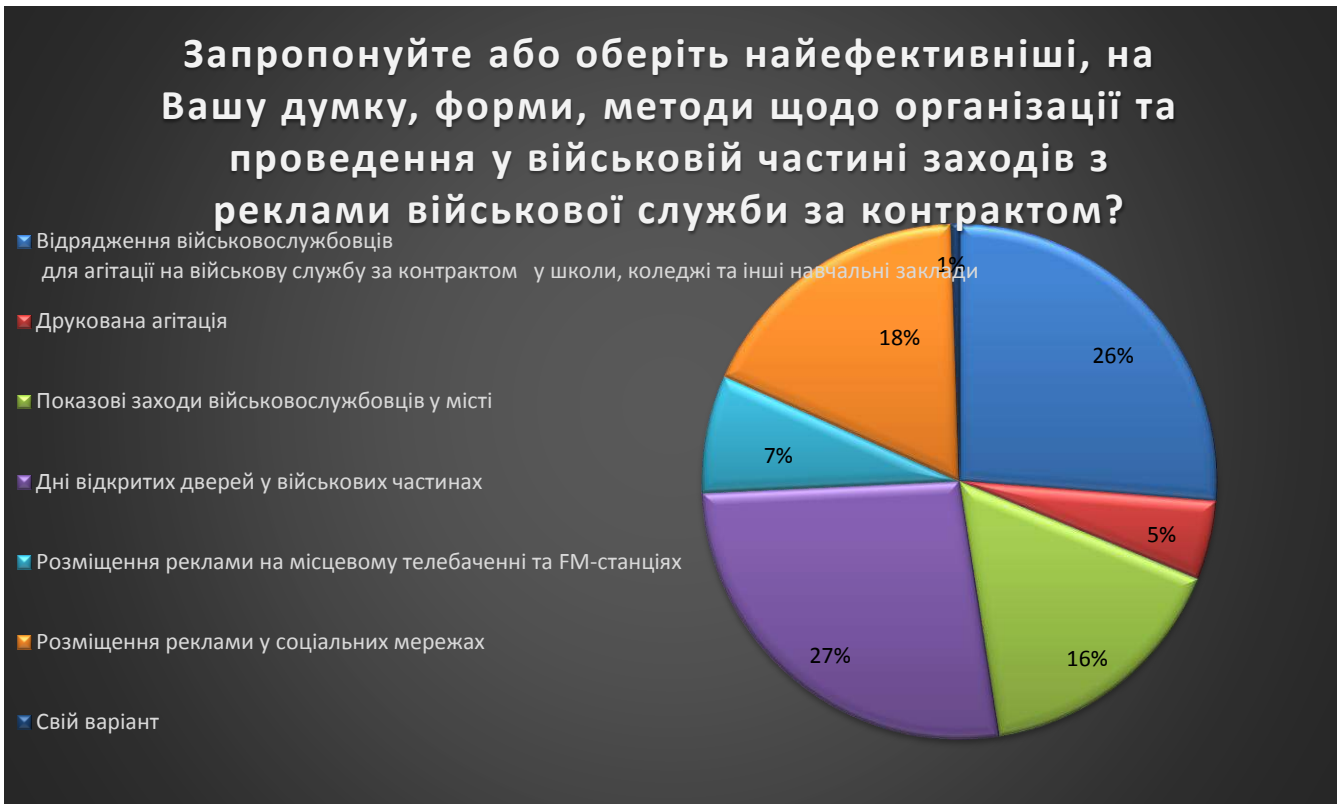
5.Узагальнюючи відповіді на питання «На Вашу думку, чого не вистачає (якщо не вистачає), рекламі військової служби за контрактом у ЗС України?» більшість курсантів написали, що їй не вистачає реалістичності та правдивості. Скоріше за все, така думка викликана відсутністю життєвого досвіду, юнацьким максималізмом та нерозумінням реального призначення реклами, як такої.

6. Відповідаючи на питання «Чи спонукала Вас реклама військової служби за контрактом до підписання/продовження контракту, вступу до ВВНЗ? Якщо так, то яка саме?», 50% курсантів із шести можливих варіантів відповідей обрали «свій варіант», в якому написали, що реклама військової служби не мотивувала їх до підписання/продовження контракту, вступу до ВВНЗ. Головним їх «мотиватором» були рідні та близькі їм люди, які вже

проходили чи проходять військову службу, у тому числі і за контрактом, у ЗС

України.

7. На думку курсантів, найефективнішими формами та методами реклами військової служби взагалі, та військової служби за контрактом зокрема, є «Дні відкритих дверей» у військових частинах і відрядження військовослужбовців для проведення агітації на військову службу у навчальні заклади. І це не дивно. Згідно зі статистикою серед населення 25% аудіалів, 35% візуалів і 40% кінестетиків [24]. На цьому потрібно робити акцент при організації рекламних заходів. Хоча, на нашу думку, розміщення реклами у соціальних мережах є недооціненою формою реклами, тому що, сучасна молода людина проводить по 2-3 години на добу в соціальних мережах. Саме там необхідно створювати рекламну мережу військової служби за контрактом.



Таким чином, за підсумками проведеного опитування можна зробити наступні висновки:

1. На думку більшості респондентів реклама військової служби у ЗС України знаходиться на «задовільному» рівні.

2. Разом з тим, необхідно покращувати якість реклами військової служби, шукати та впроваджувати нові форми реклами ЗС України.

3. На думку наших респондентів у військових частинах необхідно частіше проводити «Дні відкритих дверей» та відряджати військовослужбовців на агітацію військової служби за контрактом у навчальні заклади.

4. Необхідно більше приділяти уваги таким формам реклами, як розміщення реклами у соціальних мережах, що є популярними серед молоді, та на місцевому телебаченні та FM-станціях.

Традиції етнографічних груп переселенців: лемки на Тернопільщині – збережені особливості весільного обряду

ЗМІСТ

Вступ…… 3

Розділ І. Історія переселення лемків та збереження традицій на нових територіях проживання……... 6

Розділ ІІ. Автентичні особливості весільної обрядовості лемків на Тернопільщині……. 10

2.1. Особливості передвесільних обрядодійств переселенців з Лемківщини……. 11

2.2. Особливості весільного строю лемків: автентика і традиція……. 13

2.3. Власне весільна обрядовість лемків: традиційні елементи…… 17

2.4. Післявесільні обряди як частина лемківського весілля…….. 21

Висновки..... 23

Список використаних джерел та літератури…… 26

Додаток ……. 29

Вступ

У час глобалізації, розмивання кордонів, комп'ютеризації й новітніх технологій, коли з шаленою швидкістю розвивається наука й техніка, зростає інтерес до регіональної культури, втрачаючи яку, ми втрачаємо своє етнічне «Я», своє етнічне обличчя. Адже знаємо ще з «Повісті минулих літ» Нестора-літописця, що Україна та українці постали шляхом консолідації слов'янських племен, які й трансформувалися пізніше в етнографічні групи єдиного народу. Чим більше таких культурних відмінностей збережемо, тим будемо духовно й культурно багатшими, сильнішими, цікавішими собі й іншим народам. Не раз приходилося чути, з якою гордістю жителі тієї чи іншої території називають себе не тільки українцями, а гуцулами, бойками чи лемками.

До теми дослідження спонукало звернутися те, що, моя родина належить до лемків, які в 1940-х роках у зв'язку з переділом території Західної України (коли Холмщина й Підляшшя внаслідок проведеної широкомасштабної операції «Вісла» перейшли до Польщі) разом із іншими родинами повернулися з польських земель і компактно оселилися в населених пунктах різних областей України, також і на Тернопільщині, зокрема й у с. Підзамочок Бучацького р-ну.

Серед переселенців була й моя прабабуся (на жаль, уже покійна) Зінська Юстина Тимофіївна 1931 р. н. Я належу вже до третього покоління вихідців із Лемківщини й повністю ідентифікую себе з цією етнографічною групою. Отож, це історія й культура не тільки частини українських лемків-переселенців, але й моєї родини. Цим зумовлена **актуальність** мого дослідження, адже в Підзамочку нині разом із моїм поколінням проживає біля 500 чоловік (а це приблизно третина жителів села), які вважають себе лемками. Найстарші люди ще зберігають мелодійний лемківський діалект, багато хто може ним спілкуватися, талановиті представники громади пишуть прозові й поетичні твори цією говіркою; чи не в кожній родині зберігається барвистий лемківський стрій (одяг).

Ще у 1968 р. Теодозієм Кралькою в Підзамочку було засновано народний аматорський обрядово-фольклорний лемківський хор. Про діяльність цього

колективу можна дізнатися з історично-мемуарного збірника «Бучач і Бучаччина» [9, с. 168]. Хор існує й до сьогодні, зараз його очолює заслужений працівник культури України, лемкиня Ковалишин Ганна Іванівна. Склад хору, учасником якого є й я, різновіковий та постійно оновлюється. У цьому вбачається спадкоємність традицій. Цей творчий колектив представляє лемківський фольклор та обрядову культуру не тільки у себе в регіоні, Тернополі, але на конкурсах, фестивалях, в тому числі й за кордоном (зокрема, на щорічному фестивалі «Лемківська ватра», який проходить у м. Ждини – Республіка Польща). Ганна Іванівна як творча особистість пише художні твори, складає сценарії, у тому числі й для проведення щорічного фольклорного фестивалю «Дзвони Лемківщини», який проходить в Монастириську (Тернопільська обл.).

У плані збереження традицій Західна Україна (в тому числі й Лемківщина) є унікальним регіоном: з одного боку – найближче межує з європейською цивілізацією, а з іншого – мабуть, найкраще зберігає народну звичаєвість. Так сталося, очевидно, тому, що волею історії й завдяки географічному розташуванню ця територія була найбільш захищеною від вторгнень степових орд, тут проживає етнічно закорінений народ, який уникнув великих міграцій та змішання, хоч мав і досі має свої труднощі: відсутність родючих земель, що в свою чергу зумовило відмінний тип культури в цих регіонах, а також, за твердженням Б. Струмінського, «постійне безробіття» [23, с. 464]; часті переділи території між західними прикордонними державами.

Дуже великих культурних втрат зазнав регіон внаслідок згаданого переселення жителів Холмщини й Підляшшя, коли частина лемків (і бойків) були переселені вглиб Польщі. Окремі родини так і залишилися там, а деякі повернулися в Україну. Тут їх спочатку часто відправляли на територію східної частини держави, зокрема на Харківщину, Миколаївщину, де й до сьогодні також є компактні поселення «західняків». Але не всі прижилися й на Сході – багато родин повернулися на Львівщину й Тернопільщину. В. Борисенко зазначала, що в інші регіони України було переселено більше шістдесяти

відсотків лемків [8, с. 59]. Порушення цілісності території західного регіону призвело й до порушення культурного балансу. Деякою мірою така дисгармонія компенсувалася саме компактним проживанням, зокрема, лемків в інших регіонах та населених пунктах (як і в с. Підзамочок), що дозволило зберегти особливості традиційної культури, дати їй ніби «нове дихання». Цьому сприяло створення товариств, громадських організацій, творчих колективів, які до цього часу пропагують цю унікальну культуру.

Метою цієї та наступних досліджень у цьому напрямку є розпочати дослідження культурних фольклорно-етнографічних особливостей переселенців із Лемківщини на Тернопільщині. Зазначену мету можна реалізувати шляхом вирішення низки перспективних **завдань**: описати, показати й дослідити символіку лемківського строю (святкового одягу); простежити особливості календарної та родинної обрядовості, які зберегли та використовують лемки на території переселення; здійснити й дослідити записи обрядового фольклору, соціально-побутових пісень лемків, а за можливості – видати їх окремою збіркою. У цьому, власне, й полягає **теоретичне і практичне значення** розпочатої роботи та її **новизна**.

Безпосереднім **завданням цього дослідження** вбачаємо звернення до родинної обрядовості лемків, зокрема, маємо на меті простежити деякі (з огляду на обсяг роботи) особливості весільного обряду на базі польових записів, зроблених авторкою від найстарших переселенців з Лемківщини в с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл.

Джерельною базою стали згадані польові записи, а також, деякою мірою, краєзнавчо-етнографічні видання Я. Бодака [5], Б. Струмінського [23], М. Островерхи [9], які також містять окремі автентичні матеріали.

Теоретичним підґрунтям роботи стали праці відомих дослідників весільної обрядовості в Україні: В. Борисенко [6; 7; 8], З. Марчук [19], Г. Лозко [16], М. та З. Лановик [14], З. Маріної [18] та інших.

Розділ І. Історія переселення лемків та збереження традицій на нових територіях проживання

На сторінках підручників з історії нашої держави не завжди детально розповідається про окремі події. Найчастіше йдеться про глобальні й вирішальні перемоги, поразки, досягнення та героїв. Але варто пам'ятати, що навіть за незначними з погляду історії подіями насправді стоять людські долі. Згадки про операцію «Вісла» ми, звичайно, знайдемо. Але так мало йдеться про її наслідки для окремих українських родин, їх втрату Батьківшини, рідної землі, поневіряння. Тисячі українців були вивезені з власних домівок та переселені у сучасні польські райони у зв'язку із новим переділом території. Окремі, як уже згадувалося, не прижилися на чужині й повернулися в Україну, осівши у різних її регіонах.

Переселення тривало протягом 1944-46 років. У 1945 році близько 500 тис. лемків повернулися із Жешувського, Люблінського та Краківського воєводств, як зазначає Б. Струмінський у книзі «Лемківщина. Земля, люди, історія, культура», було переселено на терени Західної України [23, с. 89]. У результаті розпочатого процесу взаємного обміну населенням між Польською республікою та СРСР лемки опинились у Тернопільській, Львівській, Івано-Франківській області, дисперсні поселення сформувалися також на сході та півдні України.

Звичайно, переселення проводилося не з волі людей, вони майже все залишали та їхали у товарних вагонах, дехто мав можливість взяти якусь худобу, деякі їхали максимум з документами та грошима. Ольга Околович, жителька с. Підзамочок, розповідає про свій переїзд: *«По дорозі, то і худобу пасли, потім знов сідави, їхави так довго, поїзд ставав в Дніпропетровську, серед степу, і казали, щоб сходили люди, але то була та́ка пустка, там ні дерев ні нічого. Люди плакали, не хотіли сходити. Потім вже ставали, де людні були станції, то вселяли майже силою, а нас вселили в Донецьку, там село Котляревка, Лісовка, Мемрик, то в тих селах полишали людей. Нам дали кімнатушку, одну кімнатку, а в другій то вже худоба була і вугляр, замість*

стодоли. Мій батько був скрипачем. Старша сестра на мандоліні грава. Там в Донецьку організовували танці. Вечірки робили, люди щось давали і їсти, то трохи було легше. Мамина сестра (вони на Підзамочку були) зодзвонилася з нами, і ми вже переїхали. Але то вже і без худоби, нічого не мали, тільки скрипка, мандоліна і чемодан. Страшне переповнення поїзду. Стоячи. Дали нам хату якусь, хоч не са́ми будували» [2].

Більшість лемків переселяли на схід України, тому люди самостійно шукали шлях назад, перечікували певний час і вирушали у дорогу. Та найчастіше, вони осідали на західних землях. У статті «Про депортацію лемків у радянському союзі не можна було говорити» невідомого автора, що вийшла у 2016 році, міститься така іфнормація: «То згодом вони повтікали в галицькі області й живуть переважно на півдні Львівської, на півночі Франківської, на півдні Тернопільської областей, де більш-менш ландшафт нагадує Лемківщину...» [22]. Дарія Ракова розповіла, як їхали у вагонах та де ховали гроші: «*З Польщі пересилили в Харків, але хто зразу сюда приїхав з Польщі, то гарні хати попави. З Харкова приїхали сюди без ні́чого. Їхави в вагоах та́ких товарня́ках, що угля було наве́рха і ми на то́тих углях. Крали нам гро́ши, позашивали їх попід якесь одягання. Як ми сє намучили*» [3].

Незважаючи на важке переселення, люди освоювали нові землі, зберігаючи свої традиції, особливо там, де осідало компактно хоча б із десять чи більше родин. Марія Комарницька була переселена з Підляшшя у 1945 році, їй на той час було 3 роки, але бабуся їй багато розповідала, тому вона зазначає про різницю, яка відчувалась у перші роки перебування у Підзамочку: *«В 1945 році ми їхали. Взагалі в нас там на Лемківщині свята – то були свята, більше колядок, то якось сімейніше було, бо тут, на Підзамочку, то, як ми приїхали, були поляки і українці. Вони не так весело святкували, до церкви йшли, тай всьо, а вже потім троха щось привезли, щось помінялося. Майже в кожному селі було інакше. На Підзамочку жили різні люди з різних районів Польщі, то спочатку троха плутанина була, а потім вже перемішалося, тай лишилося таке як є зараз»* [4].

Роки переселення припали на час Другої світової війни, старші жительки пригадали певні події і розповіли про зустрічі з німцями у конкретних життєвих ситуаціях. «*Як німці би́ви (були), як війна бива тота, ишли ми з коза́ми, бирки та́ки мали, і так ходили ми обидві, она баби́ну спідницю, а мами і таки ми мави тумачки на плечах. І так тоти німці їха́ви машинов, стали і нас із хлопцями взєли й до бері́жка постави́ли. Спотоґрафували нас обидвох дали нам цукерки, і хлопці тоти нам тиї цукерки отбирают, бо їм не дави»* [3], – розповіла Дарія Ракова про те, як вони зустріли німців в Польщі, також підкреслила, що вони їх не боялись, хоч були дітьми, але знали що їх ніколи не скривдять.

Галькова Олена також розповідала про зустріч з німцями, стверджувала, що вони ніколи не били дітей, на відміну від поляків, що перевозили її сім'ю. Майже всю дорогу потяг не зупинявся, не було змоги вийти, у кожному вагоні був поляк, що використовував фізичну силу, щоб усі їхали мовчки. Недавно вона серед документів знайшла свідоцтва про народження своїх рідних братів: «*Найшла 3 свідоцтва братів, то українською написано і перевод німецькою, то десь 40-х років*» [1]. Також розповіла: «*Вчителька брата мого була тьоща Бандери, Лупарівська (дівоче прізвище Ганьківська). Її дочка Слава. А маму замордували в 1944 році, бо то десь було записано в мене чи то в якихось документах, шо зі школи в брата були...*» [1]. У праці «Життя та діяльність Степана Бандери» Микола Посівнич зазначає, що «тещу Юлію Ганьківську в липні 1944 року вбили представники Армії Крайової…» [13] Дружина Бандери мала прізвище Лупарівська, тому можна припустити, що Ганьківська – це було дівоче прізвище тещі Степана Бандери.

Багато інформації про події тих років зникло через заборону в Радянському Союзі про це говорити, друкувати чи навіть зберігати щось схоже було заборонено. Тому важко знайти джерела, які б описували процеси переселення та містили відомості реальних осіб. Після незалежності науковці та дослідники почали працювати над реконструюванням реальних подій депортації, збираючи відомості шляхом польової роботи. У статті 2016 року є

пояснення відсутності фактів про переселення: «Після депортації лемків, яка відбулася перша – при «обміні населенням», у 1944-46 роках, а потім – внутрішньо польська акція «Вісла», у них фактично заборонено було говорити про переселення та яким чином воно відбувалось. Тобто, як Україна «возз'єдналася» з Росією, так само писали в енциклопедіях про «возз'єднання» лемків із українським народом. От вони приїхали, депортовані, «возз'єдналися» і на тому все, кінець» [22]. Зараз люди можуть розповісти, як насправді їх переселяли, що там відбувалось у тих вагонах, але частина вже не пам'ятають, бо раніше не розповідали про таке, частина досі бояться, їм важко усвідомити, що можна вже говорити, багатьох уже немає серед живих. Тому дуже важливо не втратити можливість саме зараз зібрати спогади людей та зберегти історію традиційної етнографічної групи, нащадки якої проживають на території України.

Розділ 2. Автентичні особливості весільної обрядовості лемків на Тернопільщині

Весільна драма в системі родинної обрядовості українців є найбільш відкритою (порівняно з обрядами, присвяченими народженню дитини та поховальними і поминальними обрядами). Очевидно, саме це й зумовило її надзвичайно широку варіативність не тільки регіональну, але й в окремих населених пунктах. Попри радянські та європейські нашарування, які сьогодні використовуються під час весілля, в останні роки (що відрадно) все частіше можна побачити наречених не просто в національному, а в регіональному весільному строї. У ритуалізованих дійствах популярними стають елементи традиційного весільного обряду конкретної місцевості, звичайно, осучаснені. І це зрозуміло, бо суспільство змінюється, трансформується й обрядовість. Головне те, що за збереженими елементами окремих народних дійств науковцям та пересічним працівникам культури вдається дешифрувати, розкодувати давні смисли тих чи тих обрядів.

Зокрема, жителі с. Підзамочок змогли не лише зберегти лемківські обрядодійства, але й візуалізувати весь процес лемківського весілля за розповідями старожилів. Цю реконструкцію й зараз можна побачити в ютубі за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=JGBGEocmySQ&t=1s Фактично, це уже збережений матеріал, який можна застосовувати практично і що може стати джерелом для дослідження.

Записуючи інформацію від найстарших жителів с. Підзамочок, вдалося виділити ті особливості, які відрізнять лемківське весілля від такої ж обрядовості в інших регіонах, бо у зв'язку з сучасною інформованістю, розвиненими засобами комунікації та переміщенням населення багато елементів весільної драми для етнографічних регіонів наразі є спільними (можна констатувати, на жаль, що межі регіонів сьогодні взагалі є дещо умовними, хоч у свідомості корінних жителів, особливо старшого покоління, на традиційно-культурному рівні ще досить чітко простежуються).

Традиційне українське весілля включає в себе головні етапи, які тривають декілька днів і поділяються на конкретні дійства, що мають логічну послідовність. Г. Лозко, В. Борисенко, З. Марчук [16, 6, 19] та А. Пономарьов подають найбільш загальну класифікацію весільної обрядовості: «..У цілому ж українське весілля поділяється на три цикли: передвесільний, власне весільний і післявесільний. У свою чергу кожен із циклів складався з низки обрядів. Передвесільна обрядовість включала *сватання, умовини, оглядини, заручини, дівич-вечір і бгання короваю*. Власне весілля складалося із *запросин, обдаровування, посаду молодих, розплітання коси, розподілу короваю*. Післявесільний цикл присвячувався вшануванню батьків молодими, прилученню невістки до родини чоловіка. Це обряди *перевезення посагу, перезви, рядження, хлібин, свашин та гостин*…» [21, с. 129]. Розподіл на обрядові частини традиційного лемківського весілля знаходимо у Ярослава Бодака [5, с. 322-329], де він окреслив назви звичаїв та обрядів, виділив їх основні функції й уклав це все в таблицю. Отже, основні етапи лемківського весілля: *передвесільні обряди* – вивідини, зальоти (сватання), обзорини (оглядини), руковини (заручини), виготовлення вінків, відігрівання на добраніч, дівич-вечір; *власне весілля* – оповіди, вінчання, весільна гостина у молодої, танці; *післявесільні* – переїзд молодої до дому молодого, покладини, почепини, похід на річку (умивати молоду), сващини, поправини. Можна відзначити спільні звичаї та обряди, наприклад, зальоти – це сватання, обзорини – оглядини і т. д., тобто дійство одне й те ж, лише змінена назва. Але є і особливі, як, скажімо, оповіди, почепини, умивання молодої.

2.1. Особливості передвесільних обрядодійств переселенців з Лемківщини

Відмінним обрядом лемків у передвесільному етапі були руковини, що у традиційному українському весіллі є аналогом заручин. Ольга Околович так розповіла про цей обряд: «*..Молоді ставали під стелю, під самі балки, тоті схрещéні, так ніби то було в молодої вдома ще, але щоб дістати, то ставали*

о́ни на стіл і їм зв'язували о́бі руки, щоб ніби вони так по життю були разом..» [2]. Я. Бодак перераховує етапи обрядодійства детальніше: «Запитання про згоду на одруження, пов'язування рушником правих рук парубка і дівчини під схрещенням балок посередині хати. Трикратне обертання їх за рухом сонця першим сватом з триманням обрядового хліба у рушнику над їхніми головами другим сватом. Кроплення свяченою водою. Взаємні поклони, привітання. Призначення дати весілля» [5, с. 322]. Сьогодні цей обряд трансформувався у сучасне весілля і має дещо спрощений вигляд у Тернопільській області. Молодим хресні батьки обв'язують руки вишитим рушником та заводять за святковий стіл, лише тоді можуть заходити гості.

На території України спостерігався схожий обряд але з відмінностями у варіантах. В. Борисенко у своїй праці «Українська етнологія» визначає етимологію слова «заручини» та регіональні особливості: «Назва "заручини" походить від обрядового з'єднання рук молодих на хлібі, зерні, що, за народним звичаєм, набирало юридичної сили […]. Для окремих регіонів України (Волинь, Львівщина, Івано-Франківщина) обов'язковим елементом заручин був ритуальний танок батьків і родичів наречених по колу за ходом сонця» [8, с. 339]. Спільним у заручинах виступає солярний символ, але його використання відбувається по-різному: лемки виконують трикратне обертання за рухом сонця, а регіональна обрядовість Західної України передбачає ритуальні танці по колу за ходом сонця.

Ще одним важливим підготовчим етапом було випікання короваю. Г. Лозко пише, що коровай пекли жінки, які щасливі у шлюбі, дівчата і вдови не допускалися, пекли його лише при першому заміжжі [16, с. 424]. У лемків коровай пекла свашка. Ольга Околович у розмові підкреслила це: «*Обов'язково пе́кли коровай, свашка його пе́кла*» [2]. Я. Бодак пише, що «зазвичай це була рідна або двоюрідна сестра молодого, котра також відзначалась чудовим почуттям гумору й була головною особою на весіллі, звісно, після молодих, знала усі традиції й стежила за їх виконанням» [5, с. 311]. Їх могло бути декілька, якщо в цьому була потреба, як зі сторони молодого, так зі сторони

молодої. Саме свашка була головною організаторкою та керувала обрядодіями на лемківському весіллі.

В Україні як в минулі часи, так і сьогодні схожі функції виконують старости. Це чоловіки, які вносять коровай. На Тернопільщині навіть є танець старостів з короваями. Їх двоє: зі сторони молодого та молодої. Можна відзначити спільну рису між свашкою та старостами – причетність до короваю, у першому варіанті до його випікання, у другому – до його розподілу. У лемків була спеціально призначена особа для несення і оберігання короваю, його називали – короварником. Це був неодружений брат молодого або один із дружбів [5, с. 311].

Дещо суперечливими й такими, що потребують додаткової інформації виявилися свідчення Дарії Ракової та Ольги Околович щодо короваю. Перша оповідачка зазначила, що *«короваю у лемків давніше не було й це теперішня традиція»* [3], друга ж наголосила, що *«він був обов'язковим на святкуванні і його пекла свашка, а другий коровай був від сім'ї молодого, який залишали в церкві»* [2]. В основному на всій території України випікався коровай як жертовний хліб, що роздається гостям, про що пише у своїй праці й В. Борисенко [6, с. 80]. Щоправда, у деяких районах Харківщини коровай заміняють випеченими «шишками». Можливо, у важкі повоєнні та «голодні» роки окремі сім'ї й не пекли коровай через бідність. В. Борисенко про лемківський коровай писала: «На Лемківщині, зокрема, свашки з родини нареченого прикрашали спечений ними коровай "тривольцевим" галуззям, цебто гілочкою з трьома пагінцями, на яку натикали яблука, квіти, прибирали барвінком…» [8, с. 342]. Проте це питання становитиме для нас дослідницьку перспективу.

2.2. Особливості весільного строю лемків: автентика і традиція

Корінне населення с. Підзамочок, а це українці та поляки, зазначає М. Островерха в краєзнавчо-етнографічному виданні «Бучач і Бучаччина» [9, с. 396], і до сьогодні розповідають що лемки привезли не тільки традиції та

пісні, на основі яких був створений вищезгаданий хор, який отримав звання народного у 1982 році [20], але й традиційний лемківський обрядовий стрій та процес його виготовлення – вишивання, в'язання, плетіння. Лемківське весільне вбрання стало головним атрибутом кожного весілля у селі й за його межами. Дарія Ракова у розмові пригадала, що вони продавали свої вироби у сусідніх районах Тернопільської області: «*Та штоб ми хоч троха мави гроши, то ми вишивави, плеви, робили тоті басану́нки, такі́ різні, кольорові, юш сі́дали на воза і їха́ви на базар не тілько в Буча́ч, а й в Монасти́риск*» [3].

Насамперед хочеться звернути увагу на такий елемент весільного строю нареченої, як стрічка, яка прив'язується до волосся під фату (раніше – під вінок). Як зазначила у своїй розповіді Ракова Дарія Василівна 1931 р. н., вона завжди була рожевого кольору, *«молодиці давали з барвінку віночок, дружки плели той віночок, давали до ко́си і лє́нтов обв'язали»* [3]. Ця стрічка була символом цноти дівчини, хоч зараз, напевне, мало хто зміг би пояснити цей атрибут весільного одягу. В. Борисенко зазначає, що певні тенденції використання регіонального одягу наречених повертаються і «молодь святкує весілля в етнічному одязі, у вишиванках, плахтах, зібраних спідницях та віночках» [8, с. 340]. Це стосується й переселенців з Лемківщини, які проживають на зазначеній території. Згадана інформаторка про одяг нареченої ще розповіла: *«Не мали білих сукенок, блюзку білу, вишу́ту, так перше то ходили, запаска біва вишу́та, спідниця ґрухова́на така, збу́рана, ґранато́ва або чорна. Зверху ґорсик мава. Таке биво… А молодицю почіпчили, чепець дали їй, мої мама тоті чіпці шили, таки зубки они мали, скраю, а на той чепець басану́нку зав'язали, хустку дали і так. І з барвінку віночку дали»* [3]. У словнику до видання Я. Бодака зазначено, що *чепець* – це «головний убір нареченої» [5, с. 352]. Судячи з попередньої інформації, ним покривали волосся молодої після того, як знімали вінок (зараз знімають фату – *«вельон»),* а наверх зав'язували хустку. Цією дією фактично змінювали статус нареченої – з дівчини на жінку.

Обрядовий стрій лемків на їхній етнічній території відзначився більшою автентичністю. Якщо лемки проживали в горах компактно та віддалено від поляків, а саме на Горличчині [23], то їхній одяг не включав у себе елементів інших етнографічних груп, вони все виготовляли самі. Майже на кожному весіллі молода мала оригінальну атрибутику на своєму вбранні, особливо на сорочці, що вишивалась вручну у кожній сім'ї. Лемки, що жили ближче до поляків вирізнялися тим, що у них була присутня фата (ве́льон) [15].

Марія Комарницька пригадала, що «*зверху по ве́льоні був вінок з барвінку, зелений барвінок, був міцний, листки були широкі, бо шось друге зелене гілля то би зле було*» [4]. Галькова Олена та Ольга Околович відзначили таку різницю між «гірськими лемками» та тими, що жили в одному селі з поляками: «*В нас була вдіта в ве́льоні, бо то лемки мали різні дуже вдіва́тися. Ми були близькі до польського се́ла. Бо поляки мали ве́льони, та й ми вже так мали*» [1]. «*В нас було украї́нське весілля. Вишива́та сорочка, віночок був поверх ве́льона, але більше, певно, і без нього ся обходи́ли, бо то то́ті лемки, што під го́рами були, то мали ті віночки вже без ве́льонів, ми як вже приїха́ви до Підзамочка, то тут тілько віночки мави, та́кі кольорові, та́кі цікаві. А в нас було так, як зараз»* [1]. Тобто було два варіанти головного убору молодої, в залежності від традицій кожного села, вибирали лише один елемент, або поєднували їх. Важливо, що після того, як лемки приїхали на територію села Підзамочка, основним та єдиним головним убором залишився віночок з барвінку, лише з часом його повністю замінила фата (вельон), як і на всій території України. Барвінок був атрибутом безлічі обрядодійств. В. Борисенко пише про магічні властивості цієї рослини: «Магічною силою наділялися й деякі рослини, зокрема часник, калина, барвінок, м'ята, чорнобривці» [8, с. 318]. М. та З. Лановик пишуть про використання барвінку у весільній обрядовості: «Найпоширенішими з них були заплітання вінка з калини, барвінку чи інших вічнозелених ритуальних рослин на голову нареченої та вінка на коровай (так зване вінкоплетення); виготовлення вінка чи букета для нареченого, виплітання ритуально-магічних віночків або букетиків із живих

квітів та рослин для дружини і гостей. На весіллі ці вінки та букети мали не лише символічне значення (вінок на голову — символ сонця, річного коловороту, дівочості), а й магічне (відганяти нечисту силу, злі чари)» [14, с. 203]. Ця рослина була головним атрибутом кожного весілля і попри магічні властивості, несе важливе символічне значення: «Барвінок – символ дівоцтва, цнотливості, ним прикрашали голови. З барвінку молодому плели весільне сердечко» [12, с. 39].

Чоловічий одяг також мав свої відмінності. Марія Комарницька, що жила в одному селі з Поляками, розповіла, що у них «*молодий мав костюм білий і галстук білий*» [4]. Ці дані відповідають сучасному варіанту весільного одягу нареченого. Дарія Ракова, родом з Горличчини, подала іншу інформацію про одяг молодого «*молодий то юш мав ви́шиту сорочку, якісь шта́нці, нази́вали сі спо́дні, широкий пояс, камізельку мав і чобо́ти, та й капе́люх си міг мати, але то таке, бо от погоди то о́но залежало*» [3]. Ці ж елементи одягу молодого описує Я. Бодак у книзі «Лемківщино, моя мила» [5, с. 313]. Можна стверджувати, що чоловічий одяг після переселення не зазнав змін. Щодо вбрання, яке побутувало на цій території, але мало місцеве коріння, за «Етнографічними реконструкціями» З. Васіної було таким: «Поділля Західне: Довга весільна сорочка молодого, випущена поверх штанів, підперезана тканим поясом. На плечі накинуто свиту. На голові плетений бриль, прикрашений пір’ям когута […]. Поділля Східне: Молодий і молода одягнуті в традиційні подільські свити, оздоблені кольоровими шнурками, сукном та тасьмою з відкладними манжетами […]. Весільний вінок покладено і на шапку молодого, Шия молодого пов’язана весільною шовковою хустиною», – кінець XIX – перша половина XX ст. [10, с.11–12].

Звичайно, український традиційний весільний одяг має безліч варіацій в залежності від етнографічного регіону. За даними раніше згаданого джерела «Етнографічні реконструкції» [10], лише на Поділлі виділяли два основні види весільного вбрання.

Також Я. Бодак пише про те, що у лемків «дружок і дружбів зазвичай було шість пар» [5, с. 18], тоді як на інших територіях їх кількість не обмежувалася. Натомість попередня інформаторка у розповіді зазначила, що *«Дружок і по штири було і по шість. Кожен мали та́ки басану́нки, ді́вки тото мали»* [3]. *«Басанунки»* – це «різнокольорові стрічки» [5, с. 347]. Одяг дружок на Лемківщині був майже ідентичним з варіантом українського одягу дівчат. Звичайно, вишита сорочка та зібрана спідниця. Одна з інформаторок зазначила, що вони могли також мати «*пла́хти, хустини́»* [3]. Я. Бодак пише, що у лемків одяг дружок був таким, як і в молодої, але темніший, а вінок був менший [5, с. 314] . Порівнявши інформацію, що була отримана під час польової роботи щодо одягу дружок можна виокремити те, що деякі вдягали хустки, а інші на вінку зав'язували стрічки, насамперед, це залежало від погодних умов, як і всі елементи одягу присутніх на весіллі та заміна його складових. Дружби відповідно мали вбрання схоже до молодого, але камізельки були простіші та темнішого кольору або світлішого, також носили головний убір *«дружби мали таки шапки з косицями, тоти таки пюрця»* [3]. Косиця – гірська квітка, едельвейс [5, с. 349].

Топірець також був оригінальним атрибутом у хлопців – дружбів, що й досі зустрічається на Тернопільщині, саме у Підзамочку. В інших селах, зокрема у лемків, які проживають в Івано-Франківській області, цей елемент перейшов до старости як головного розпорядника на весіллі. Ракова Дарія Василівна про такі атрибути розповіла: *«Дру́жби мали та́ки шапки з косицями, тоти таки пю́рця. Мали пали́чки тоти таки соки́рки»* [3].

2.3. Власне весільна обрядовість лемків: традиційні елементи

У більшості регіонах України весілля відбувалось у неділю, про це пишуть Г. Лозко, М. та З. Лановики, А. Пономарьов [16, 14, 21] та інші дослідники весільної обрядовості. «У неділю починалося приготування молодих до шлюбу – церковного вінчання», – пише В. Борисенко у книзі «Сімейна обрядовість українців XX–XXI ст.» [7, с. 113]. Весілля починалось

рано, але перед тим, як іти до молодого, відбувались ще деякі дійства. Інформаторки розповіли, що саме свашка керувала усім весіллям: «*Весілля починалося вночі́, над раном, десь 6–5 година ранку. Найперше музиканти и́шли до свашки, свашка то та, що керувала. В неї відігравали, вона там якись чайок рихтувала им*» [2]. Якщо було дві свашки, як вже зазначалось раніше, тоді музиканти обов'язково мали відвідати обох: «*Рано си почина́ло до́дня, найперше и́шли гудаки до свашки, до є́дной, бо биво дві свашки. Перше до є́дной свашки, потим до другой свашки*» [3]. Потім вони разом йшли до молодого, де він просив благословення у своїх батьків. У книзі «Українське народознавство» Г. Лозко є опис послідовних дій, що відбуваються перед від'їздом нареченого до будинку молодої: «Весілля починається у хаті кожного з молодих. Далі молодий збирає своїх бояр, дружків, неодружених хлопців, свах, світилок. Поїзд молодого, збираючись до нареченої, обходить тричі навколо столу або навколо діжі, мати благословляє нареченого та обсипає його вівсом й іншим збіжжям, "щоб багатим був"» [16, с. 425]. Коли наречений приходив до нареченої, відбувався викуп, то їх обох благословляли їхні батьки, іноді були присутні й бабусі та дідусі, хресні батьки. У теперішній час благословення молодих відбувається з використанням символічного хліба, що нагадує коровай за формою та способам виготовлення. Кожен з членів родини, що мають дати благословення молодим, тримає його в руках, а молоді мають поцілувати його з двох сторін біля рук та вклонитися і, відповідно, їхні рідні мають їх поцілувати в чоло. Так відбувається три рази. Один із старостів при цьому говорить: «Молодий (молоді) просить (просять) благословення по першому (другому, третьому) разу» [23, с. 63]. Це все відбувається під музику. У праці М. та З. Лановик згадується схожий обряд, що пов'язаний з благословенням батьків: «У сучасній традиції він зводиться до потрійних поклонів батькам, при якому наречені тричі проходять по кругу, цілуючи руки матері та батька, а також хліб, який ті тримають» [14, с. 214]. Можна стверджувати, що благословення батьків було невід'ємним елементом весільних звичаїв, незалежно від етнографічного регіону. Відмінною була

послідовність дій та наповненість смисловим значенням ритуальних частин цього етапу власне весільного обряду.

Обряд *«викупу»* нареченої, який часто перетворюється на веселе театралізоване дійство, побутує в різних регіонах України, про що згадує В. Борисенко, описуючи весільну обрядовість у праці «Сімейна обрядовість українців XX–XXI століття» [7, с. 138–217]. Проте для виконання цього обряду в Підзамочку хлопці за день до весілля роблять *«браму»*, яку в день весілля перетягують стрічкою, під нею ставлять стіл, за яким потім батьки *«продають»* доньку. На інших територіях торгом в основному займаються дружки та дружби. Як зазначила Г. Лозко, «такий звичай дуже давнього походження – це своєрідний торг за дівчину, право на яку мали всі молоді члени громади» [16, с. 425]. Різнорегіональні ритуальні дії «у воротях» описано також у праці М. і З. Лановик [14, с. 208–209].

Особливо цікавим у лемків є вихід дівчини до гостей після викупу, про що розповіла Околович Ольга Василівна 1934 р. н.: «*Потім всі йшли з свашками, (свашка, то та шо юш керувала) гості вже були і йшли до молодої, молоду зустрічали надворі, робили таку браму велику і там був той весільний староста і він виходив з хати, зустрічав їх, "Шо ви там за люди? Чого прийшли?", поговорили, потім вони кажуть, що хочуть молоду. То вони почали вводити спочатку одну дружку, музи́ка грала, він казав, що най буде, але то не то́та. І так всі дружки попереводили, а потім вводили стару бабу перебрану, бо я таков бабов була, і в ве́льоні, і він казав, що то не то́та, але то на самому початку її вводили, а тоді вже дружки, а потім вже вводили молоду, то дуже тривожно грала музика, святково. Він її зустрів, поцілував, вже дружки букети чіпали всім»* [2]. Отож, виходу нареченої після «викупу» передував показ усіх дружок, аби хлопці на них подивилися й теж заміж взяли. Виведення «підставної» (баби у *«вельоні»*) було оберегом від зурочення справжньої нареченої. Про обов'язки свашки («старостіни») на весіллі, яка разом із сватом («старостою») були своєрідними «тамадами» й керували

обрядом, йдеться у багатьох дослідженнях, зокрема й у працях В. Борисенко [7] та З. Марчук [19].

Цікавими обрядами у Підзамочку обставлявся й похід *«до шлюбу»*, тобто до церкви. Як розповіла Галько Олена Василівна 1933 р. н., *«шишки пе́кли, молода брала ті шишки, йшла до шлюбу і розкидала зустрічним, кланялися всим, кого тільки виділи по дорозі»* [1]. Також, як і в інших регіонах, збереглися поклони (по 3 рази) молодих до зустрічних людей та сусідів.

У час, коли лемків переселили на нові території, усі весілля відбувались вдома, на подвір'ї, у «шалаші» або стодолі: «*Грали по стодолах, отак гуляли, а не по клубах*» [2]. Пізніше весілля могли проводитися у сільських клубах. Також кожна сім'я самостійно заготовляла продукти, тому й весілля найчастіше відбувалось восени, коли був зібраний урожай та добре нагодована худоба. Допомагали найближчі сусіди, особливо фізичною роботою, чоловіки допомагали при будівництві шалашів та прибирали подвір'я, а жінки готували на кухні. Незважаючи на велику кількість гостей, весілля намагалися робити «багатим та ситним». За словами Ольги Околович, страви були різні: «*Їсти варили, то найперше били канапки, кава, рі́дка капуста, го́лубці, вареники, солодке пе́кли стру́шлі та́кі, як булочки переплете́ні, багато їх робиви, так всім роздавали і каждий йшов з весілля з тою булочкою, часто ще й горівку несли додому. Салатів в нас не знали, не було так аж, як те́пер. Бараболю, з котлєтами, м'ясо, кобаса обов'язково, сир голанський. Пля́цки були, компоти. Горівка та й вино*» [2].

Не всі переселені сім'ї могли так щедро відгуляти весілля. Дарія Ракова розповіла про значно менший обсяг та різноманітність страв: «*А їсти то пироги́ (вареники) давали. Горівка – самогонка, а всі є́дним стаканчи́ком ся ділили. Як східи́ли, та і я пила, ти пила і друга, не так як те́пер. Коровай не били*» [3]. «*Пироги, рис, сир з сметаною. Кава з молоком. В хаті рихтували то всьо. Гарні короваї́ ще були, великі з листочками випечені*» [3]. Щодо одного стаканчика, то так було у більшості сімей, якщо страви відрізнялись кількістю, то посуду на всіх не вистачало. Олена Галькова також розповіла про стаканчик

та навіть змогла показати, ще зберегла його. Порцеляновий стаканчик, приблизно вміщалось у ньому 20 гр.: «*Та́кий маленький стаканчик мали і то є́ден на всіх, так по колу передавали, а староста то наливав, та і не напився би ним ніяк, але видиш, ні́хто його не побив, до цього часу сто́їть*» [3].

Перед тим як сісти за святковий стіл усі заспівували пісню, її процитувала Дарія Ракова (Див. Додаток 1). Музичний супровід та танці були невід'ємною частиною святкувань: «*Гудаки грали на весіллю. Обов'язково скрипка, барабан, акордеон, саксофон, труба*» [2]. «*Музи́ки були тай спі́вали: Боднá́рка, боднá́рка, би́ви би містечко, Якби не каміння би́во би містечко. Грали на гуслях і на свята різдвяні грали на тих гуслях, то скрипка так нази́валась. Ще барабан і гармошка по весілля́х грали*» [1].

2.4. Післявесільні обряди як частина лемківського весілля

Окресливши передвесільні та власне весільні обрядодійства, можна відзначити їхню тривалість у часі, яка є змінною відповідно до етнографічного регіону, як і післявесільні обряди, що продовжували святкування. М. та З. Лановик у своїй книзі «Українська усна народна творчість» визначають приблизні часові межі тривалості весільних святкувань: «Обряд весілля міг відбуватись від трьох днів до тижня (у заможних сім′ях чи окремих регіонах), а гостювання та знайомство із родиною іноді розтягувалось від трьох тижнів до кількох місяців» [14, с. 218]. Основною метою було познайомити найближчих родичів та прийняти молоду до родини молодого у відповідній ритуальній формі (або молодого у дім молодої).

Основні післявесільні обряди могли тривати декілька днів: «*А на другий день то вже було в молодого, а потім були поправи́ни в молодої, тоді поправи́ни в молодого, тай цілий тиждень то́то все сходилися, пі́шли додому, погодували худобу і далі йшли*» [3]. Але основним був день одразу ж після весілля – понеділок: «На другий день весілля у домі молодого відбувалася низка обрядів з подякою батькам за дочку, відвідини зятем тещі і запрошення її

до себе. Часто до другого дня весілля приурочували дарини молодих», – описує В. Борисенко [8, с. 357].

Відмінним обрядом лемків є похід на річку умивати молоду, про нього детально описує Я. Бодак: «Дружби запалюють три свічки. Старший дружба занурює прикріплений до топірця вінок молодої і водою, що стікає з нього, молоді "умиваються". Потім, повернувшись до дому молодого, молода кропить подвір'я, усіх присутніх, у хаті – піч, стіл, стільці, образи, усі кути, комору, сіни, залишок води виливає під стіл» [5, с. 327]. Лемки, що жили в гірській місцевості, відповідно і біля води, зберігали такий обряд. Після переселення, через природні умови він трансформувався в умивання в домашніх умовах. Б. Струмінський у праці «Лемківщина. Земля, люди, історія, культура» зазначає, що «молода разом з молодим, дружбою, старостою і свашками йшли до річки митися та набирати води, щоб покропити хату і гостей» [23, с. 80]. Цей варіант є більш наближеним до обряду умивання у деяких регіонах України. Г. Лозко згадує про післявесільний обряд умиванням водою: «В понеділок також відбувався ритуал очищення водою, який пізніше змінився принесенням молодою води з криниці і вмивання молодих та всіх гостей. Церква протестувала проти ведення молодих до річки, бо це давній язичницький звичай» [16, с. 426]. Отже, обряд умивання, незважаючи на зміну форми та виконання, був присутній у післявесільній обрядовості. Відмінність обряду в першу чергу стосувалась джерела води, якою умивались: річки та колодязя.

Марія Комарницька розповіла про зміну обов'язків молодят: *«То вже як на другий день, поправи́ни як кажуть, то молоді вдівали фартухи і обслужували всіх гостей, то вже їх було менше як на весіллю, але ніби як дякували, бо то і сусіди все помагали, так ніби то було всьо для молодих, а те́пер всі ющ віддихали, а о́ни носили»* [4].

Звичай зміни ролей на наступний день після весілля став оригінальним, аналогів якого немає на території України. Він зберігається і сьогодні, у сучасному варіанті святкування весілля. Можна говорити про певні родинні

відносини, важливість яких простежується у цьому обряді, повага до батьків, родичів та гостей.

Наступні обряди післявесільного етапу передбачають переїзд одного з наречених до іншого (іншої), які у минулому могли тривати кілька місяців, але зараз втратили свою актуальність та обрядове трактування звичаїв, що пов'язані з продовженням весілля.

Висновки

Після переселень, що відбувались по всій території України зміни у традиційній та побутовій сфері були дуже відчутними. Духовна та матеріальна культура однієї етнографічної групи зустрічалась з іншою, але часто навіть розпорошувалась, асимілювалась, втрачалась. Обрядовість представників лемківської етнографічної групи є надзвичайно багатою. Звичайно, дуже сумним є факт, що через історичні обставини лемки не змогли мешкати на рідній їм етнічній території. Проте відрадно, що етнічність не загинула й зберігається, збагачуючи тим самим обрядову культуру корінного населення у місцях проживання, синтезуючись із нею, переймаючи й передаючи культурний досвід.

Основу дослідження склала джерельна база, яка сформувалась завдяки польовим записам, в результаті якої було зібрано етнографічний матеріал на території села Підзамочок Тернопільської області, де третина жителів вважають себе лемками. Найстарші жительки змогли розповісти про важкий переїзд, спроби заробітку та духовні і матеріальні цінності, які зберегли на новій території проживання.

Однією з важливих частин родинної обрядовості є весілля. На базі польових досліджень було зібрано інформацію про особливості обряду, які привезли з собою лемки та зуміли зберегти в дещо зміненому вигляді на нових територіях, створити унікальну культурну спадщину, що завдяки деякими

елементам весільних обрядів відрізняється з-поміж усіх етнографічних груп України.

Розглядаючи поетапно, можна виділити конкретні обряди, їх послідовність та актуальність у сучасному варіанті весільних святкувань. З передвесільної частини можна виділити обряд «руковини». Він є автентичним завдяки виконанню та послідовності дії – молоді ставали на стіл під схрещені балки і у цей момент їм перев'язували руки. Аналогом у традиційному українському весіллі є заручини, але хід подій відрізняється – руки молодим зв'язують на хлібі. Наступна особливість – випікання короваю, а саме особи, відповідальної за цю справу – свашки, яка, крім цього, є головною організаторкою весільних обрядодійств. В українському весіллі схожої за функціональним призначенням особи немає, тому саме ця відмінність є ключовою у весільній обрядовості лемків. У сучасному варіанті святкування весілля у селі Підзамочок Бучацького району Тернопільської області, свашка на театралізованому викупі може зіграти роль молодої.

Відмінною рисою лемківського весілля є одяг молодих, дружків та дружок. Матеріальна культура села Підзамочка збагатилась після переселення лемків завдяки тому, що вони привезли з собою одяг та навчили місцевих виготовляти його. Це не лише прикрашає будь-яке святкування, але й стало джерелом заробітку, бо раніше корінне населення поповнило свій досвід вишивання та в'язання. Лемки мали оригінальні символи, атрибутику та способи пошиття самого одягу, що й до цього часу вирізняє їх, особливо на фестивалях з етнічною тематикою. Майже кожна сім'я вишивала різні сорочки, але лемківська атрибутика в зображеннях була присутня на кожній в із них.

Слід відзначити такі елементи весільного строю, які характерні лише лемкам, як стрічки молодої та дружок «басану́нки», а саме їх колористика та діалектна назва; носіння «ве́льона» або вінка з барвінку, цікавим є поєднання двох видів головного убору молодої, що рідко трапляється на території України; носіння «топірця» дружбами. Завдяки порівнянню регіональних особливостей потрібно відзначити, що «топірці», як елемент весільного строю

є символом гуцульського та лемківського весілля навіть сьогодні. Ці особливості одягу допомагають наочно виділити автентичність лемківської культури.

Наступним особливим обрядом є театралізований викуп, на якому свашку (у сучасному варіанті дружку або дружбу) передягають у молоду і ніби передають молодому, а символом викупу є попередньо скручена «брама» з сосни, без якої не обходиться жодне весілля у селі Підзамочок до цього часу. «Брама» з перетягнутою червоною стрічкою є імпровізованою перепоною, через яку має пройти наречений. У варіанті сучасного святкування весілля не має аналогів цьому обряду. Це підтверджує оригінальність та збереженість лемківських традицій.

Дещо зміненим дійшов до сьогоднішнього дня обряд поклонів молодих (благословення), що є відомим на території України, але передбачає інший хід подій. Також цікавим є похід до шлюбу молодої, яка розкидала шишки з тіста, зустрічним людям та вклонялась їм.

Післявесільні обряди включають «поправини», що відбуваються на наступний день після самого весілля. Відмінним елементом лемківського святкування є заміна ролей молодих, які прислуговують гостям продовж усієї гостини, таким чином висловлюючи подяку тим, хто допоміг в організації свята. Незважаючи на те, що сьогодні весілля вже не відбуваються на подвір'ях, відповідно допомоги потрібно менше, обряд не втратив своєї актуальності, тому є ще одним підтвердженням регіональних особливостей, що виникли внаслідок асиміляції лемківської культури і місцевих традицій села Підзамочка. На Лемківщині ще був відомий обряд «умивання» молодої перед входом до хати молодого, хід якого вирізняв його серед інших етнографічних груп, але зараз він певною мірою втратився. Таке «умивання» символізувало очищення, адже наречена – «чужа», вона приходила з іншого роду. Тому таким чином з неї ніби «змивали» попередній статус, аби вона стала «своєю». Адже заміжжя для нареченої – ініціаційний акт, вона ніби «вмирає» в попередній іпостасі (дівчини), народжуючись в іншій (пошлюбленої жінки). Тому цей

обряд ритуального умивання можна порівняти з обрядом «першої купелі» при народженні дитини та омивання тіла покійного після смерті.

Отже, лемки змогли збагатити духовну та матеріальну культуру місцевого населення та зберегти свою культуру. Деякі традиції та обряди вже відійшли у минуле чи трансформувалися під впливом сучасних умов, але завдяки їм весілля на Тернопільщині, на прикладі села Підзамочка, і до цього часу залишилось неповторним та оригінальним.

Список використаних джерел та літератури

Польові записи:

1. Галько Олена Василівна, 1933 р. н., повіт Кросна, Польща. 1940-го р. була переселена у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

2. Комарницька Марія Іванівна, 1942 р. н., Підляшшя, Польща. 1945-го р. була переселена у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

3. Околович Ольга Василівна, 1934 р. н., с. Ріпник, хутір Вази, Польща. 1944-го р. була переселена спочатку в Донецьку обл. с. Котляревка, потім самостійно родина переїхала у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

4. Ракова Дарія Василівна, 1931 р. н., Горлиця, Польща. 1940-го р. була переселена у Харків, потім самостійно родина переїхала у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

Література:

5. Бодак Я. Лемківщино, моя мила / Ярослав Бодак. – Київ: Український рейтинг, 2011. – 372 с.

6. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні / В. Борисенко. – київ: Наукова думка, 1988. – 186 с.

7. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців XX – XXI століття / Валентина Борисенко. – Київ: ІМФЕ, 2016. – 256 с.

8. Борисенко В. Українська етнологія / В. Борисенко, М. Гримич, О. Гончаров. – Київ: Либідь, 2007. – 400 с.

9. Бучач і Бучаччина. Історично-мемуарний збірник / ред. колегія М. Островерха та інші. – Нью-Йорк – Лондон – Париж – Сідней – Торонто: НТШ, Український архів, 1972. – 944 с.

10. Васіна З., Косміна Т. Етнографічні реконструкції (Комплект. 18 листівок з текстівками українською, російською та англійською мовами) / З. Васіна, Т. Косміна. – Київ: Мистецтво, 1989.

11. Весілля: у 2-х кн./ Упор. Шубравська М. М. (тексти, примітки), Правдюк О. А. (нотний матеріал). – К., 1970. – 454 с.

12. Енциклопедичний словник символів культури України/ за газ. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. – 5-евид. – Корсунь-Шевченківський: ФОП Гавришенко В. М., 2015. – 912 с.

13. Життя і діяльність Степана Бандери: документи і матеріали / Редактор і упорядник Микола Посівнич. — Тернопіль: Астон, 2008. — 448 с.

14. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість / М. Лановик, З. Лановик. – Київ: Знання-Прес, 2005. – 591 с.

15. Лемківський словничок / [авт.-укл. Бігуняк А., Гойсак О.] 2007. – 48 с.

16. Лозко Г. Українське народознавство / Галина Лозко. – Тернопіль: Мандрівець, 2011. – 512 с.

17. Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Інститут держави і права ім. В. Корецького (ред. Ю. Римаренко). – К., 1996.

18. Маріна З. Сімейна обрядовість як прояв традиційно-побутової культури українців / З. Маріна. – Дніпропетровськ: РВВ ДНУ, 2004. – 60 с.

19. Марчук З. Генеалогія українського весілля / Зоряна Марчук. – Луцьк: Інститут культурної антропології, 2006. – 360 с.

20. Оленяк-Яскілка Н. Хор с. Підзамочок на Бучаччині — джерельце живої лемківської культури [Електронний ресурс] / Ніна Оленяк-Яскілка. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: http://pidzamochok.at.ua/index/khor_sela_pidzamochok/0-21.

21. Пономарьов А. Сімейні звичаї та обряди / А. Пономарьов. – Київ: Либідь, 1998. – 320 с.

22. Про депортацію лемків у радянському союзі не можна було говорити [Електронний ресурс]. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: https://www.radiosvoboda.org/a/27499248.html.

23. Струмінський Б. Лемківщина. Земля, люди, історія, культура / Богдан Струмінський. – Нью-Йорк, 1988. – 496 с.

24. Тарнович Ю. Ілюстрована історія Лемківщини: (3 карти і 100 іл.)/ Юліян Тарнович. – Львів: На сторожі, 1936. – 285 с.

25. Українське народознавство / за ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. – Львів: Фенікс, 1994. – 608 с.

26. Фестиваль на Тернопільщині зібрав лемків із семи країн [Електронний ресурс]. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/2511945-festival-na-ternopilsini-zibrav-lemkiv-iz-semi-krain.html.

Додаток 1 (пісня, яка виконувалась, за традицією лемків, перед тим весільним застіллям записана Ольгою Німець 23.01.2020 року від Ракової Дарії Василівни 1931 р.н. жительки села Підзамочок Бучацького району Тернопільської області)

«Допоможж нам Боже і ти Божа Мати
В щасливу годину весілля зачати
Щасливо зачати, щасливо скінчити
Допоможж нам Боже і ти Божа Мати
Ідéме ідéме, з гóри на долину
Будéме глядáти ту нову родину
Пýсте же нам пýсте, же нам отвóрте
Най ми не стоїмé над вашим подвóрце
Пýсте же нам пýсте, або нам отвóрте
Бо ся погнівáме і ся повертáме
Не будéме істи не будéме пити
Поки нам не дáсте по што ми тут прúйшли
Не будéме пити тоту сливовúцю
Пóкля нам не дáсте нашу молодицю
Ющ будеме їсти, юш різáнку краяну
Бо юш те нам дали Ганцю малювáну
А за нашим хúжов купа сіна, купа сіна
Вчера биво дівка а гнéска юш жена
Вчера бива дівка під віночком
А нúста жена під ціпóчком, під хустóчком
Юш мі ся ожени юш мі ся обвúсив
На тій шибенúці, що ходить в спідниці
Юш мі ся оженив, юш буду свою мав
Юш вами дівчата не буду любýвав
Юш мі ся оженив, юш мі по парáді
Тепер си прив'яжу краватку на заді
З нашого припічка вискочила жаба
З нашої Ганусі зробивáся баба
Била м на весіллю і на поправúнах
Маю надію, же буду на хрестинах
Весілля, весілля буде веселенько
Порадується дýша, тішиться серденько
Ой дружба єсий дружба, тяжка моя служба
Три роки не кóсив, бо м ся в дружби прóсив
Свашка єсой свашка, запрошéна свашка
Же би ся світила під фартýшком фляшка
Свашка єсой свашка юш мі посващúна

Штири воли мала та то мі пропила
Свашка єси свашка юш ми посварила
О́станню корову з дружбами пропила
Ой балиць крайте, нами по́кусь дайте
Будеме кусати хлопчикови цапи
Любув же мя любув і я тебе буду
Хоч каждý неділю би́та от тя буду
А до церкви єдно, а з церковці двоє
Подився мамчи́ко чи твоє одноє
Грайте гудаки різко, кланяйтесь діти низько
І вітцю і мато́ньці і швидкій родино́ньці
Юш мі ся оженив, юш мі по весіллю
Взяв єм си жіно́чку як білу лелію
Юш мі ся оженив, шю буду ґаздував
Юш я вас дівчата не буду любував
А свою жіночку лем буду любýвав
Жено моя жено, щиро моя дýшко
Як ружа, червена, файна щебетушко
Хлопця холойсава, дівча повивало
Же би з вам до рочку двоє дітей мала
Вчора бива дівка, до куделі
А ниска юж жена до постелі…» [3].

Анотація

Актуальність дослідження зумовлена приналежністю до третього покоління лемків, які були переселені у 40-х роках ХХ століття на сучасну територію Західної України, у тому числі у село Підзамочок Бучацького району Тернопільської області. Адже в Підзамочку нині разом із моїм поколінням проживає біля 500 чоловік (а це приблизно третина жителів села), які вважають себе лемками. Найстарші люди ще зберігають мелодійний лемківський діалект, багато хто може ним спілкуватися, талановиті представники громади пишуть прозові й поетичні твори цією говіркою; чи не в кожній родині зберігається барвистий лемківський стрій (одяг) і все це складає унікальну традиційну спадщину цієї етнографічної групи, яка недостатньо досліджена попередніми науковцями.

Наукова **новизна** полягає у дослідженні весільної обрядовості на території Тернопільської області Бучацького району села Підзамочка, яке ще не було предметом окремого дослідження, у зв'язку з чим відсутня цілісна картина поєднання місцевих та привезених лемками традицій, які з часом синтезувались та створили унікальну обрядовість цього регіону, яка зберігається до сьогодні. Новизну роботи визначають також і матеріали дослідження, що були зібрані під час польових записів.

Об'єктом культурні традиції лемків-переселенців на Тернопільщині, **предметом** – весільна обрядовість лемків, що побутує в селі Підзамочок Бучацького району.

Метою роботи є провести дослідження культурних фольклорно-етнографічних традицій та обрядів переселенців із Лемківщини на Тернопільщині, які, попри асиміляцію з місцевими, зберігають свої особливості. Мету можна реалізувати шляхом вирішення низки перспективних **завдань**:

- простежити особливості родинної обрядовості, які зберегли та використовують лемки на території переселення;

- виокремити елементи весільної обрядовості лемків, що вирізняють їх з-поміж інших етнографічних груп;
- описати, показати й дослідити символіку лемківського строю (святкового весільного одягу);
- простежити особливості весільного обряду на базі польових записів, зроблених авторкою від найстарших переселенців з Лемківщини с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл.;
- у перспективі здійснити й дослідити записи обрядового фольклору, соціально-побутових пісень лемків, а за можливості – видати їх окремою збіркою.

Методи дослідження. У процесі роботи був використаний метод польової роботи, як основний. При зборі етнографічного матеріалу, допоміжними стали методи анкетування та інтерв'ю. Вдалось поспілкуватись з найстаршими жительками с. Підзамочок Бучацького району Тернопільської області та отримати інформацію про весільну обрядовість, що побутувала на цій території та з плином часу видозмінилась або набула нових форм. Ці жительки одночасно є переселенками з етнографічного району Лемківщини (сучасна територія Польщі). Завдяки методу аналізу та синтезу виявлено елементи весільної обрядовості, які привезли лемки та асимілювали їх з традиціями місцевих жителів села Підзамочок.

Компаративний метод був використаний для порівняння зібраного польового матеріалу з даними досліджень відомих етнографів, істориків та фольклористів, які представлені у теоретичній базі для підтвердження науковості й достовірності власного дослідження.

Також частково застосовано описовий метод та метод моделювання для створення моделі лемківського весілля через відомі факти, символи, знаки, елементи одягу та побуту.

Наукова робота складається з Вступу, де виокремлено актуальність роботи, наукову новизну, об’єкт та предмет дослідження, теоретичну базу та практичне застосування. Основна частина складається з 2-х розділів: **Розділ І.** «Історія переселення лемків та збереження традицій на нових територіях проживання». У ньому представлені умови депортації, відомості респондентів та соціокультурні наслідки переселення лемків на територію села Підзамочка, Бучацького району Тернопільської області;

Розділ ІІ. «Автентичні особливості весільної обрядовості лемків на Тернопільщині» складається з 4-х підрозділів: 2.1. «Особливості передвесільних обрядодійств переселенців з Лемківщини» – у ньому виокремлено елементи передвесільних обрядодійств, які характерні лише цій території; 2.2. «Особливості весільного строю лемків: автентика і традиція» – виокремлено автентичні елементи традиційного весільного лемківського строю; 2.3. «Власне весільна обрядовість лемків: традиційні елементи» – означено основні обряди весілля та їхні територіальні особливості (с. Підзамочок); 2.4. «Післявесільні обряди як частина лемківського весілля» – відзначено основні етапи післявесільних традиційних святкувань та їхню автентичність.

У Висновках підведено підсумки дослідження. Також робота містить Список використаних джерел та літератури, Додаток.

Загальний обсяг роботи становить 30 сторінки, з яких основний текст – 24 сторінки, список джерел та літератури – 3 сторінки (26 найменувань) та додаток на 2 сторінках.

ФЕМІНІСТИЧНИЙ ДИСКУРС
В СУЧАСНІЙ ЦИФРОВІЙ КУЛЬТУРІ

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК КЛАСИЧНОГО ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Сутність дискурсу в умовах інформаційного суспільства 6

1.2. Аксіологічні основи дискурсу класичного фемінізму 11

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФЕМІНІЗМУ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Модифікація феміністичного дискурсу із розвитком інформаційного суспільства: пошуки шляхів ідентифікації 17

2.2. Розвиток кіберфемінізму: формування нової аксіології в умовах глобальної інформатизації 21

ВИСНОВКИ 29

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 31

ДОДАТКИ 34

ВСТУП

В останні десятиліття окреслилася тенденція трансформації у взаємодії різних сфер культури та Інтернету. Йдеться, в тому числі, про зміни в основах даних феноменів, однак не менш важливою проблемою є недостатня розробленість концептуальних проблем, пов'язаних з аналізом феміністичного та його перетвореннями за участі глобальної мережі.

Криза віртуального фемінізму початку XXI століття добре ілюструється на прикладі кіберфемінізму, який виступив своєрідним переосмисленням кіберпанку на основі класичних феміністських ідей. Кіберфемінізм представляє собою напрямок в феміністичній філософії, що транслює зміни гендерних відносин в кіберпросторі через призму нових інформаційних технологій. Для нас видається важливим те, що сьогодні необхідно досліджувати як критику, так і прийняття цієї концепції «віртуальними квазіідеологіями», аж до радикальних.

Однією з головних проблем в сучасному феміністичному дискурсі є об'єктивація жінки, яка в тій чи іншій мірі існувала завжди, але з появою реклами, телебачення та мережі Інтернет вийшла на новий рівень. Темп розвитку сучасного світу значно зріс, отже, й інформаційний потік не залишився на своєму рівні, тому з упевненістю можна сказати, що всі трансльовані масмедіа категорії, стереотипи і культура в цілому, мають велике значення для окремого індивіда та суспільства. Це обумовлено реалізацією будь-якої функції щодо процесу пізнання, розуміння того, що відбувається не тільки навколо людини, а й у всьому світі, а також при прийнятті необхідних рішень, реагуванні на актуальні події, процеси в певний проміжок часу, створюючи та транслюючи в суспільстві ідеї, цінності, уявлення.

У результаті, **актуальність** теми наукової роботи зумовлюється як потребами соціальних феміністичних практик, що виокремлюють необхідність усвідомлення вагомості культурно-ціннісних факторів суспільних трансформацій, так і необхідністю формування теоретико-методологічної основи сучасних наукових досліджень системи, встановленої соціальної

взаємодії суб'єктів, однією з яких є модифікація аксіологічної сфери інформаційного суспільства та її вплив на віртуальний образ фемспільноти.

Наукова новизна роботи. На основі системного підходу: сполученні соціокультурної, наукової та історичної сфери дослідження ми спробували реалізувати цілісну розвідку трансформацій фемінізму в площині соціальних мереж, а також визначити його роль та місце в умовах цифрового суспільства та створенні нової моделі феміністичного дискурсу. Було проведено аналіз публікацій в Twitter та Facebook щодо модифікації віртуальної тілесності з позицій кіберфеміністської теорії, що дозволило нам сформували перелік можливих суспільних стереотипів, образів, норм та правил поведінки в інформаційному суспільстві.

Ступінь дослідження проблеми. Феномен фемінізму та його трансформацій у площині розвитку інформаційного суспільства представлений в напрацюваннях українських та зарубіжних науковців в сфері принципів функціонування феміністичних категорій. Вагоме місце при дослідженні особливостей поняття дискурсу мають доробки представників некласичної методології, що аналізували розвиток наукових досягнень в соціокультурному аспекті: В. Гейзенберг, Н. Бор, Дж. Лакофф, М. Макаров, М. Пеше, Н. Арутюнова, Т. Дейк, О. Кубрякова, та інші. Аналіз наукових літературних джерел показав, що теоретичний базис формування ідеології інформаційного суспільства був закладений дослідниками площини постіндустріалізму та процесу інформатизації: Дж. Нейсбітом, З. Бауманом, Д. Беллом, О. Тоффлера, М. Кастельсом, М. Маклюеном, А. Портером, А. Туреном, Ф. Факуяма тощо.

Тему розвитку класичного феміністичного дискурсу опрацьовували такі філософи як С. де Бовуар, М. Уолстонкрафт, Н. Вульф, В. Брайсон, Т. Парсонс, Ш. Ферстоун, М. Фуллер та багато інших. Щодо характерних змін фемінізму в сучасній цифровій культурі: їх суперечностям, функціонуванню, врегулюванню конфліктуючих світоглядних позицій присвячували свої публікації такі дослідники, як Ш. Фур'є, І. Биков, Е. Тоффлер, А. Крокер, Д. Харауей, Дж. Пірс, Дж. Гріер, А. Мітрофанова, О. Гомілко та інші.

Об'єктом дослідження є феміністичний дискурс.

Предмет дослідження − трансформація феміністичного дискурсу в умовах цифрової культури.

Мета наукової роботи: дослідити прояви трансформації феміністичного дискурсу в умовах віртуалізації сучасної культури.

Завдання наукової роботи:

1. здійснити термінологічний аналіз поняття «дискурс» у контексті реалій сучасного інформаційного суспільства;
2. визначити сутність класичної феміністичної парадигми в системі соціокультурного простору;
3. виявити структуру оновлених принципів та концепцій фемінізму під впливом інформатизації суспільства;
4. проаналізувати аксіологічні перетворення в структурі сучасного феміністичного дискурсу через практичне дослідження образу жінки в соціальних мережах, кінематографі та ігровій індустрії.

В нашому дослідженні були використані загальнонаукові та культурологічні **методи**: діахронічний аналіз, синтез, порівняння, індуктивний, описовий, інтерпретативний та структурний методи. В якості матеріалу культурологічного аналізу сучасного феміністичного дискурсу використано дописи та коментарі у соціальних мережах (зокрема Facebook та Twitter).

Структура: наукова робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що налічує 25 найменувань та додатків у кількості 9. Загальний обсяг роботи 38 сторінок, основний зміст роботи викладено на 28 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТОК КЛАСИЧНОГО ФЕМІНІСТИЧНОГО ДИСКУРСУ

1.1. Сутність дискурсу в умовах інформаційного суспільства.

У новому культурно-цивілізаційному світі сформувалася нова ідеологія інформаційного суспільства, яка, на нашу думку, потребує достатнього вивчення та корегування, через призму інтенсивних процесів інформатизації та розвитку комп'ютерних технологій, в основу яких покладена концепція особливої системи пізнання та освоєння дійсності людиною, різноманіття соціальних груп та суспільства в цілому. Здебільшого сучасне суспільство дослідники називають інформаційним, позаяк домінуюче положення в ньому займає теоретичне знання як основа, навколо якої облаштовуються техніка, технології, розшарування суспільних груп тощо. В такому суспільстві вагоме місце займає наука, яка виконує не лише теоретичну та пізнавальну функції, а ще й соціально-культурну, праксеологічну та інноваційну. Втручання наукової сфери у низку нових соціальних практик, які реалізовуються за допомогою застосування в них інформаційних та комп'ютерних технологій, призводить до необхідності усвідомлення науки як одного із видів суспільного дискурсу.

На нашу думку, адекватне та логічне усвідомлення даних проблем, в першу чергу, потребує аналізу значення лінгвістичного терміна «дискурс». Враховуючи сказане, спробуємо вирішити такі завдання: виявити, яким чином поняття дискурсу перетворилося на філософське та займає сьогодні місце загальнокультурного феномену; чому зараз практично у всіх сферах суспільної діяльності згадується слово «дискурс»; чи накладає воно якісь обмеження, та чи маємо ми право йменувати науку дискурсом. Головне – чи змінюються ідеї, цілі, методологія наукової діяльності, а також роль соціокультурного дискурсу умовах інформаційного суспільства?

Значного розповсюдження набула дефініція терміна «дискурс» сформульована лінгвісткою Н. Арутюновою, яка виокремлює дискурс як

логічний текст у сукупності з екстралінгвальними − соціокультурними, психологічними, прагматичними та переліком інших факторів. Можемо зазначити, що такий текст, взятий в аспекті події, відтворюватиметься в мовленні, яке в свою чергу розглядається як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей та механізмах їх свідомості. Дискурс − це мовлення, «занурене в життя» [1, с. 136].

В даному аспекті також дослухаємось до ідеї М. Фуко, згідно з якою «дискурс» має ідентифікуватися у контексті наукових уявлень, тому абсолютно адекватними є спроби дослідників віднайти в межах своїх дисциплін ті елементи, які є основою дискурсивної практики. У філософа це визначається тим, що такого роду практику не можна плутати ні з експресивними операціями, за допомогою яких індивід формулює ідею, образ, бажання, ні з раціональної діяльністю, яка може виконуватися в системі висновків, ні з «компетенцією» суб'єкта який говорить [16, с. 33-64]. Тобто це сукупність анонімних історичних правил, завжди визначених у часі та просторі, які встановлюються в певну епоху і для певного соціального, економічного, географічного або лінгвістичного простору. Інтерес та мета дискурсивного аналізу, за Фуко, полягає в тому, щоб визначити історичне місце кожної дискурсивної події, виявивши «історичне несвідоме» різних епох. Вчений у своїх концепція видається нам близьким за сприйняттям того, що кожна наукова дисципліна має свій дискурс, який виступає у вигляді специфічної для даної дисципліни «форми знання» − понятійного апарату з тезаурусними взаємозв'язками [17, с. 47-97].

В наш час інформатизація науки, трансформування особливостей її інноваційного компонента, еволюція цифрових засобів спілкування, нетрадиційні методи обробки й аналізу інформації змушують прийняти це твердження як безумовно важливе, адже ми неодноразово звертатимемося до праць згаданих філософів, з метою розширити зроблені ними висновки на усе поле сучасного наукового дискурсу. На нашу думку, доречно зазначити висловлювання М. Макарова, який підмітив, що сьогодні категорія дискурсу займає вагоме місце в різних соціальних науках, подібну до тієї, що відведена

євро в економіці Європи [10 с. 11]. Очевидно, цим учений наголошує на важливості даного феномена для всього поля сучасної культури, а також на необхідності залучення виважених підходів до запровадження його в різні сфери соціального буття. Опрацювання проблеми розбору інформаційного дискурсу та й взагалі тексту культури під впливом засобів масової комунікації в дигітальному суспільстві є, насамперед, одним із завдань нашого дослідження, в якому основні світоглядні універсалії культури активно переосмислюватимуться в сучасному культурному дискурсі.

Багатоаспектність терміна послужила причиною множинності його визначень та порівняно швидкій еволюції в концепціях всередині одного і того ж наукового напрямку. Аналіз літератури, присвяченої цій проблемі, показує, що межі поняття змінюються в залежності від позиції дослідника.

Проведений вище аналіз літератури паказав, що саме науковий дискурс в останні десятиліття займає одне із центральних положень в соціальній системі інформаційного суспільства, що також є закономірним етапом розвитку науки. Розвиток суспільства на сучасному етапі характеризується швидким проникненням у всі сфери людської життєдіяльності нових інформаційно-комунікаційних технологій. Саме такі зміни сприяли формуванню якісно нового типу суспільства, який ми називаємо «інформаційним». Ми спостерігаємо формування глобальної інформаційної інфраструктури, що надає потужний інформаційний вплив на людей та на доступ до інформації, що сприяє задоволенню особистісних та соціальних потреб суспільства в інформаційних технологіях, продуктах та послугах.

В цьому контексті стає зрозумілим, що швидкість розвитку ноосфери окреслюється збільшенням наукового, науково-технічного та технологічного знання, що в свою чергу характеризується реконструкцією науки та трансформацією її в науковий дискурс, що супроводжується стрімким розвитком комунікаційних мереж. Такий процес можемо назвати інформаційною або науково-технічною революцією, а самі проблеми формування ідеології інформаційного суспільства орієнтацією на практичну користь філософії

інформатизації, яка має на меті маніпулювання суспільством або ж керування з метою впливу на свідомість кожної окремої людини через призму своєрідного коду комунікації, який людство мусить розуміти, якщо хоче реформувати свою реальність.

Інформаційна революція, яка бере свій початок в останні десятиліття XX століття й продовжується до сьогодні, носить тотальний характер для всіх сфер суспільного буття. Революція змінює існуючий тип культури, який ми можемо тлумачити як цілісну самоорганізовану систему із власною внутрішньою ієрархією цінностей, пріоритетів, моральних принципів та норм.

Методологічним та теоретичним підґрунтям даного дослідження слугували ідеї вітчизняних та зарубіжних філософів і вчених. Для ідентифікації феномена наукового дискурсу та формування суспільства нового типу були залучені роботи таких дослідників концепцій інформаційного суспільства як стратегічної соціокультурної моделі розвитку, серед яких: Ж.-Ф. Ліотар [9], М. Фуко, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, Д. Белл [3], М. Маклюен [11], Дж. Нейсбіт, Е. Тоффлер [15], М. Кастельс, І. Масуда, Ф. Уебстер, Дротянко Л. [7], Даніль'ян В. [6] та інші.

Сьогодні, генезиз наукового дискурсу обумовлений низкою процесів соціокультурного та методологічного характеру, а саме: видозміна статусу наукового дискурсу в умовах інформаційної революції; переосмислення норм і цінностей; перетворення наукового знання на суспільну продуктивну силу; посилення впливу комунікаційної складової в системі взаємодій інформатизованого суспільства. Ряд цих та інших фактори призвели до ідентифікації науки як цілісної самоорганізованої соціокультурної системи, яка займає центральне місце в сучасній цивілізації. Проте з другої половини XX ст. ситуація дещо змінюється в сторону стрімкого розвитку техніки, удосконалення засобів масової інформації, покращення комп'ютерної індустрії, створення штучного інтелекту та початку нової ери інформаційного суспільства.

Звідси випливає необхідність конкретизації специфіки наукового дискурсу, що модифікується в умовах дигіталізації суспільства, а також

виокремлення тенденцій його подальшого розвитку. Варто зазначити, що структура наукового знання істотно залежить від соціокультурних систем, її форм та способів організації, що виступають ідентичними формам та способам організації соціальної системи [12, с. 64]. З огляду на це, прослідковуємо ті перетворення, які є новими стосовно попередніх етапів розвитку науки. Аналізуючи зміни які відбуваються в суспільстві під впливом дигіталізації більшості сфер життєдіяльності людини, варто вказати на те, що саме запропонована Ю. Хабермасом концепція комунікативної раціональності вимагала введення такого терміну як дискурс. Зважаючи на те, що дискурс – це зразок структурування висловлювань, характерний для певного типу діяльності, де така раціональність може визначатися як метод із забезпечення ефективності залучених ресурсів, які необхідні для розв'язання того чи іншого завдання. Через що, до методологічної складової раціональності додається ще й соціокультурна, яка може поширюватися на усе поле наукового дискурсу.

Стан культурного потенціалу суспільства визначає темпи та характер інформатизації. Соціальні зміни отримують, в основному, культурну мотивацію. Культура прогресуючим чином переймає функцію двигуна суспільного розвитку. Питання інформатизації культури має не залишковий, а швидше фундаментальний характер. Тут зав'язуються в один вузол культурні процеси створення інформаційно-технологічного суспільства, і принципово нової технологічної бази його духовної і соціальної модернізації. І те, що аналіз процесів становлення такого виду суспільства вимагає вивчення його культурологічного аспекту, підкреслює важливість даної проблеми та її недостатнього опрацювання − роблять вкрай цікавим для дослідження культурологічного аспекту глобального утворення дигітального суспільства.

В якості філософсько-теоретичної платформи для розуміння самого інформаційного суспільства та трансформацій людського буття в умовах цього суспільства, основного джерела концептуальних ідей, зокрема уявлень про характер впливу електронних засобів комунікації на людину і суспільство, найкращою залишається філософія М. Маклюена, оскільки містить практично

всі основні лінії подальшого розвитку інформаційного підходу. Зауважимо, що відоме твердження про те, що засіб комунікації − зовнішнє продовження людини − впливає на людину і суспільство саме по собі (незалежно від контенту), що не рівнозначне запереченню значущості ціннісного підходу при дослідженні засобів комунікації. Залежно від типу комунікації формується своє власне соціальне середовище − «матриця», при якій комунікативні системи стають не просто способом передачі інформації, але і визначають спосіб її структурування, а також конструювання самої реальності [11].

Це означає, що обмеженістю інформаційного підходу є реакція людських думок на засоби комунікації. Тому в сучасній культурі люди потребують прийняття відстороненої позиції по відношенню до примусу і тиску, який чинить на нас будь-яка технічна форма людського самовираження. Інформатизація має великий вплив на формування навколишнього світу в цілому.

Обґрунтовуючи в даному контексті тезу щодо доречності введення в обіг терміна «дискурс» в науковій площині, доходимо до висновку, що цим поняттям позначають і конкретну наукову галузь як соціокультурне явище в усьому різноманітті її впливів на суспільні процеси, мережу комунікацій. Як результат, науковий дискурс варто розглядати як суспільний дискурс.

В умовах сучасного суспільства соціокультурний дискурс, підпорядковуючи собі інші різновиди дискурсів, займає в ньому основне положення. Нам вдалося актуалізувати необхідність методологічного та соціокультурного аналізу явища дискурсу загалом та виявити специфіку дискурсу в науці як ключового для інформаційного суспільства, зокрема.

1.2. Аксіологічні основи дискурсу класичного фемінізму.

В даний час «питання жінки та її місця» в соціумі та культурі, мабуть, одине з найбільш гострих і злободенних. Еволюційні трансформації «жіночого» в структурі жіночої суб’єктивності привели до кризи жіночої ідентичності, яка відбивається не тільки на бутті сучасних жінок та чоловіків, а й впливає на всі

соціумні сфери, дисбалансуючи базову діаду чоловік/жінка, руйнує інститути сім'ї, шлюбу та материнства. Феміністичний рух широко та активно проникає своєю ідеологією в різні середовища − соціальне, наукове, культурне. Досягло свого апогею та зайшло, фактично, в безвихідне становище, перетворившись в прояви дещо радикального світогляду, основним завданням якого було − довести перевагу жінки над чоловіком.

Всі ці актуальні жіночі проблеми нашого часу, звичайно ж, мають свою передісторію, яка розвивалася імпліцитно, поступово, століттями та корінням своїми йдуть в історичне підгрунття жіночої суб'єктивності. Це і є однією із причин, у зв'язку з якою варто прояснити вивчення античного філософського розуміння жінки.

Всі ці припущення є досить суперечливими в наш час, проте саме вони стали посиланнями для формування в майбутньому не менш неоднозначного поняття «фемінізм». Проте, щоб проаналізувати та простежити зміни жіночої ідеології через призму розвитку smart-суспільства, для початку розберемося із термінами.

Жіночий політичний рух який, пропагує ряд соціальних та політичних змін називають − фемінізмом (від лат. Femina − жінка). В XIX ст. під фемінізмом розумілася жіноча емансипація, яку пов'язували з рівноправ'ям. Це означає, що на початку свого функціонування фемінізм був незрозумілим для більшості людей, тому позиціонувався як рух за звільнення жінок від безправ'я в юридичній сфері, тобто його розглядали як синонім суфражизму (від англ. Suffrage − право голосу) − боротьби за право жінок брати участь в голосуванні.

Варто зазначити, що першою феміністкою зазвичай називають англійку Мері Уолстонкрафт, яка жила в кінці XVIII століття. У трактаті «Захист прав жінки» вона ставить питання, пов'язані з долею жінки: наскільки жінка відмінна від чоловіка, наскільки справедливі звинувачення жінки в недостатності у неї розумових здібностей, як на роль жінки впливає материнство та домашня праця. Головне гасло Уолстонкрафт, що спричинило скандал, полягає в тому, що жінка може самостійно розпоряджатися своєю долею [8].

Отже, фемінізм − складний та багатоаспектний феномен, який можна розглядати як ідеологію рівноправності статей, та як сукупність суспільно-політичних рухів, що направлені на боротьбу з сексизмом, та іншими системами дискримінації, з якими стикаються жінки та всі люди, котрі сприймаються суспільством як жінки.

Значну увагу проблемі становища жінки в суспільстві приділяла одна із ідеологів фемінізму Симона де Бовуар. Зокрема, її погляди щодо позиції жінок ґрунтувалися на екзистенційній філософії та зумовлювалися власною системою світоглядних переконань. А саме, була сформульована ідея щодо можливості кожного індивіда формувати свою власну суб'єктивність через проектування життєвого проекту індивіда. Тобто людина сама конструює своє майбутнє та загалом існування. Проте, проблема полягає у наступному: чоловіки та жінки по-різному формують свій екзистенційний план, адже вибір здійснюється під тиском двох світів у жінок – природнього та сусільного, а в чоловіків лише суспільного. Симона де Бовуар, вважає жінку заручницею суспільно нав'язаним репродуктивним обов'язком, через що ускладнюється реалізація унікального екзистенційного шляху. Ще однією проблемою, на думку дослідниці, є створене чоловіками суспільство, із низкою соціальних стандартів, стереотипів та переконань, через що витісняються спроби адекватного осмислення будь-яких проявів жіночого досвіду. Адже, в такому штучному та нав'язаному суспільстві жінка посідає місце «Іншої» стосовно чоловіка. Простіше кажучи, жінка та її роль ідентифікується як нижчий за статусом рівень існування, на противагу чоловіку, в тому випадку якщо жінка не має сили боротися із цими чоловічими переконаннями, то таким чином, вони підсилюють власне підпорядкування чоловіку та статус «вторинності» [4, с. 72-143].

Говорити про фемінізм «в цілому» дуже складно, адже існує безліч різних фемінізмів: ліберальний, марксистський, радикальний, кіберфемінізм тощо. Течії постійно множаться та конкурують між собою. Розподіл на хвилі − одна з метафор, використовуваних для опису цього різноманітного поля дослідження. Основна перевага даного підходу полягає в тому, що він поєднує історичну

перспективу з увагою до різних вимірах гендерної нерівності, які були проблемативізовані феміністськими авторами в різні періоди.

Отож, фемінізм «першої хвилі», що асоціюється з рухом суфражисток, − це кінець XIX та початок XX століття. Відмітимо, що феміністська думка розвивалася і «до», і «після», проте саме як хвиля протестів проти становища жінок в суспільстві та хвиля боротьби за зміну цього положення феміністський рух і розглядається як «перша хвиля» фемінізму, коли велика кількість жінок і їх сподвижників повстали на боротьбу за зміну законодавства у багатьох країнах й поліпшення соціального становища жінок. Тому центральним питанням, больовою точкою тут є нерівність між чоловіками та жінками, що існує на рівні законодавства. На порядку денному − реформи в області права й політики, боротьба жінок за доступ до освіти, набуття прав власності та виборчих прав.

Провідною течією фемінізму XIX в. став ліберальний напрямок, основна ідея якого полягала в наступному: оскільки жінки − такі ж розумні істоти, як і чоловіки, вони повинні володіти тими ж юридичними і політичними правами. Ліберальні феміністки вимагали припинення правової, економічної, соціальної залежності жінок, реформ в області права власності, освіти, розлучення, а також надання жінкам рівних з чоловіками політичних прав. Феміністки вимагали припинення насильства в сім'ї, захисту материнства, права займатися торгівлею і підприємницькою діяльністю.

Наступним етапом була «друга хвиля» фемінізму (кінець 60-х років XX століття), що пропонує нове, розширене розуміння нерівності. Активісти та дослідники вважають, що несправедливість не зводиться до сфери легального, але корениться в самому суспільному устрої, в тому, як чоловічі та жіночі досвіди організовані соціально. Дискримінація жінок розглядається як наслідок патріархального порядку, який відтворюється і в публічній, і в приватній сферах.

В підсумку такі тенденції призводять до наступного: в рамках фемінізму «другої хвилі» підкреслюється, що досягнення рівних прав не завжди має на увазі досягнення рівних можливостей. Завдання цього руху − озвучити особливу жіночу позицію, розкрити нерівності, вплетені в повсякденне життя.

Така еволюція ідей фемінізму трансформується у «третю хвилю» ідеології, що зароджується у 1990-ті роки. Цей новий виток в розумінні гендерної нерівності пов'язаний з переосмисленням самої категорії досвіду. Таке переосмислення має два основних аспекти: перший полягає у відмові від сприйняття жінок (та чоловіків) як якоїсь однорідної групи, що розділяє подібні переживання та подібні інтереси. Увага до категорій класу, раси і сексуальності робить явним той факт, що деякі жінки – освічені, заможні, білі, гетеросексуальні – знаходяться в привілейованому положенні по відношенню до інших жінок й можуть їх пригнічувати. (Додаток А)

Важливе місце в філософії фемінізму цього часу займає інтерсекціональна теорія, яка досліджує, яким чином категорії ідентичності: гендер, раса, клас, здоров'я, сексуальна орієнтація, каста та інші взаємодіють на множинних рівнях, сприяючи систематичній несправедливості та соціальній нерівності. Центральними твердженнями в інтерсекціональному світогляді є критика расизму, сексизму, нерівності, гомофобії/трансфобії та інших форм ксенофобії на рівні соціальних інститутів. А також створення нових форм, принципів роботи та взаємодії, заснованих на інклюзивності та рівності.

Отож, визначаючи сутність класичного феміністичного дискурсу що окреслена безпосередньо в сучасному соціокультурному дискурсі, можна стверджувати, що сьогодні все більше дослідників та науковців схильні до раціональної критики принципів, які визначають методологію фемінізму, адже він не представляє собою єдину сформовану та цілісну теорію. Сьогодні існує безліч напрямків, течій та груп всередині феміністського руху, це пов'язано з відмінностями в положенні та суспільному статусі жінок в різних країнах, з їх досвідом боротьби за свої права, різними історичними прецедентами та з іншими факторами. Тому можемо констатувати: сучасний фемінізм являє собою явище дуже неоднорідне за своїм складом.

Для вже сформованого класичного фемінізму характерні такі аксіологічні основи: домінування консервативної свідомості не тільки у чоловіків, а й у жінок, орієнтованої на традиційні патріархальні статеві ролі; спроби жінок

змінити своє становище в сім'ї та пошуки нових основ гармонії статей, що супроводжувалися різкою критикою з боку консервативно налаштованих чоловіків; усвідомлення того, що без глибокого теоретичного аналізу існуючої реальності неможливо змінити становище жінок в суспільстві, що приводить до реальних спроб теоретичного пошуку основ соціального гноблення; зміна еклектичності теоретичних побудов на вироблення теоретичної моделі фемінізму, заснованої на всебічному аналізі місця жінки в суспільстві; цінність непорушного права будь-якої жінки на гідність, рівність, повагу і свободу вибору за допомогою можливості керувати своїм життям і управляти своїм тілом всередині та за межами будинку; елімінація будь-яких проявів нерівності та дискримінації в суспільстві; соціальний та економічний детермінізм в аналізі придушення жінок (патріархату); прагнення до сприйняття різноманіття, індивідуальності, критики та переосмислення всього попереднього досвіду жіноцтва; політизація всього спектру традиційно нейтральних дискурсивних систем та понять – жіночої мови, жіночого бажання, жіночого письма, жіночого мистецтва. Прогресивність ідей класичної феміністської та гендерної думки виражені в тому, що боротьба проти дискримінації, насильства і гноблення в будь-якому з їх проявів, а не тільки по відношенню до жінок є їх парадигматичним аспектом і найпотужнішим стабілізуючим і гуманізуючим фактором, що конструюють сучасну цивілізацію.

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФЕМІНІЗМУ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Модифікація феміністичного дискурсу із розвитком інформаційного суспільства: пошуки шляхів ідентифікації.

Для сучасного феміністського руху Інтернет має дві головні сили. Перше − це можливість висловлювати свою думку відкрито, що дозволяє безлічі жінок заявити про себе, дозволити іншим почути їх голос. Друге − це можливість комунікації з людьми, які поділяють схожі ідеї, що, в свою чергу, створює своєрідну опозицію для просування ідеї в маси. Для підтримки активістських рухів в Інтернеті велику роль також відіграє участь знаменитостей, які з частою періодичністю висловлюють свою думку з найрізноманітніших соціально або політично важливих приводів, що, зрозуміло, несе в собі очевидну користь.

За останні десять років фемінізм став консолідуючою силою. Так, мережевий рух #MeToo неможливо сприймати за рамками нового мережевого стилю комунікації. Так феміністка-блогер Джессіка Валенти в інтерв'ю The New York Time Magazine в 2009 році визначила «четверту хвилю» фемінізму як онлайн-хвилю [22]. Однак різноманіття умовної логічної хвилі посилюється в порівнянні з попередніми: поєднуються тенденції транс-інклюзивності, бодіпозитиву, інтерсекціональності, позитивного сприйняття сексуальності, цифрового активізму тощо.

Соціальні мережі стали першою асоціацією, яка існує в форматі цифрових комунікацій. Стає очевидним, що нові цифрові технології мають значний вплив на вектор соціальних змін. Зокрема становлення таких мережевих платформ як соціальні мережі виявилося пов'язане з ростом нових форм представленості сексизму по відношенню до жінок, та не тільки.

Як приклад, можна згадати цифрову акцію #FBrape, суть якої полягала в тому, щоб висвітлити недолік в імперативах, що регулюють організацію соціальної мережі Facebook, де блокувалися публікації користувачів, що

розпалюють ненависть, але не контролювалися схвальні висловлювання щодо випадків сексуального насильства над жінками [18]. Акція виявилася успішною, і деякі рекламодавці перестали розміщувати рекламу в даній соціальній мережі. Facebook визнав свою нездатність заблокувати образливий контент та пообіцяв навчити персонал розпізнавати такі пости, щоб зробити Facebook безпечним місцем для обміну інформацією та комунікації. Ще однією ілюстрацією актуальності цифрової консолідації є рух #МеТоо, суть якого полягає в тому, щоб зробити досвід переживання насильства видимим − жінки розміщують в соціальних мережах свої особисті історії та ставлять хештег #МеТоо, за яким можна знайти їх пост.

З огляду на нововведення з боку прогресу, сучасним активісткам доводиться знаходити шляхи вирішення різних проблем сучасного суспільства, що, знову ж таки, можливо тільки за допомогою Інтернету. Адже, жінки можуть вирішити питання, що стосуються низки сфер життєдіяльності в тому суспільстві, в якому вони живуть, все більше жінок повинні бути наближені до світу технологій, навчатися, працювати і розробляти нові способи подолання нерівноправності, жорстокості і кризи.

Отже, значення інформаційної складової дуже високе в сучасному суспільстві, адже це відкриває безліч можливостей та викликів сучасним жінкам, які його використовують, позаяк вони формуються за допомогою технологій, а значить, сміливо крокують вперед за прогресом, означає, що в кінці ХХ−початку ХХІ століття з’являються нові напрямки фемінізму.

Проте зараз ми можемо спостерігати зміну методології феміністської парадигми, які надають перевагу використанню кількісних досліджень, аніж якісних досягнень та ідеалів стратегічної форми проектування, досліджень гендерного паритету, соціокультурних аспектів фемінізму.

У результаті, виникає ряд феміністичних напрямків, які досить контрастують між собою об’єктами досліджень та підходами до вразливих питань того, як за допомогою існуючих дослідницьких методів нерівна гендерна динаміка формує процес генерування знань нових поколінь, закладаючи основи

стереотипного мислення. Феміністки пропонують корисні аналітичні та методологічні інструменти для виявлення умов життєдіяльності жінок на більш рівних умовах – при цьому стикаючись з проблемами, які можуть поставити такі принципи рівності і співпраці під загрозу.

Наприклад, незважаючи на те що феміністський рух прагне говорити від імені всіх жінок, його нерідко звинувачують в ігноруванні проблем меншин. Рух антирасистського фемінізму ставить на чільне місце ідею про те, що фемінізм не повинен обмежуватися боротьбою за права білих представниць середнього класу, а й має звертати увагу на проблему гноблення жінок різних рас. Антирасистський фемінізм включає в себе боротьбу з сексизмом, расизмом та класовим гнобленням. Письменниця та поетеса Еліс Уокер вперше вжила термін «womanism» - альтернативу терміну «фемінізм», який має на увазі також захист жінок різних рас і різного походження [14, с. 18].

Постмодерністський фемінізм критикує бінарну систему жінка/чоловік, деконструюючи ці поняття та прагнучи розмити її межі та відмовитися від суворої гендерної системи заради більш складної і багатогранної реальності.

Для цього напрямку дуже велике значення мають роботи американської дослідниці Джудіт Батлер: вона аналізує, як гендер стає культурним знаком, наказує тілу вести себе відповідно до біологічної статі. Вона говорить про те, що суспільство гетеронормативне і воно відмовляється визнавати повноцінним будь-якого члена суспільства, який не відповідає гендерним нормам [2, с. 297-346].

Трансфемінізм – напрямок фемінізму, який бореться за права трансгендерних жінок та піднімає питання гендерної ідентичності, якими займаються не всі феміністські течії. Трансфеміністсткий рух бореться з сексизмом та трансфобією і підтримує інших людей, які не вписуються в бінарну гендерну систему. Трансгендерні жінки схильні до пересічних видів дискримінації - трансфобії і мізогінії; такий вид гноблення описують загальним терміном «трансмізогінія». У середовищі радикальних феміністок досить високий рівень трансфобії.

Наприкінці відзначимо, що як реакція на фемінізм і майже одночасно з ним виникає, так званий антифемінізм, який можна швидше розглядати в його первинних формах як певну «критику фемінізму», а не як інституалізований феномен. Відповідно, феміністські та антифеміністські проблеми (спочатку вони швидше виступають як комунікативні практики і публічні дискурси) не оминають увагою та починають стрімко розвивати. Звертаються до взаємин статей, публічно висловлюють своє ставлення до ролі жінки в суспільстві і до так званого «жіночого питання».

Більшість антифеміністів переконані, що фемінізм сприяв змінам у ставленні до попередніх норм суспільства щодо сексуальності, традиційних цінностей феміністичного дискурсу або релігійного упередження. Антифеміністи стверджують, що заміна ролей жінки та чоловіка є руйнівною силою, що може суперечити моральним та релігійним постулата суспільства. У такий вже спосіб, один із дослідників даної проблеми − Пол Готфрід запевняє, що зміна жіночих ролей стає соціальною катастрофою, яка може супроводжуватися негативними наслідками для обох статей, та спричиняти їх роз'єднання та приводити до соціального хаосу [21].

Адже, епоха нових комунікаційних технологій та Інтернету вже призвела до появи нової парадигми фемінізму. Боротьба за владу, підписників, соціальний онлайн-капітал і статус, а також розбіжності в політичних поглядах, в бажаних теоріях та напрямках − все це призводить до множення й поширення внутрішньофеміністичних розбіжностей. Одночасно фемінізм стає все більш і більш впливовим. Це вже не маргінальна радикальна течія, а цілком легітимна ідеологія, яка змусила з собою рахуватися.

Що стосується гендерних стереотипів, то вони також, на жаль, мають місце бути і полягають в чіткому розподілі гендерних ролей: «рожевий сектр» для дівчат, «синій» для юнаків. Становлення жінки, як певного естетичного об'єкта, який не завжди хоче або може відповідати патріархальним ідеалам − також є проблемою, з якою бореться фемінізм. Нав'язування стереотипних соціальних ролей − один з супутніх чинників посиленного розвитку інформаційного

феміністичного дискурсу. Сьогодні, якщо жінка вважає «скляну стелю», тобто вертикальні обмеження в її кар'єрному розвитку, об'єктивації власного тіла, сексистського гумору, виправданням насильства − несправедливими, то вона сміливо може називати себе феміністкою.

Сучасний фемінізм відрізняється від попередніх тим, що розвивається в епоху інформаційних технологій, а значить і методи боротьби зі стереотипним, заангажованою свідомістю людей повинні відбуватися в медійному просторі, але, при цьому не виключаючи інших методів розширення кругозору, виключаючи прояви пропаганди та агітації. Інформаційну освіченість, просвітницьку діяльність вважають прийнятним та універсальним, і в той же час, толерантним методом боротьби із нерівністю та пригніченням. Крім того, актуальним індивідуальний підхід до кожного, до кого доноситься інформація. Ліквідація інформаційного вакууму й табуювання обраних тем − недієва практика, яку необхідно залишити в минулому. (Додаток Б)

2.2. Розвиток кіберфемінізму: формування нової аксіології в умовах глобальної інформатизації.

Вплив феміністського руху на інформаційне суспільство окремо можна розглянути в контексті напрямку кіберфемінізму. Кіберфемінізм − це феміністське співтовариство, філософія та напрямок фемінізму, пов'язаний з практикою дослідження феміністських настроїв та активних дій в кіберпросторі. Історія кіберфемінізма умовно починається з 1985 року, коли американський теоретик фемінізму Донна Гаравей написала свій «Маніфест кіборгів», в якому назвала кіберфемінізм – богохульством по відношенню до феміністської ідеології. Адже, він являє собою нетрадиційну критику патріархату як існуючого порядку речей та висування на цьому грунті політичних вимог, що поліпшують, але не змінюють структурного положення жінки (як «другого статі»), а

абсолютно новий тип теоретичних посилань, необхідних для організації іншої політичної, соціальної, естетичної та афективної / чуттєвої реальності. [5].

Свій вклад у розробку та популяризацію концепцій кіберфемінізму внесли зарубіжні дослідниці Дж. Пірс, М. Делі, К. Міллетт, Дж. Гріер, з вітчизняних О. Гомілко, А. Мітрофанова тощо. Вони ідентифікують кіберфемінізм як досить якісний та інноваційний інструмент, за допомогою якого можна розробляти критику та методологію формування суспільства «нового зразка». Представниці означеного феномену, заснованого на високих технологіях, залучені до проектування чітких аналітичних та концептуальних складових, через призму яких можемо інтерпретувати цифрові технології та їх роль у закладанні фундаменту для одного із проектів реальності, назва якої – техно-культура.

В основі кіберфеміністичної концепції вагоме місце займає Джуліана Пірс, яка відмітила, що в час коли феміністки почали експлуатувати концепт «кіберфемінізму», він впевнено увійшов в культуру та використовувався дослідниками по всьому світу. Вона проводить аналогію, порівнюючи таке відгалуження фемінізму із мемом, який може виникати в різних місця та провокувати спектр реакцій на популярний в ті часи «кіберпанк». Проте сьогодні можемо спостерігати, що такого роду культурна одиниця являє обою ідею, яку розділяє багато жінок, що мають відношення з теоріями та практиками подібного технологічного змісту. [13, с. 180-186].

Кіберактивізм дійсно відкриває багато нових можливостей. Завдяки Інтернету: ідеї безкоштовно і легко донести до величезної кількості людей; про свій досвід можуть розповісти люди, які до цього не мали ніякої репрезентації або «голосу»; загроза фізичного насильства набагато менше, ніж на пікетах тощо; в активізм включені люди, чиє ментальний або фізичний стан не дозволяє вільно пересуватися по місту або, наприклад, перебувати в натовпі; зручно підтримувати фонди і організації, збирати кошти на проекти.

Саме тому, в наш час спостерігаємо активне ведення боротьби проти расизму, сексизму та інших форм дискримінації. Рухи, що пропагують ідеї толерантності та рівності статей, істотно впливають на соціокультурні процеси в

суспільстві та їх різновиди, зокрема масову культуру. Відеоігри не стали винятком, адже ініціативна діяльність прихильників боротьби за права жінок триває і в цій сфері, а результати їх роботи в сучасній індустрії інтерактивних розваг з плином часу стають все більш «вражаючими», тому не можуть залишатися непоміченими.

Транслюється низка факторів, що позначаються на статусі чи становищі жінки або й чоловіка в суспільстві, зважаючи на стійкі групи стереотипів та гендерних установок, що оточують нас з раннього віку та впливають протягом всього життя, формуючи світогляд та поведінку. Це відіграє як негативну, так і позитивну роль, проте саме усвідомлення цього, може продукувати необхідність аналізу різних ситуацій, та утворення власної позиції шляхом практики, заснованої на досвіді, або ж спостереженні.

Індустрія комп'ютерних ігор досить довгий період часу репрезунтувалася доволі однобоко: як «секретна локаль» виключно чоловічого характеру, де чоловіки-програмісти виробляли контент для чоловіків із геймерської спільноти. Невіддільними елементами такої ігрової генерації виступали сексуальна об'єктивація, мізерна кількість жіночих персоніжів, використання жінок як «нагороди» та шаблон героїні яку потрібно рятувати. Проте, трансформація соціальної структури суспільства, спровокованої переходом до постіндустріальної стадії суспільного розвитку, варіює і характер суперечностей, що базуються на засадах гендеру та гендерної рівності, тим самим окреслюючи зміни в віртуальному просторі. Тим не менш, проблеми гендерного мейнстримінгу в кіберпросторі є досить актуальними та важливими, з погляду на уособлення чоловіка й жінки в суспільстві, їх соціалізації та самореалізації під впливом глобальної мережі Інтернет, зокрема засобів масової інформації.

Комп'ютерні ігри традиційно вважаються виключно чоловічою розвагою, що геть невірно. Цифри, які відображають гендерний склад гравців дивують і дослідників, і самих геймерів. Кількість дівчат, що віддають перевагу відеоіграм на різних носіях, стрімко збільшується з початку 2000-х. Так, за даними британського видання The Guardian, в 2014 році 52% гравців становили жінки

(статистика враховує мобільні платформи) [19]. Разом з ними ігрову індустрію наповнюють й прихильники феміністичних рухів, які суттєво впливають на її розвиток.

Спочатку, жінки в рядах гравців та розробників не мали такого серйозного впливу на відеоігри. Подією, після якої роль дівчат та прихильників феміністичних рухів в сфері відеоігор зросла, є конфлікт 2014 року під назвою Gamergate [24].

Аніта Саркісян − одна з ключових фігур цієї колізії. Зіткнення між геймерами та пресою, почалося з історії разробниці ігор Зої Куїнн. Дівчину звинуватили в навмисному зв'язку з журналістом ігрового порталу Kotaku заради отримання позитивних відгуків на свій проект Depression Quest [25]. Відповідна реакція була очікуваною: від «тролів» та агресивних геймерів. На адресу Зої Куїнн почали надходити погрози і образи. Тому на захист дівчини встали представниці феміністичних рухів разом з Анітою Саркісян, засновницею ресурсу «Feminist Frequency» та авторкою серії відео «Tropes vs Women in Video Games», яка звинуватила гравців в консервативності та сексизмі [23].

Gamergate відобразив кілька важливих моментів. По-перше, жінок в індустрії стало так багато, що розробники змушені рахуватися з їхніми вимогами. Дівчата, а разом з ними і прихильники феміністичних рухів, почали спрямовувати ігрове ремесло в новому напрямку. По-друге, пресі та інтернет-порталам необхідно було вживати заходів, щоб задовольняти запити розширюваної аудиторії. Західні видання почали розглядати відеоігри на відповідність ідеям фемінізму, щоб уникнути можливих конфліктів.

Після подій 2014 року цілі ліберально налаштованих груп успішно були досягнуті − ставало більше жіночих персонажів другого плану, представниці прекрасної статі з'являлися в якості головних героїв відеоігор. Незабаром вимоги до розробників почали виходити за межі розумного. Зокрема, претензії прихильників боротьби з сексизмом і расизмом перестали враховувати бажання авторів слідувати логіці оповідання або дотримуватися історичної достовірності.

Багато послідовниць даного руху, які борються за рівноправ'я статей в відеоіграх, стверджують, що героїв-чоловіків набагато більше, ніж жінок. Більш того, маса сюжетів будуються навколо порятунку прекрасної дами. Тобто, геймерам з дитинства прищеплюють усталені у світовій культурі стереотипи про те, що чоловік повинен бути захисником, а жінка – об'єктом його захисту. І з цим важко сперечатися, але тут треба враховувати два важливих моменти. Основна цільова аудиторія відеоігор − це хлопці, а попит народжує пропозицію. Крім того, культ лицарства придумали не сьогодні: всі ці архетипічні сюжети, на кшталт «порятуй принцесу із замку», існували ще в середні віки, і зруйнувати їх відразу, як цього хоче фемспільнота, неможливо.

Втім, при всьому цьому важко однозначно сказати, що фемінізм шкодить ігровій індустрії. Ми живемо в світі постмодернізму, коли всі основні сюжети вже вичерпані, а нові історії утворюються шляхом деконструкції жанру. З огляду на це, феміністичне переосмислення старих сюжетів про лицарів, які рятують дам, цілком може привнести в ігри щось нове.

Жінки взаємодіють в культурі цифрових ігор інакше, ніж чоловіки, особливо в тому, що стосується обговорення своєї ідентичності та того, як її бачать інші. Відеоігри дозволяють користувачам мати як фізичний, так і віртуальний образ: той, який зображується в повсякденному житті, аватар, персонаж, створений і налаштований для ігор. Ці аватари дають людям можливість поекспериментувати зі своєю ідентичністю та змінити такі атрибути, як стать й особистість.

Індустрія відеоігор та культура поступово рухаються в бік гендерної різноманітності. Однак до досягнення рівності треба буде пройти довгий шлях. Створювати дизайн або догоджати одній статі в порівнянні з іншою ознаменує початок падіння відеоігор. В індустрії і культурі геймерів повинна бути основа поваги та активності, щоб жінки могли стати численною групою, а не маргіналізованою меншістю. Розгляд гендеру як набору бінарних категорій, заснованих тільки на біології, ігнорує дослідження, згідно з якими люди, в тому

числі геймери, охоплюють спектр як чоловічих, так і жіночих рис, які розвинулися в результаті соціальних взаємодій.

Гендерна культура як певного роду особистісна характеристика закріплює за собою такі соціальні моделі: перебільшення якостей, які вважаються жіночими, що отримало назву гіперфемінність. Характеризується яскраво вираженою наївністю, сексуальністю, кокетливість та дбайливістю.

Подібні способи девіації гендерних стереотипів суттєво ускладнюють взаємини між людьми в суспільстві. Люди, яким притаманна гіперфемінність, частіше за інших стають жертвами фізичного та психологічного насильства з боку партнерів. У свою чергу люди з гіпермаскулінними ознаками самі стають кривдниками, фізично та емоційно завдаючи болю іншим.

Вплив феміністок на ігрову індустрію досить великий. У стінах студій часом діє принцип толерантності. Розробники набирають людей, базуючись не на їх особисті якості, а на приналежності до певної групи (фемінізм, ЛГБТ тощо), що знову ж таки − не дає можливості розвиватися людям, більш талановитим. Будь-яка робота повинна грунтуватися на професіоналізмі, незалежно від того, до якої групи відносить себе людина.

Інший показовий випадок − конфлікт між геймерами та розробниками гри Battlefield 5 [20]. У трейлері нової частини поліфункціонального шутера (жанр, де ігровий процес ґрунтується на боях з використанням вогнепальної або будь-якого іншого зброї), який мав на меті познайомити користувачів з мало-відомими битвами Другої світової, але насправді показали багато історичних неточностей. Очевидна суперечність в сюжеті − багатонаціональний загін з розфарбованими обличчями, в рядах якого присутня дама з футуристичним протезом. Даний трейлер не просто не передав дух Другої світової війни, він відобразив проблеми сучасної ігрової індустрії. Вплив борців за належне зображення жінок та представників нацменшин у відеоіграх зросла настільки, що заради згладжування можливих конфліктів історія демонструється в зовсім іншому ключі.

Сьогодні у феміністичних рухах немає необхідності вживати заходів щодо трансформації загальних праектів відеоігор та їх реалізації. Більшість ідей активних учасників за належну презентацію жінок в ігрових стратегіях вже були реалізовані − сильних та незалежних героїнь стало більше, кількість напівоголених дам з гіперболізованими формами зменшилася. Геймери вважають, що сучасній індустрії інтерактивних розваг необхідно стати більш відокремленою від ідей соціальної рівності. Адже ігри, в першу чергу, результат колективної творчості, а не інструмент для демонстрації вигідних окремим спільнотам ідей.

Від колишніх форм і стадій культурного розвитку людства нинішня «культура реальної віртуальності» відрізняється глобальними масштабами свого поширення та впливу на всі сфери й підвалини суспільного життя, людського буття в цілому. Це пояснюється тим, що нова комунікаційна система радикально трансформує простір та час − основні виміри людського життя. Приклади таких змін можемо знайти в багатьох соціальних мережах, таких як Twitter, Facebook, Instagram та інших. Саме там транслюються актуальні наразі феміністичні настрої, активності жіночих рухів та інформаційні тенденції: усунення дискримінаційних законів та намагання протистояти дискримінації за ознакою статі в суспільстві, зокрема в навчанні (Додаток В); публічна представленість всіх хто підтримує фемспільноту, беруть участь у феміністичних онлайн-кампаніях (Додаток Г) та публічних акціях (Додаток Д), завдяки чому феміністичних організацій стає дедалі більше, що дає людям можливість вільно висловлювати свою позицію щодо питання гендеру та дискримінації; активізація бодіпозитиву − руху, який заснований на толерантному ставленні та прийнятті як своєї, так і чужої зовнішності, в тому числі через травми, хвороби та вроджених патологій. Метою його є навчання суспільства спілкуватися на рівних з людьми, не дивлячись на різного роду відмінності (Додаток Е); ще однією характерною особливістю інтерне-фемінізму є хештег-індексація, що допомагає прихильницям того чи іншого соціального руху використовувати їх в публікаціях, для легшого пошуку та поширення різних дописів що стосуються

акцій, тематики та інтересів (Додаток Ж); позитивним зрушенням в боротьбі проти гендерної дискримінації є все більший коефіцієнт очолення керуючих посад жінками, зокрема в політиці (Додаток К); одним із головних в сучасному нам фемінізмі є категорія інтерсекціональності, яка представляє собою теорію перетину різних форм та систем пригнічення, домінування чи дискримінації (Додаток Л).

Через що формування віртуальної тілесності з позицій дослідження кіберфеміністських ініціатив дозволяє руйнувати низку різноманітних суспільних образів, стереотипів, цінностей та правил поведінки в технологічному суспільстві. Водночас кіберфемінізм акумулює в своїй ідеології настанови та різні особистісні, інтелектуальні впливи, в першу чергу контркультурні, що займатимуть в суспільстві як позитивну позицію, так і негативну. Проте з розвитком соцмереж трендом стає медіаактивізм – з'являється безліч блогів, присвячених фемінізму і правам жінок як в цілому, так і більш вузько. Стрімко формуються передумови для «четвертої хвилі» фемінізму, в основі якої лежить поняття горизонтальних зв'язків та повного відходу від ієрархічності як одного з «китів» патріархального суспільства.

ВИСНОВКИ

В ході нашої наукової роботи ми показали вплив інформаційного суспільства на формування нової парадигми дигітального феміністичного дискурсу та виявлено:

1. В умовах інформаційного суспільства, коли засоби виробництва та товарна цінність складають основу інформаційного капіталу, теоретичне обгрунтування дискурсу даного поля дослідженя виходитиме за межі ідентифікації науки та наукового дискурсу лише як своєрідної сфери інтегрування знань, за допомогою яких можливий прогрес у галузі інноваційних технологій, які впливають на сутність, атрибути та зв'язки в середині соціальної системи інформаційного суспільства.

2. Підтверджено, що фемінізм зіграв ключову роль в емансипації жінок та доступу до діяльності і функцій, які раніше були недоступні. Рух дав багатьом зрозуміти, що материнство не обов'язково є покликанням жінки, що жінка може досягти кар'єрних висот, статусу в соціумі, зайняти керівну посаду.

Дискурс класичного фемінізму сформувався як альтернативна філософська концепція соціокультурного розвитку. Протягом дуже довгого часу він існував як ідеологія рівноправності жінок і як соціально-політичний рух. Ці два аспекти дуже важливі для фемінізму: саме в пошуках відповідей на реальні питання, що стосуються статусу жінок в суспільстві, теоретики фемінізму, не задоволені традиційною соціальною наукою, стали формулювати свої претензії до раціонального західного знання та створювати нові теоретико-методологічні підходи до аналізу культури.

3. Встановлено, що розвиток технологій позначається на всіх сферах нашого життя, навіть канонічні ідеї фемінізму зазнали змін. Навіть радикальний фемінізм, який часто займає жорсткі позиції (а у фемінізмі є безліч хвиль та течій, включаючи інтерсекціональний та трансфемінізм) − це не про чоловіконенависництво, а про боротьбу з патріархатом, системою, де влада на всіх рівнях, будь то сім'я або політика, зосереджена в чоловічих руках. Але за

участі технологій, зокрема, соціальних мереж розповсюджується інша концепція радикального фемінізму − сепарація, яка стверджує, що від чоловіків просто не варто чекати нічого хорошого, тому необхідно відкинути всі відносини, побудовані по патріархальному принципі, і створювати свої соціальні інститути тільки для жінок. Тобто процес фільтрування інформації у «всесвітній павутині».

4. У ході дослідження було проаналізовано статті, дописи та коментарі на сторінках новинних інтернет-видань та соціальних мережах та виявлено, що реклама, маркетинг, кіноіндустрія, індустрія моди, геймерська спільнота творять нову жінку, яка не існує в реальному світі. Важливими факторами в цьому виступає формування та розвиток суспільної свідомості в цілому через засоби масової інформації. Завдяки ним відбувається в громадській думці не тільки створення, але і закріплення певних понять та стереотипів.

Таким чином, кіберфемінізм як ідеологічна течія розширює межі соціальної теорії, включивши до неї такий важливий компонент, як місце та роль жінки за часів розвитку інформаційного суспільства. Дослідження віртуальної тілесності з позицій кіберфеміністської теорії дозволяє сформували перелік можливих суспільних стереотипів, образів, норм та правил поведінки в інформаційному суспільстві. Водночас кіберфемінізм акумулює в собі різні інтелектуальні впливи, насамперед контркультурні, які можуть відігравати в суспільстві як позитивну, так і негативну роль.

Комп’ютерна віртуальна реальність здатна продукувати віртуальну особистість, що володіє віртуальними ім’ям, статусом, бажаннями й звичками, що живе у віртуальному світі. З урахуванням високого ступеня реалістичності в купі з необмеженими свободою та можливостями, інформаційна реальність, не тільки розширює існуючу реальність, але також володіє можливостями заміщати реальну особистість і «реальну реальність». Очевидно, постійні зміни в суспільстві є ще одним ключовим процесом сучасності, під яким розуміється заміна реальності її симуляцією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Арутюнова Н.Д. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Н.Д. Арутюнова ; гл. ред. В.Н. Ярцева. — 2-е изд. — М.: Большая российская энциклопедия, 1998. − С. 685.
2. Батлер Дж. Гендерное беспокойство // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой. Мн. : Пропилеи, 2000. С. 297–346.
3. Белл Д. Социальные рамки информационного общества // Новая технократическая волна на Западе / Под ред. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1986. – С. 3-342.
4. Бовуар Сімона де. Друга стать: пер. з франц. Наталії Воробйової, Павла Воробйова, Ярослави Собко У 2 т.— К., 1994.— Т. 1. − С. 72–143. URL:https://shron1.chtyvo.org.ua/de_Bovuar_Simona/Druha_stat_Tom_1.pdf?PHPSESSID=e7ab9d0ccd49fb31d12b319a470c1438 (дата останнього звернення: 28.10.2020).
5. Гаравей Д. Маніфест кіборгів; наука, технології та соціалістичний фемінізм кінця XX століття / Донна Гаравей // Політична критика. – 2012. – №3. – С. 167-171. URL: http://izin.com.ua/cyborg-manifesto/ (дата останнього звернення: 28.11.2020).
6. Даніль'ян В.О. Інформаційне суспільство та перспективи його розвитку в Україні (соціально-філософський аналіз). Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.03. – Харків, 2006. – С. 19.
7. Дротянко Л.Г. Феномен фундаментального і прикладного знання (Постнекласичне дослідження). – К.: Вид-во Європ. ун-ту фінансів, інформ. систем, менеджмен. і бізнесу, 2000. – С. 423.
8. Захист прав жінки з критикою на моральні і політичні теми = A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects. — London: Joseph Johnson, 1792. URL: https://oll.libertyfund.org/title/wollstonecraft-a-vindication-of-the-rights-of-woman (дата останнього звернення: 29.11.2020).

9. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с франц. – СПБ.: Алетейя, 1998. – С. 160.
10. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. – М.: Гнозис, 2003. – С. 280. URL: http://yanko.lib.ru/books/cultur/makarov-osnovu_teorii_diskursa-8l.pdf (дата останнього звернення: 25.10.2020).
11. Маклюен, Маршалл. Галактика Ґутенберґа: становлення людини друкованої книги / М. Мак-Люен ; пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова. — К. : Ніка-Центр, 2015. − С. 388.
12. Огурцов А.П. Социальная история науки: две стратегии исследований // Философия, наука, цивилизация / Под ред. В.В. Казютинского. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – С. 62-88.
13. Плоть, Пост-тело и Киберфеминизм. URL: https://vnsmatrix.net/wordpress/wp-content/uploads/ars-electronica-festival-1996-festival-catalogue-memesis-symposium-vns-matrix-nothing-is-certain.pdf (дата останнього звернення: 12.11.2020)
14. Ткаченко І. В. Проблематика і художня специфіка романної прози Еліс Уокер. – Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.04 / І. В. Ткаченко. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський національний університет, 2001. – С. 18.
15. Тоффлер Э. Шок будущего / Пер. с англ. – М.: АСТ, 2002. – С. 557. Маклюэн М. Средство есть содержание / Пер. с англ. // Информационное общество / Под ред. А. Лактионова. – СПб.-М.: АСТ, 2004. – С. 341-348.
16. Фуко М. Археологія знання / Пер. з фр. В. Шовкун. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. − С. 326.
17. Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет. М.: «Касталь», 1996 − С. 47 - 97.
18. «#FBrape campaign: What does it mean for Facebook and what can brands take from the backlash?» By Katie McQuater-07 June 2013 URL: https://www.thedrum.com/news/2013/06/07/fbrape-campaign-what-does-it-

mean-facebook-and-what-can-brands-take-backlash (дата останнього звернення: 10.11.2020).

19. 52% of gamers are women – but the industry doesn't know it | Meg Jayanth. the Guardian. URL: https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/sep/18/52-percent-people-playing-games-women-industry-doesnt-know
20. EA on the backlash against women in Battlefield V: ‘Accept it or don’t buy the game’. URL: https://www.theverge.com/2018/6/12/17453728/ea-women-in-battlefield-v-backlash-response
21. Gottfried, Paul (21 April 2001). LewRockwell.com. URL: https://www.lewrockwell.com/2001/04/paul-gottfried/the-trouble-with-feminism/ (дата останнього звернення: 28.10.2020).
22. Solomon D. Fourth-Wave Feminism . URL: https://www.nytimes.com/2009/11/15/magazine/15fob-q4-t.html (дата останнього звернення: 23.11.2020).
23. Tropes vs Women in Video Games. URL: https://feministfrequency.com/series/tropes-vs-women-in-video-games/ (дата звернення: 03.02.2021).
24. What we still haven’t learned from Gamergate. Aja Romano. Updated Jan 7, 2021. URL: https://www.vox.com/culture/2020/1/20/20808875/gamergate-lessons-cultural-impact-changes-harassment-laws (дата звернення: 29.01.2021).
25. Zoe Quinn’s Depression Quest. Simon Parkin. The New Yorker, 2014. URL: https://www.newyorker.com/tech/annals-of-technology/zoe-quinns-depression-quest (дата звернення: 29.01.2021).

ДОДАТКИ

Додаток А. Поділ фемінізму на хвилі.

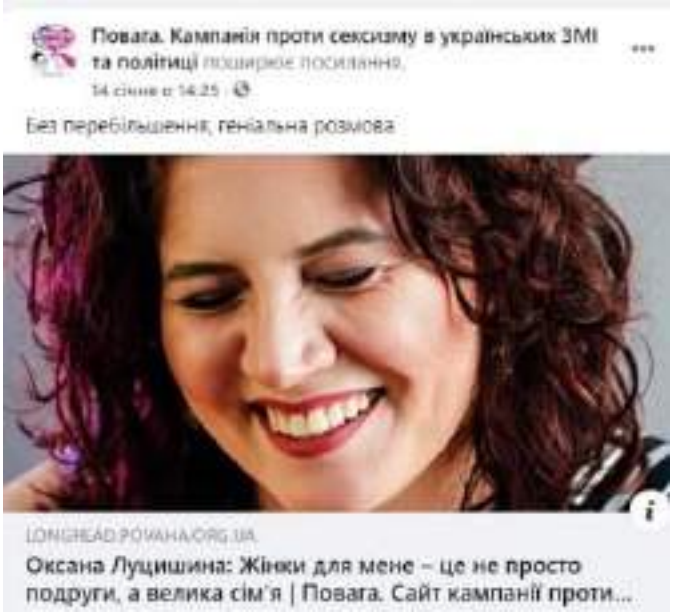
ПЕРША ХВИЛЯ	ДРУГА ХВИЛЯ	ТРЕТЯ ХВИЛЯ
Право голосу	Репродуктивні права	Інтерсекціональність
Право на вищу освіту	Приватна сфера (сім'я)	Критика попереднього досвіду
Право власності	Робоче місце	Індивідуальність
Право на спадок	Сексуальність	Публічність
Право на профзайнятість		Використання соціальних медіа

Додаток Б. Таблиця характерних особливостей класичного та сучасного фемінізму.

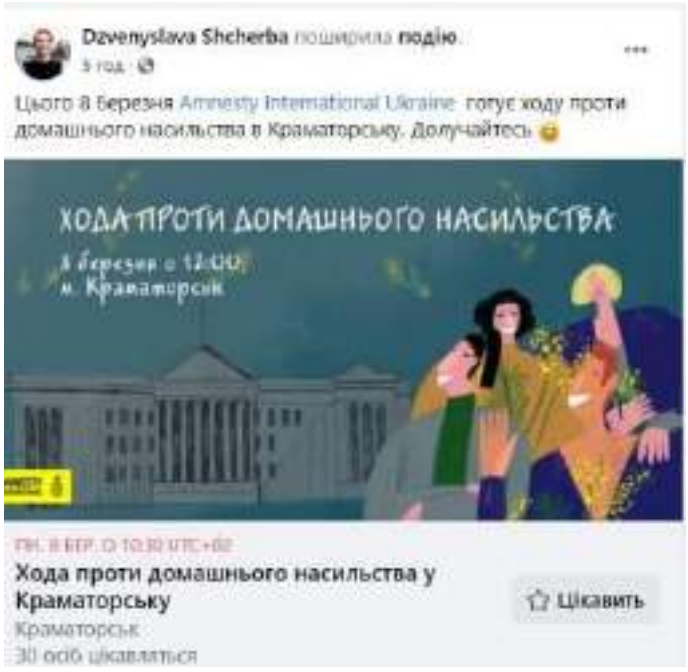
КЛАСИЧНИЙ ФЕМІНІЗМ	СУЧАСНИЙ ФЕМІНІЗМ
Право на вищу освіту	Усунення дискримінаційних законів
Актив серед радфем руху	Публічна представленість всіх
Контроль над власним тілом	Бодіпозитив
Масові демонстрації, пікети, мітинги	Хештег-індексація
Можливість працювати в рівних умовах	Очолення керуючих посад
Білі жінки середнього та вищого класів	Всі індивіди, що вважають себе представниками жіночого гендеру
Рівність чоловіка та жінки	Нерівність в середині жіночих груп
Руйнування стереотипів	Створення власних правил
Дискримінація жінок	Інтерсекціональність

Додаток В. Приклади дискримінації за ознакою статі в суспільстві та навчальних закладах.

Додаток Г. Участь активісток фемінізму в онлайн-кампаніях та обкладинках глянців.

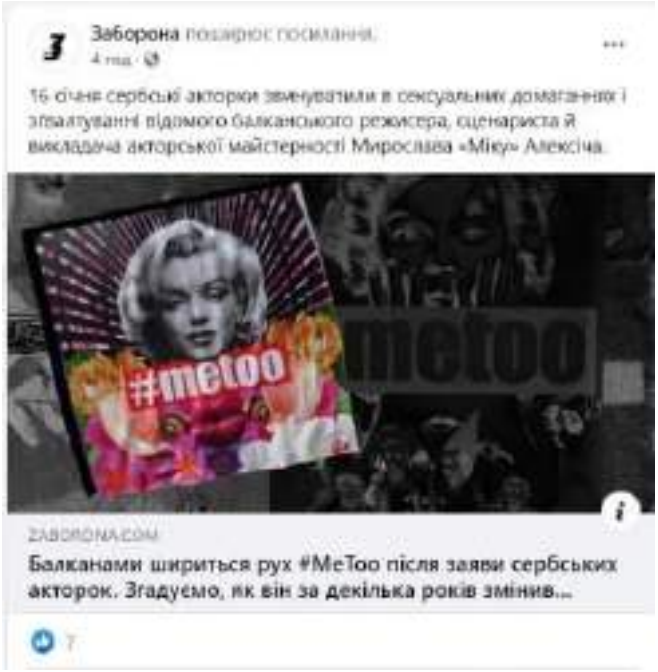


Додаток Д. Публічні акції, які були організовані в соціальних мережах.

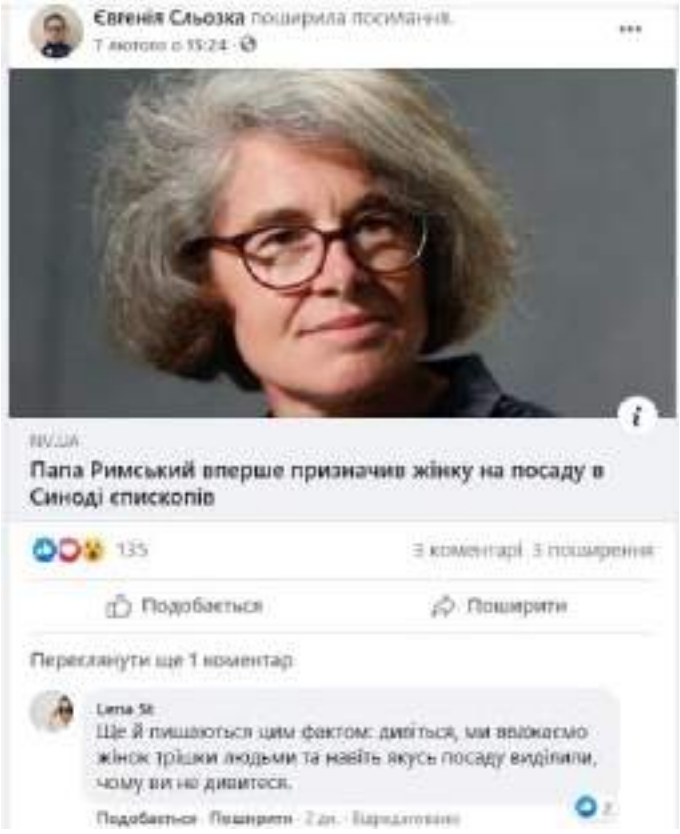


Додаток Е. Активізація бодіпозитиву в інтернет-спільнотах для популяризації толерантного ставлення до будь-чиєї зовнішності на просторах Інтернету.

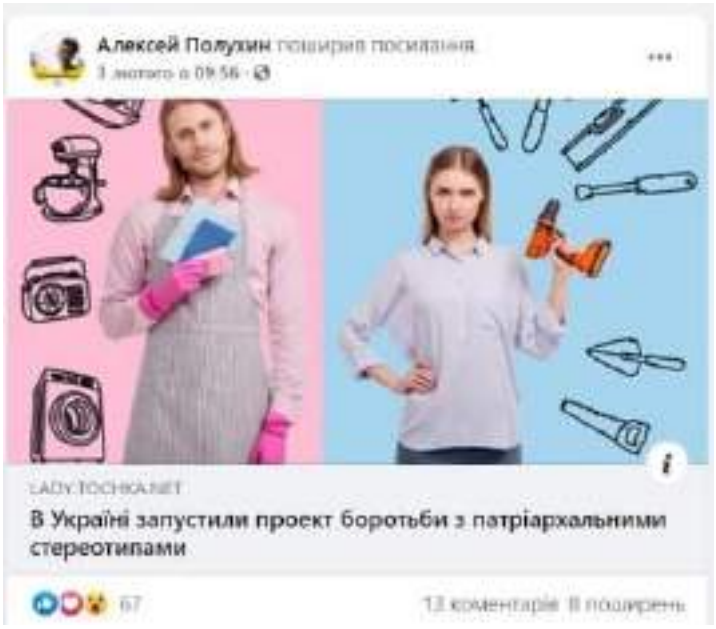
Додаток Ж. Зразки хештег-індексації, яка допомагає швидко знаходити публікації на потрібну тему.

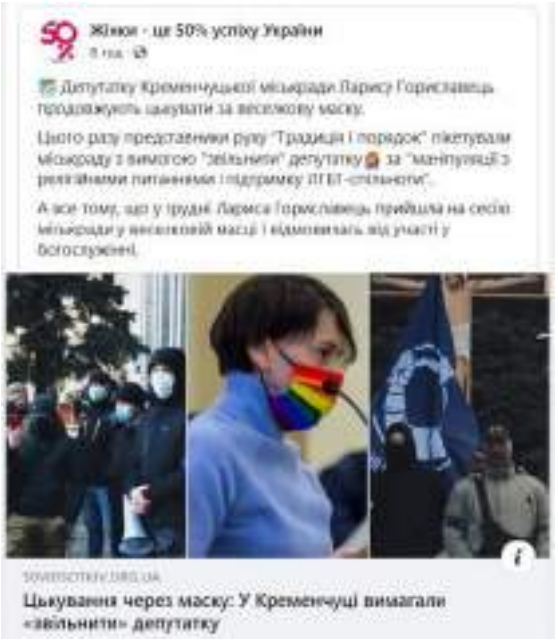


Додаток К. Поширення результатів боротьби проти дискримінації жінок на керівних посадах.



Додаток Л. Категорія інтерсекціональності, яка представляє собою перетин різних форм та систем пригнічення.





АНОТАЦІЯ

Актуальність теми наукової роботи зумовлюється як потребами соціальних феміністичних практик, що виокремлюють необхідність усвідомлення вагомості культурно-ціннісних факторів суспільних трансформацій, так і необхідністю формування теоретико-методологічної основи сучасних культурологічних досліджень проблеми дискурсів XXI ст., зокрема модифікації аксіологічної сфери інформаційного суспільства та її впливу на віртуальний образ фемспільноти.

Мета наукової роботи: дослідити прояви трансформації феміністичного дискурсу в умовах віртуалізації сучасної культури.

Завдання наукової роботи:

1. здійснити термінологічний аналіз поняття «дискурс» у контексті реалій сучасного інформаційного суспільства;
2. визначити сутність класичної феміністичної парадигми в системі соціокультурного простору;
3. виявити структуру оновлених принципів та концепцій фемінізму під впливом інформатизації суспільства;
4. проаналізувати аксіологічні перетворення в структурі сучасного феміністичного дискурсу через практичне дослідження образу жінки в соціальних мережах, кінематографі та ігровій індустрії.

Загальна характеристика наукової роботи: наукова робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, що налічує 25 найменувань та додатків у кількості 9. В якості матеріалу культурологічного аналізу сучасного феміністичного дискурсу використано дописи та коментарі у соціальних мережах (зокрема Facebook та Twitter). Загальний обсяг роботи 38 сторінок, основний зміст роботи викладено на 28 сторінках.

Ключові слова: фемінізм, дискурс, цифрова культура, інформаційне суспільство, гендер, Інтернет, кіберфемінізм, дискримінація статі.

Фортепіанна соната С.Скотта в контексті Англійского «кельтського Відродження»

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

І Англійське музичне Відродження XX ст. і його кельтська культурна складова ……. 7

1.1 Англійська музична традиція у формуванні стильової якості інструменталізму і музики у цілому у XVIII-XIX ст……. …….7

1.2 Бриттсько-кельтська культурна лінія у формуванні музичного і театрального буття Англії-Великобританії XX сторіччя і сьогодення…….11

ІІ. С. Скотт у вибудові бриттсько-кельтського інструменталізму Англії-Великобританії в минулому столітті і в сучасності...……15

2.1 Творчий шлях Сиріла Скотта в реаліях художнього життя Великобританії XX сторіччя…..……..15

2.2 Фортепіанна соната Скотта в контексті ідей Англійського кельтського Відродження …….22

ВИСНОВКИ…….28

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ…… 30

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначена інтересом до виділення бриттсько-французького ухилу піанізму в європейській культурі Нового і Новітнього часів (див. про наявність антитез німецького і французького піанізму в роботі Д. Андросової [1]). Оскільки в творчому просторі Великобританії-Англії історично схрестилися установлення на німецькі традиції (згадаємо лондонське вкорінення Г. Генделя, І.К. Баха, ін.) і водночас наявність культурної пам'яті про бриттські, споріднені із франко-кельтським ареалом, початки англійської культури. В англійській музичній культурі ХХ ст.на виділяється своєю культурно-мистецькою всеохопленістю творчість Сиріла Скотта, який самим прізвищем-етнонімом (в паралель до Бріттена) нагадує про кельтсько-бриттські культурні витоки Альбіону.

Інтерес до англійської музики в Україні є органічним: Україна на початку ХХ століття прославилася візантизмом генія живопису Михайла Бойчука, Англія-Великобританія наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття усвідомлена у зв'язку з генієм візантизму Джона Тавенера. Україна та Англія на початку ХХ століття відзначені певною стильовою уподібненістю в реакції на модерн-авангард: в названих країнах прояв авангарду першої хвилі (1910-х – 1920-х років) був стриманим. І це при тому, що «зоря модерну» зобов'язана саме Англії, де у 1848 р. декларували свій *символізм прерафаеліти*, а у 1852 р. на Першій Всесвітній виставці так званий «кришталевий палац» зі скла і металевих конструкцій продемонстрував архітектуру «блискучих рівних поверхень», яка стала панівним стилем будівництва у ХХ ст.

В Україні в паралель до протомодерних відкриттів Англії висунувся геній Т.Шевченка, протосимволізм і протомодерністські позиції якого ставали вже неодноразово предметом обговорення (див.книгу Л. Довгань [4]). А сполучення поетичного і живописного дару у Шевченка складає пряму

аналогію до Д. Россетті, лідера художників-прерафаелітів і одночасно поета з революційною програмою мислення.

Сказане звертає до уважного вивчення музичної культури Англії-Великобританії XX-XXI ст., тим більш, що мова йде про культурне відновлення кельтсько-бриттського шару, який має історичне спільне коріння з Україною у візантійстві – прийняття Дж. Тавенером грецького Православ'я символічне і багатозначне. С. Скотт, який у першій половині XX ст. відстоював фортепіанні стильові позиції, принципово співвідносні з творчими здобутками В. Ребікова, О. Скрябіна, заслуговує на спеціальні аналітичні розвідки, при тому що в україномовній (і в російськомовній) літературі відомості щодо даного автора вкрай скупі.

Метою данної роботи є виділення кельтсько-бриттської культурної лінії в мистецькому бутті Англії-Британії, і в руслі уявлень про самостійність даного стильового потоку пропонується жанрово-стильовий огляд фортепіанних сюїт і сакціально фортепіанної Сонати С.Скотта в аспекті зв'язку її з кельтським внеском у Англійське Відродження XX ст.

Конкретні завдання роботи:

1) узагальнити відомості про специфіку Англійського музичного Відродження у творчій сукупності «кельтської хвилі» в культурі Великобританії Новітнього часу ;

2) усвідомити жанрово-програмні тенденції фортепіанної спадщини Сиріла Скотта в контексті бриттсько-кельтської культурної установки нації у XX ст.;

3) проаналізувати жанрово-стильові зрізи фортепіанної Сонати С.Скотта в аспекті зв'язку з кельтським культурно-мистецтьким Відродженням в Англії XX ст.

Методологічною основою роботи виступають історико-аналітичний та системно-герменевтичний методи дослідження, як вони позначені в культурології О. Лосєва [9] та в інтонаційному підході послідовників

Б. Асаф'єва [3] в Україні, у тому числі це праці О. Рощенко [8], О.Маркової [10], О. Муравської [16] та ін.

Об'єктом дослідження виступає англійська культурна аура XX-XXI сторіччя, п**редметом** - фортепіанна творчість Сиріла Скотта як надбання кельтської стильової тенденції Англії XX ст.

Наукова новизна роботи полягає в наступному :

1) вперше в українському музикознавстві виділена культурно-стильова специфіка бриттсько-кельтської присутності в англійському інструменталізмі XX століття ;

1) вперше стала предметом аналізу фортепіанна Соната Сиріла Скотта в аспекті прояву її культурної значущості як втілення кельтсько-бриттського фортепіанного здобутку в руслі англійського інструменталізму.

Практична значимість роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в практиці організаційно-творчої роботи культурологів і митців, а також у теоретичних та історичних курсах вищої та середньої шкіл мистецтва і культури.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох розділів з підрозділами, висновків, списку використаної літератури.

Матеріали дослідження пройшли **апробацію** у виступах на міжнародних конференціях і публікаціях збірників.

Публікації:

1. Іванько О. Сіріл Скотт - Редьярд Кіплінг : спільне і різне.//Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти : зб. наукових праць./ред.О.І.Шрамко (відп.ред.), І.М.Власенко, О.О.Петренко./ Вип.14. Кривий Ріг : ФОП Маринченко, 2020. С.34-37.

2. Иванько Е. Дидактические стилизмы музыкальной образности Сирила Скотта (на примере фортепианного цикла «Джунгли») // *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творчої*

конференції 30 квітня – 2 травня, 2020. Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції. Одеса: Астропринт, 2020. С. 352-355.

Участь у конференціях:

1. Науково-творча конференція «Захід-Схід : Культура і Сучасність. До 20-річчя заснування конференції у 1999 р.» Аспірантсько-студентська секція 29 листопада 2019 р.
2. Науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури : Традиція і сучасність» 30 квітня-02 травня 2020 р.
3. Міжнародна Науково-Творча Конференція 2020 «Захід-Схід : Культура і Сучасність» Студентська секція 14 листопада 2020 р.

І. АНГЛІЙСЬКЕ МУЗИЧНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ХХ СТ. І ЙОГО КЕЛЬТСЬКА КУЛЬТУРНА СКЛАДОВА

1.1 Англійська музична традиція у формуванні стильової якості інструменталізму і музики у цілому у XVIII-XIX ст.

Історично склалося так, що земля Британії від початку нової ери і аж до правління легендарного Короля Артура стала хранителєм Чаші Граалю, першохристиянської Святині, доставленої туди, за переказами, Іосифом Аримафейським у острівну державу, яка схвально й одностайно прийняла Християнство у IV-V сторіччі і зберігала Православ'я до XI сторіччя. І передала Русі винахід «басовитих» дзвонів [20, с. 143], а великокнязівському дому Мономаховичів усталені шлюбні зв'язки Києва і Британії-Англії (див.також [19, с. 105-107]).

Неможливо в повній мірі вивчити і пояснити історію англійської музики нашого століття, якщо критично не осмислити її передісторію. Розвиток класичної англійської музичної традиції з початку XV до закінчення XVII століття проходив безперервно та інтенсивно з опорою на фольклор, а також завдяки формуванню і збереженню своєрідних, національно самобутніх жанрів (антем, маска, semi-опера – баладна опера). У наукових працях зазвичай виділяють 200-літню перерву в розвитку музики в Англії, яка тривала протягом XVIII-XIX ст. - так звану «епоху мовчання», композиторського мовчання. І це сталося на тлі ствердження Англії як мілітарно й економічно найсильнішої країни світу, в паралель до бурхливого розвитку літератури й філософії, соціальних і технічно-прикладних наук, біології, хімії і т.ін.

Ми не можемо говорити про занепад або загибель англійської музичної культури через те, що бурхливий розвиток концертного життя і побутового

музикування, а також гастролі іноземних музикантів на англійських землях створювали враження розквіту. Тут працювали і жили Г.Ф. Гендель, І. К. Бах, були прийняті і високо оцінені Й. Гайдн, Ф. Мендельсон та інші видатні композитори.

Англійська революція XVII століття стала важливою сторінкою в європейській та всесвітній історії. Вона вплинула на долі сусідніх країн — Ірландії, Шотландії, які в той час було остаточно включено в систему Англійської держави. Буржуазні відносини, що перемогли в Англії, поширилися на її північноамериканські колонії. Французьке Просвітництво XVIII століття демонструє ідейну спадкоємність та близькість з англійської революційної думкою XVII століття. Культура XVII століття - це культура епохи «революційного зламу». Література та мистецтво розвивалися в обстановці запеклої революційної і соціальної боротьби в тісному зв'язку з подіями свого часу.

Перші десятиліття XVII сторіччя завершують епоху Ренесансу в Британії-Англії. З 1620-х років починається нова історико-культурна епоха, коли на літературну арену виходять діячі раннього Просвітництва. У цю добу Англія веде колоніальну політику, пуританство помітно впливає на англійську культуру [8], тоді як Англійська революція 1642-1648 рр. підносить пуритан на положення правлячої еліти, але Реставрація відсторонює цей радикальний Протестантизм. І все ж коронація німецько-мовного монарха у 1696 р., відповідна англіфікація областей, приєднання Шотландії до Англії у 1707 р., - і Британія стала Великою Британією, - поселення англійських фермерів в Ірландії, а шотландських і ірландських переселенців - в Англії, змішання культурних традицій всередині прикордонних районів - все це сприяло англізації культурного життя й поширенню локальних музичних звичаїв по всій країні [5, с.8]

Опера не зуміла витіснити в Англії хорову традицію, як це сталося в інших країнах. Більше того, оригінальна англійська опера, створена на період

Англійської Реставрації Г. Перселлом, є *мадригальною* оперою, в которій ансамблево-хорові номери переважають. Але хорова культура країни сильно вплинула на творчість континентальних композиторів, що відвідували Лондон. До найвищої точки уславлення хорової культури, втіленої ораторіями Г.Ф.Генделя, вів довгий шлях взаємовпливу жанрів та їхніх метаморфоз: гімнів і псалмів, антемів, що сформувалися в мистецтві кількох поколінь англійських майстрів від Т. Талліса, крізь творчість В. Берда до Г. Перселла, до антемів самого Г. Генделя [5, с.43] .

Гендель прожив в Лондоні близько п’ятидесяти років. Він легко пристосувався до смаку та художніх вимог «англізованої» солідаризацією із італійсько-німецьким світом англійської публіки, створивши понад 40 опер в італійському стилі (виконувалися лондонською трупою на італійській мові). Німецький композитор знаходився всамому центрі музичного життя Англії, і цьому сприяли не тільки яскрава творча індивідуальність Г. Генделя та його виконавська майстерність, а ще й енергія організатора та політична спрямованість його пошуків на «німецьку культурну ідею», яка імпонувала німецькомовним королям Англії і підкреслювала англо-норманський дух в опозицію бунтівним Ірландії та Шотландії.

Значимість Г.Ф. Генделя в Англії грунтувалася на підйомі тут заохочуваної Англіканською церквою хорової музики. У ораторіях Генделя, заснованих на античних, історичних і біблійних героїчних сюжетах ("Іуда Макавей", "Самсон", "Ізраїль в Єгипті"і ін.), вперше в музичних образах знайшла втілення боротьба за політично-волелюбні ідеали людства. Головна роль в них належить хорові, що втілював ідею народу. В ораторіальній творчості Генделя узагальнилися традиції англійської хорової культури, дотичної до німецької традиції. Разом з тим в цих ораторіях, по-італійськи, важливу роль відіграють елементи оперної драматургії. Гендель прагнув до утвердження національно-культурно єднаючи людей ідеалів, мистецький склад яких долав державні і релігійно розмежовуючі їх кордони, уготовляючи пафос фіналу

Дев’ятої симфонії Л. Бетховена, спрямованої до понаддержавної і понадрелігійної єдності – через служіння високому Мистецтву .

Йоганн Крістіан Бах, якого називали "лондонським Бахом", проживав в англійській столиці з 1762 року. Бах набув слави як концертуючий композитор, і його особливим досягненням було в тому, що він познайомив широку публіку з фортепіано, тоді усвідомлюваного у якості суто німецького інструменту. Адже віржінальна-клавесинна традиція була атрибутом шекспірівської епохи, пам’яттю бриттської Англії Уельсу і Шотландії Відомо, що як представник передкласичного напрямку в музиці, Й.К. Бах справив велике враження на В.-А. Моцарта, що приїжджав з концертами до Лондона. Моцарт подав ідею «клавесинізації фортепіано», яку підхопив і втілив у Лондоні його послідовник М. Клементі, виховавши генія «легкого» фортепіано Дж. Фільда, ірландця за походженням і згодом жителя Москви.

Також заслуговує уваги той факт, що ім'я Й. Гайдна вперше з'явилося в програмах "Концертів Баха-Айбеля", а його останні 12 симфоній ("Лондонські") написані під враженням лондонської симфонічної виконавської культури, закладеної Г. Генделєм та Й.К. Бахом. Надалі хорові переваги англійської музичної традиції вражали і приваблювали Ф. Мендельсона, який своєю «Шотландською симфонією», увертюрою «Гебріди чи Фінгалова печера», ін., віддав належне «кельтській хвилі», що піднялася від публікації Дж. Макферсоном у 1767 р. «Поем Оссіана». А величним культурним втіленням тої «хвилі», що захлиснула Англію на початку XIX ст. і укріпилася союзом з православною Росією в антинаполеонівській епопеї, став релігійний Оксфордський рух на злиття Англіканської і Православної церков [16, с. 267-280] в пам’ять про бриттське Православ’я епох св. Патрика і Короля Артура

Переломним моментом в культурному протистоянні пронімецького англіканства і прокельтського британізму стала так звана Вікторіанська епоха кінця XIX ст., коли закладалися основи Англійського музичного Відродження,

що йшло в паралель до відродження соціально-активного театру шекспірівської доби.

Таким чином:

1) події Англійської революції і «англізація» життя у XVIII ст. стимулювали єднання з німецьким музичним світом, що й спричинило «поглинання» німецькою композиторською активністю англійсько-бриттських мистецьких накопичень шекспірівської і пост шекспірівської доби;

2) від «кельтської хвилі» першої половини XIX ст. і підйому релігійного Оксфордського руху на відродження Православ'я в Англії V-XI ст. йдуть енергії Вікторіанської епохи на Англійське Відродження XX ст.

1.2 Бриттсько-кельтська культурна лінія у формуванні музичного і театрального буття Англії-Великобританії XX сторіччя і сьогодення

В Англії XVIII-XIX ст. не було драматургів шекспірівського рівня, але вони з'явилися на схилі вагнеріанства: це ірландці (в Англії!) О. Уайльд і Б.Шоу, які відродили шекспірівський соціальний театр. Ці видатні письменники скептично ставилися до моральних засад і традицій Англії, та в тій чи іншій мірі йшли наперекір своєму оточенню, повстаючи проти її традиційної моралі. «Кельтська експансія» в театрі Англії мала підкріплення у світовому мистецтві, в якому французький інструменталізм та балет, що історично склав основу російського й українського модерн-балету XX століття, несподівано знайшов резонанс в пластичних пошуках Айседори Дункан, ірландки із США, що ствердила свій тип танцю, котрий зростав з антично-ранньохристиянської пантиміми. У своїх танцювальних імпровізаціях Дункан миттєво відгукалася на ліричний, меланхолійний, драматичний і трагічний сенс музики, - але все це діяло в руслі хореографічного естетизму стародавньої Європи і ранньохристиянської старовини.

А.Дункан закликала повернути танцю культурне значення стародавніх часів і британського Середньовіччя. Це було пов'язано із прагненням досягти духовної досконалості завдяки звільненню від земних, матеріальних кайданів, що призвело до реформи в пластичному вигляді мистецтва і повернення до рухів, що походять із душевного пориву у формах «дематеріалізованого» танцю, позбавленого «витоптування землі» [7, с.21-22].

У новому столітті виступило нове покоління Англії, яка пройшла Першу світову війну, яка втратила свої позиції «володарки морів» і «майстерні світу». Наступила необхідна переоцінка цінностей, що проходила тут досить болісно: зникло відчуття безпеки, віри в соціальний порядок і моральні сили. Аналогічно складалася і ситуація в музиці, в якій вибудуване ще у XVIII ст. спирання на німецький музичний світ вже себе не виправдовувало. Поствікторіанська епоха була відзначена загальною соціальною та культурною кризою: відсутність композиторської школи для недавньої «володарки морів», зважаючи на гідності культури шекспірівської доби і Реставрації, ставала нестерпною і подальше неможливою.

І в музиці Англії відбулося дещо несподіване: на зміну поколінню постромантиків і просимволістов (Е.Елгар, Р. Воан-Вільямс, Г.Холст та ін.), що сформувалися на сприйнятті вагнеріанства і німецького інструменталізму у цілому, приходять представники церковно-співочих традицій, які в англіканстві зберігали ранньохристиянську православну «басовитість» [21, с.177]. І вже пісні, кантати та ораторії Елгара (найвідоміша з них - «Сон Геронтія»), у цілому, представника провагнерівського-пробукнерівського симфонізму, заслуговують уваги з точки зору втілення в них вищевідзначених національних хорових традицій. І саме в цьому повороті показового симфонізму, поєднуваного із хорово-гімнічними співами, з'являється цілий ряд імен композиторів, які «розірвали» інерцію «композиторського мовчання» Альбіону: Е. Елгар, Р. Воан-Вільямс, Г. Банток. Це все симфоністи, які в руслі вагнеріанства успадкували для Англії «німецьку культурну ідею» XVIII ст.,

що з подачі німецьких майстрів задавали тон у відродженні англійської культурної могутності.

Так канун XX сторіччя відзначився для Англії Вікторіанством, в культурному тлі якого визначилися установлення Оксфордського руху [16, с. 267-280] на злиття Англіканства й Православ'я, а також всеохоплююча увага творчих кіл нації до британських-кельтських культурних установлень. Все ж на початок XX сторіччя кельтська історична основа національного буття стала настільки дійовою, що у творчості О. Уайльда і Б. Шоу відродився Шекспірівський театр, - після 200-літнього «мовчання» масштабної соціально-ангажованої драматургії, а названі автори, що скоїли шекспірівське Відродження, за національністю, як було відмічено вище, були ірландцями, тобто представниками кельтського етноса, спорідненого з бриттами, майже цілком винищених у громадянських війнах XIV-XVII ст.

У середині XX сторіччя національною гордістю мас-культури Великобританії-Англії стали «Бітлзи», «хлопці із Ліверпуля», тобто представниками кельтсько-ірландського осередка в житті націії.

В музиці імена Б. Бріттена, М. Тіппетта, У. Уолтона стали класикою мистецтва XX століття, яке ствердило ідейну дійовість Англійського Ренесансу XVI-XVII ст.у культурних подіях минулого віку та склало основу Англійського Відродження XX століття. Діяльність вищеназваних композиторів формувалася за межами консерваторій та учбових закладів, де панував німецький «провагнерівський» інструменталізм. Як ми можемо бачити, у XX столітті все яскравіше проявляє себе нове лідерство, яке має в своїй основі кельтсько-ірландське коріння. Імена Б. Бріттена та його сучасників стали світовим рівнем професійного мислення (див. роботи Л. Ковнацької[5; 6], А.Таурагіса [19], ін.).

У данному контексті примітною стає композиторська творчість Сиріла Скотта, його символістсько-імпресіоністська образність, що протистоїть

вагнеріанству більшості англійських музикантів першої половини минулого століття.

Таким чином:

1) Англійське музичне Відродження XX ст. спиралося на здобутки музики шекспірівської доби і на відродження Шекспірівського театру у творчості О. Уайльда і Б. Шоу;

2) композиторський інтерес до поствагнерівського інструменталізму єднається на початку XX ст. з наполегливими акціями у відродження співацької традиції старобриттської церкви і хорово-мадригальної культури епохи Шекспіра – у творчості таких корифеїв оперно-хорової творчості як Б. Бріттен, У. Уолтон, М. Тіппетт;

3) спадщина С. Скотта, який самим своїм прізвищем-етнонімом (як і Б. Бріттен) засвідчував дотичність до бриттсько-кельтських початків культури Англії нової ери, виступає суттєвою фігурою у поворотах національного музичного і культурного буття країни, яка культурно відзначила свою пам’ятливість щодо кельтсько-бриттських коренів Альбіону.

ІІ. С. СКОТТ У ВИБУДОВІ БРИТТСЬКО-КЕЛЬТСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ АНГЛІЇ-ВЕЛИКОБРИТАНІЇ В МИНУЛОМУ СТОЛІТТІ І В СУЧАСНОСТІ

2.1 Творчий шлях Сиріла Скотта в реаліях художнього життя Великобританії ХХ сторіччя

Композиторів Вікторіанської і поствікторіанської епох угруповують в належності до поколінь – першого, другого, третього, четвертого. До першого прийнято віднесити Е. Елгара, Ф. Діліуса, С. Скотта, Г. Бантока, а до другого — Р. Воан- Вільямса, Дж. Айрленда, Ф. Бріджа, саме вони заклали міцний фундамент нової національної школи. Цей фундамент закріпили композитори наступного, третього покоління - А. Блісс, А. Бакс, Дж. Бенджамін,Дж. Баттеруорт ; до четвертого віднесемо У. Уолтона, М. Тіппета, Л. Берклі, А. Роусторна, Б. Бріттена — їх творчість затвердила англійську музичну школу на світовій арені нового часу [5, с. 67-68].

Інтерес до Сходу, що виник в середовищі англійських музикантів, спонукав їх ставитися з увагою до досягнень французького імпресіонізму. Це особливо проявилося в творчості Сиріла Скотта (1879-1970), Гренвілла Бантока (1868-1946) і Густава Холста. Спеціального рівня досягло втілення цієї тематики в творчості Г. Холста, що тяжів до індійської культури. Він прагнув знайти більш глибинний, духовний контакт західної і східної культур, що було цілком характерно для мистецтва ХХ століття. І здійснював він це прагнення у своїй власній манері, не погоджуючись із тим, що робив його старший сучасник К. Дебюссі. Разом із тим відкриття імпресіонізму, пов'язані з новим поданням музичного простору, тембру, динаміки, з новим ставленням до звуку, увійшли в палітру засобів виразності, якими користувалися композитори Англії — батьківщини «пейзажу і марини» (за Ш. Нодьє [8]).

Окремо стоять в інструментальній музиці твори Сиріла Скотта. У своїй творчості композитор відштовхується від імпресіонізму, що робить його співвідносним із Клодом Дебюссі, його кельтська сутність ріднить його з підйомом «кельтської хвилі» XX століття. У творах Скотта імпресіоністична барвистість поєднується з романтичним орієнталізмом [5, с.70]. Спочатку С.Скотта сприймали як «англійського еквівалента» Дебюссі [26, с.192], однак насправді композитор був справжнім представником своєї країни, і суть його творчості визначалася яскравим, барвистим, романтичним світосприйняттям [5, с.72], що сполучався з широтою його позамузичних інтересів.

Найбільш відомі фортепіанні твори Сирила Скотта, натхненні образами східно-екзотичної природи і побуту, — сюїта «Джунглі» (за мотивами новел Р. Кіплінга), мініатюри «В країні Лотоса», «Негритянський танок», «Індійська сюїта», «Заклинатель змій», «Єгипет», «Російський ярмарок», «Китайська серенада »,« На берегах Нілу »та ін. Однак ці твори складають тільки один із визначних принципів творчого самовираження майстра, який демонстрував істинно «неоренесансний» обсяг занять і вмінь, у тому числі це і саме музична творчість у різновидах жанрово-стильових виявлень.

Історія життєвого шляху і досягнень Сирила Скотта не вписується в загальноприйняту форму і відрізняється великою кількістю цікавих і незвичайних деталей. Сам композитор говорив про себе, що він випередив своє покоління на сотні років. У міру того, як світ все більше відкривався назустріч очевидним перевагам спеціалізації, інтерес Скотта до дисциплін за межами музики багатьма сприймався з підозрою. С.Скотта критикували ще за життя — за його дослідження в різних областях та за мужність видавати свої праці.

Це мало наслідки і для його композиторської кар'єри. У своїй автобіографії Скотт писав, що «з точки зору Вчителя, головне, щоб твір було написано, інше, в крайньому випадку, може почекати і до моменту після смерті композитора» [31]. С. Скотт надбав значну репутацію композитора в

першій чверті XX століття, як в Англії, так і в Німеччині. У різні періоди свого життя композитор стикався з різними людьми і духовними переконаннями, які надали глибокий вплив на його світобачення. Він відчував платонічну недовіру до почуттів як шляху до Істини. Те, що він дізнався від Енні Беант, Нельзи Чаплін та інших "освічених душ", з якими він познайомився, призвело його до переконання, що велика частина людства функціонує в стані «вічного дитинства», з егоїзмом, ревнощами і марнославством у якості головних мотивуючих сил. У своїх книгах з етики та духовної філософії Скотт неодноразово фокусується на ідеї «неодмінного дитинства» людини, і пропонує шляхи його подолання [24,с.11].

Особисті інтереси С. Скотта охоплювали декілька явно не пов'язаних між собою дисциплін. Скотт опублікував сорок книг (тільки чотири з них про музику) та сотні статей про свої дослідження не менше ніж в шести напрямках, включаючи гомеопатію, окультну філософію, поезію, літературний переклад, теологію, гумор, етику та музику. Скотт - єдиний композитор, який написав дві автобіографії (які було опубліковано через сорок п'ять років). С. Скотт завжди зберігав схильність до почуттів прерафаелітів. Він виступав проти моральної репресії Вікторіанської епохи, проте в своїй поезії і в деякій музичних творах він нерозривно входив в художню естетику того періоду. Як і слід було очікувати, твори Скотта були з ентузіазмом сприйняті тими, хто симпатизував його ідеям.

Велике значення для Сиріла Скотта мали його знайомства з відомими композиторами та іншими творцями, такими як Клод Дебюссі, Моріс Равель, Стефан Георге і Бернард Шоу. Скотт характеризує Б.Шоу такими словами : «Люди уявляють його жартівником, але вони абсолютно неправі; він просто приймає це відношення, тому що не наважується діяти інакше » [31, с.229].

У своїй книзі «Музика та її таємний вплив» Скотт написав про Дебюссі: «Дебюссі був першим композитором, що повинен був повністю відмовитися від музики, орієнтованої на людину, і просто писати музику природи».

Композитор уточнює, що особливо це можна помітити при прослуховуванні п'єси Дебюссі «Післеполуденевий відпочинок Фавна», в якій «музика природи звучить ніжно, приглушено, розпливчасто» [33, с.81]. При цьому, самого Дебюссі Скотт називає «персоною ані неприємною, ані вражаючою» [33, с.101] .

Скотт характеризує М.Равеля як «спадкоємця» Дебюссі, при цьому зазначає, що «... у Равеля дисонансні елементи виражені чіткіше, аніж у його попередника, одночасно його форма розроблена більш художньо <...>Хоч і на несвідомому рівні, але, без сумніву, він відчував себе покликаним до високого завдання: показати прекрасне в потворному, а саме, не стосовно людської області, як у М.П. Мусоргського, а у відношенні до світу природи. Тобто ми повинні визнати, що є достатньо прекрасного в «потворній» стороні природи, якщо ми розглянемо її в усій повноті» [33, с.82].

Деякі з ідей і інтересів С.Скотта були виправдані часом, і примітно те, що понад двадцять його книг були перевидані. Роботи Скотта показують людину широких поглядів, яка випереджала свій час у багатьох відношеннях. Вони на диво проникливі, характеризуються особливим поєднанням самознищення і егоцентризму та іноді дивним підтекстом. Щирість, а не скептицизм, пронизує всі творіння Скотта. Його твердження доволі часто звучать провокаційно, і для багатьох виявляються за межою їхнього розуміння і довіри [24, с.5].

С.Скотт мав прекрасну репутацію піаніста та імпровізатора на фортепіано, п'ять років своєї юності він навчався у Франкфурті, в одного з найкращих педагогів Німеччини Лаццаро Узіеллі. Учнями Узіеллі також були піаніст А. Хен, диригенти Ф. Буше, Х. Кнаппертсбуш і У. Штейнберг. [25, с.9]. Найбільш живий опис імпровізації Скотта зроблено в його автобіографії (перейменованої Х.Гардінером в «My years of Indiscretion», «Мої роки необережності») [31].

У 1928 - 1930 роках Сиріл Скотт записав двадцять три власних твори для фортепіано. Вони розкривають піаніста з сильним почуттям кольору і настрою, а його гра демонструє симпатію до французької школи піанізму. Домінуючою рисою музики Скотта є її оригінальність. Композиції, що набули широкого поширення, представляють собою фортепіанні мініатюри та пісні (вони були видані Елкіном, Штоттом і Форсайтом). Про це говорить у своєму дослідженні А.І.Халл: «Я схильний думати, що багато в чому завдяки тому, що Сиріл Скотт називав ‘дивна музична конституція Англії’, він складає так багато в маленьких формах, особливо п'єси для фортепіано і пісні. Складність публікації творів більшого розміру в цій країні очевидна» [27, с.71]

Найбільш фундаментальною композиторської рисою Скотта є його винахідливий, складний підхід до гармонійної кольоровості [34, с.111-118]. Він не має прецедентів в цьому плані, принаймні серед британських композиторів, і навіть порівняння з Ф. Деліусом (як і з К.Дебюссі) зазвичай безплідні. Ця особливість, так само як і його по суті романтичний дух, є основоположною для його естетики, і відрізняє музику всіх періодів його життя. Скотт є найбільш значущим фортепіанним композитором в Британії між Ш. Беннеттом і К. Сорабджі, та, ймовірно, написав для клавішних інструментів в 1900 – 1920-х роках більше, ніж будь-який композитор (окрім О.М. Скрябіна).

Іншими британськими композиторами, які багато писали в той час для фортепіано, були Ф. Брідж, Й. Боуен, А. Бакс і Дж. Айрленд. Скотт також написав ряд концертних творів для фортепіано та оркестру, і хоча його Concerto No.2 був записаний двічі, він ще не був опублікований. Джон Огдон, доречі, один із найкращих інтерпретаторів О. Скрябіна на Заході, записав в 1970-і роки фортепіанні концерти Скотта і «Один Ранній Ранок» [23] .

Існують два розширених дослідження фортепіанної музики Скотта - "Сирілл Скотт і його фортепіанна музика» Яна Перрота [29] і дисертація Томаса Дарсона"Фортепіанні твори соло Сиріла Скотта» [23]. На думку

А.Халла, обидва керівництва по-своєму корисні, але жодне з них не стосується таких понять, оточуючих музику Скотта, як питання хронології, вивчення рукописів, порівняння різних варіантів сонат і відносини між філософськими віруваннями Скотта і його фортепіанної музикою.

Дослідження Я. Перротта надає велику кількість деталей, які раніше були недоступні, але створюється враження, що воно написано в деякому поспіху, і тому читається скоріше як анотація. Першим біографічним портретом, що з'явилося в пресі, було дослідження А.І. Халла 1921 року, в якому представлений некритичний звіт про першу половину життя і музичний дебют Скотта [27] .

Недавнє відродження інтересу до музики Сирила Скотта приймає нові форми. Невтомні зусилля Десмонда Скотта, сина композитора, в просуванні музики і творів свого батька стали основним каталізатором в цьому процесі. Сирілу Скотту довелося чекати до XXI століття, щоб були зроблені перші комерційні записи його симфоній, струнних квартетів, камерної музики та багатьох фортепіанних творів. Конференція SIMS, що відбулася в Мельбурні, Австралія, в липні 2004 року, включала святкування 125-ї річниці від дня народження Сирила Скотта; на ній було прочитано шість документів і виконувалася його музика.

Колоквіум проходив під головуванням Десмонда Скотта. Він представив погляд на свого батька з унікальної точки зору члена сім'ї. Френсіс Грей представив лекцію-демонстрацію поетично-піаністичного циклу Скотта «Вірші". Бьянка Руман, яка працювала над монографією про Скотта, розповіла про асоціацію композитора з П. Грейнджером. Лорі Дж. Семпселл, автор книги про Сиріла Скотта [30] поділилася деякими зі своїх енциклопедичних бібліографічних знань про композитора, представила більш пізню версію «В країні лотосу», і, відстежуючи подорож «Лотоса» в популярну культуру, виконала записані різними гуртами, починаючи з 1950-х років, інтерпретації цього дивного твору.

У 2018 році Десмонд Скотт разом з Леслі де'Атом і Льюїсом Форемаром випустили книгу «The Cyril Scott Companion», яка забезпечує всебічний аналіз і оцінку всієї доступної (опублікованої та неопублікованої) музики Скотта і широку картину його повної спадщини в літературному, дидактичному , драматичному та філософському жанрах [35] .

Підбиваючи підсумки зроблених описів, зазначимо наступне :

- інтерес до Сходу, що виник в середовищі англійських музикантів , спонукав їх ставитися з увагою до досягнень французького імпрессіонізму; це особливо проявилося в творчості Сиріла Скотта, Гренвілла Бантока та Густава Холста;
- Сиріл Скотт склав інструментальний вираз «прокельтскої» культури Англії, що піднялася до середини XX ст.; Сиріл Скотт своєю зверненістю до Дебюссі затвердив клімат кельтско-ірландського базису музики Англійського Відродження XX ст.;
- Сиріл Скотт синтезує літературні стимули програм своїх творів, але, виділяючи у обраного ним Кіплінга моменти східного «екзотизму», передбачає відповідну лінію американських композиторів середини XX ст. Г. Парча та Дж. Крамба;
- особисті інтереси С. Скотта охоплювали декілька не пов'язаних між собою дисциплін, він проводив дослідження не менш ніж в шести напрямках, включаючи теологію, гумор, етику і музику; Скотт завжди зберігав схильність до прерафаелітів, цінував К. Дебюссі (один з двох позафранцузьких текстів, використаних цим композитором в кантаті «Діва Обраниця», належить перу прерафаеліта Д. Россетті);
- фортепіанні твори Сирила Скотта утворюють проекцію французької салонної сюїти, із властивим їй смисловим ореолом натхненності та релігійно-осмисленого естетизму; показові також посилання С. Скотта на лідерів російської композиторської школи.

1.2 Фортепіанні твори і фортепіанна Соната С. Скотта в контексті ідей кельтського Відродження

Фортепіанні твори Скотта розкривають його як композитора з сильним почуттям настрою і кольору, а його гра, як відмічалося вище, при навчанні в Німеччині, демонструє прихильність до французької школи піанізму.

Піаністка Естер Фішер з точністю описала фортепіанну майстерність Скотта:

«Яким відмінним піаністом він був! Його дотик до клавіш нагадував Ф. Шопена, немов він був його учнем, і в це я б охоче повірила. Він володів видатними здібностями, чутливістю, гнучкістю та блиском. Грати «гліссандо» не вимагало від нього великиХ зусиль, і його тонке «рубато» було ще однією рисою, що підкреслювала особливість його стилю. Очевидно, що він був народжений художником. Не думаю, що він регулярно практикувався, але я бачила його за фортепіано, коли він виконував свої твори. Я була надзвичайно вражена почутим і відчула, що ця музика має дивну красу ... » [24, с.12]

Фортепіано в будинку композитора ілюструвало, з одного боку, індійську приказку «Мелодія — це крик людини Богу», а з протилежного боку - «Гармонія - це відповідь Бога людині». Його гармонійний експериментaлізм був безсумнівно пов'язаний з імпровізацією, і безліч пасажів в його фортепіанних роботах носять відбиток спонтанної, емпіричної творчості [24, с.14] Довгі, красиві мелодії підтримуються пишними і часто нерозрішенними гармоніями, з їх допомогою Скотт майстерно створював цілі світи в кожному із своїх творів [28].

Тут захоплення в музиці досягається тим способом, яке Дж. Карпентер називав «Космічною Свідомістю». Це може бути простежено психологічно і має підбадьорюючий ефект, який Л. ван Бетховен і Г. Малер іноді закріплювали в своїх кодах. І додамо: такий поворот характеристики

С. Скотта чітко співвідносить його з О. Скрябіним, до творчості якого він звертався і щиро її цінував. На думку С. Скотта, музика Бетховена спонукала до «впізнавання таких ясно видимих, характерних рис і турбот, як біль, потреба, хвороба, і туга, як у себе, так і у інших значних напружень своєрідних емоцій, поривів почуттів і страждань, про які говорити було б незручним» [33, с . 38] .

Друг Сиріла Скотта, композитор Дж.Айрленд, одного разу сказав про нього:

«Ти був першим британським композитором, який писав неакадемічну музику, вільну за стилем і першорядну за важливістю»[28]. На думку піаністки К.Лоудербек, музика Скотта дійсно відповідає цьому типу. Він поєднав романтичні мелодії з імпресіоністськими ритмами і сучасними гармоніями, щоб створити нові і захоплюючі композиції. Завдяки своїй унікальній музичній мові, Скотт став обличчям Англії в сучасній класичній музиці XX століття [28] .

Фортепіанна соната С.Скотта, яка була написана влітку 1908 року, пропонує в цілому нову фортепіанну техніку. Складність її виконання настільки значна, що впоратися з цим під силу виключно піаністам вищого класу. Соната вражає своїми розмірами, музичними ідеями, технічними вимогами. Єдиною роботою, порівнянної по розмірності і плодючості винаходи, є Соната Бенджаміна Дейла «Ре-мінор» 1905 року. Твір є гармонійно пишним в постромантичному стилі, трохи нагадує Ріхарда Штрауса [27, с.91]. Але найбільшою мірою, наполягаємо ми, Соната за фактурно-тематичними даними співвідносна з композиціями О. Скрябіна – і «американського Скрябіна» Ч. Айвза, його сучасників.

У книзі А.І.Халла 1921 року «Сиріл Скотт: Композитор, Поет, Філософ» повідомляється, що Соната — один з кращих фортепіанних творів великої форми, що представляє собою цілком логічний цикл образів-настроїв, і багатий красою і своєрідною декоративністю. Однією з головних

характеристик Сонати є повна свобода ритму. Змінні п’ятидольні розміри характерні для шотландців (кельтів), тут широко подається, а розмір постійно змінюється. Проте це не викликає в музиці відчуття неспокою, а лише вкладає в неї красномовність тонкого дискурсу; примітно те, що при першому виконанні Сонати Скотта жодний із критиків не помітив ритмічних нерівностей [27, с. 91-96] .

Далі повідомляється, що безперервні зміни метрубули новаторськими для того часу, і служать для того, щоб пристосувати техніку тематичної трансформації Скотта крізь безліч ритмічних перетворень. В цьому відношенні і структурно проявляється схожість з Сонатою Ф. Ліста. Але Соната Скотта має чотири частини, причому в темпових рішеннях в наближенні до сонати-сюїти. Як і інші твори композитора, соната утворює проекцію французької салонної сюїти, з властивим їй смисловим ореолом натхненності і релігійно-осмисленого естетизму. Розумовий процес Скотта створює враження скоріше симфонічної поеми або рапсодії, аніж багаточастинної сонати [23, с. 15].

На думку Халла, Соната не має тональності. Але аналіз показує, що це хроматично розширена тональність С, яка включає опорність кварти та збільшеної кварти, тим самим вона співвідноситься з архаїчними ладами (як це маємо у О. Скрябіна і у «скіфських» знахідках С. Прокоф’єва). Сонатні відносини намічаються в І частини через співставлення фактурно різних фрагментів, хоча в основі їх всіх лежить одна моторна тема, що містить також мелодійний ефект баладної «омовленнєвості» (тут маємо згадати Ф. Шопена, який надихав і О. Скрябіна, з яким в історичній паралелі розвивався С. Скотт). Пасажі секстолів у змінюючих одна одну тональностях вражають уяву. Тема поступово розгортається і розширюється, доки не досягає блискучої кульмінації.

Друга частина Сонати С. Скотта доволі контрастна по відношенню до моторики І частини, вона починається з вісімнадцяти тактів витриманої

мелодії, грандіозної за мелодичним рогзгортанням, багато одягненої у вражаючі гармонії. Халл бачить тут деякі модифікації початкової теми сонати, але фактурно ми уловлюємо контрастно-поліфонічний склад фактури з бурдоном і верхніми паралельними голосами. Вимальовуються контури канцони, що переводить виразність твору у аналогію до sonata da chiesa ранньобарокової доби (і тої, що показова до Тріо-сонат Г. Перселла). Хресна фігура (mi-fa-sol-re) свідчить про духовні витоки натхнення Сиріла Скотта. В кінці другого розділу цієї кантиленної музики Сонати розміщена пауза, що утворює якби «точку зависання», без реального каденційного ефекту, і трансформується в повільний рух без перерви.

На думку А.І.Халла, це найоригінальніші і найхарактерніші з усіх образів-настроїв Сиріла Скотта; і єдиний композитор, який був частково схожим за «космічними сяганнями» строєм думок - це Олександр Скрябін. Недарма в своїй книзі «Музика та її Таємний вплив» С.Скотт свідомо й чітко виділяє виділяє і шопенізм, і філософський «гігантизм» Олександра Скрябіна:

«Зовсім не дивно, що ранні композиції Скрябіна за своїм характером сильно нагадували Шопена, адже витонченість і делікатність тісно пов'язані між собою. <...>Він став першим російським композитором, який пов'язав теоретичні знання про окультизм з мистецтвом музики. Скрябін знав, що йому потрібно передати світові духовну звістку і, що вона має бути передана за допомогою музики. Його музика мала стати просто ‘мистецтвом для мистецтва’, але таке уявлення суперечило його духовній натурі. Він хотів бути корисним людству, про це прагнення свідчить його зізнання про те, що день, в який міг бути поставлений його головний твір, став би найщасливішим у його житті » [32, с. 83-84].

Точність і ємність характеристики Скрябіна перевищує підхід багатьох співвітчизників останнього, оскільки послідовники композитора мусили розвивати його ідеї поза Росії, у тому числі це скрябінізм України в особах

В. Ребікова, М. Рославця і Б. Лятошинського, України-Польщі в персоні К. Шимановського, скрябінізм на Заході в особах М.Обухова, І. Вишнєградського, О. Мессіана, К. Штокхаузена і т.п.

Третя частина Сонати - Скерцо; це дикий і божевільно щасливий танець, але цей вислів знаходиться на якійсь більш високій площині, ніж фізичне втілення танцю – і знову паралель до містично-екстазних (і зовсім не демонічних) скерцозних фрагменнтів О. Скрябіна. Тут маємо таке ж саме «молекулярне» атмосферне відчуття, яке відчувається в Fetes Дебюссі. Примітною є наявність вільного розділу Fantasia, який охоплює майже всі попередні теми в спокійному поданні. Тональність III частини – хроматизований *C,* Скерцо переходить в Andante tranquillo, а за ним йде «квартокода» (за О.Скрябіним) в послідовності si-mi-re-soль - дві строфи з кодою на матеріалі другої строфи.

Орієнтація на церковну сонату затверджується фіналом, написаним у вигляді фуги, причому, фуги з квартовими-тритоновими інтервалами в темі. Скотт в процесі розвитку спрощує тему, тема фуги звучить довільно. Протягом четвертої частини прихована поліфонія викладається монодійно, на тлі контрапункту. Це, ймовірно, перша фуга, яка коли-небудь була написана з відсутністю точного ритму. За своєю формою фінал нагадує італійську фугу (саме італійські традиції вагомі в Британії), яка відрізняється від бахівської фуги наявністю поліфонічно поданої експозиції, але із втратою імітаційної поліфонії в розробці репризі (остання за тональністю подає все на кварту вище). І в кінцевому виявленні Фуги все приводить до справжньої кульмінації всього циклу Сонати. Тонічний комплекс твору - sol-do-do#» (накладені чиста і збільшена кварти), а закіфнчується композиція в тональності *C.*

Соната Скотта представляє аналог скрябінівської фактури, а, головне, скрябінівської моторної єдності тем з опорою на духовний, а не на душевний фактор вираження. Це свідчить про самостійність шляху Сиріла Скотта у кельтсько-слов'янській спрямованості, яку не хоче помічати І. Халл,

тлумачить Сонату в руслі традиції, що бере початок від XIX століття в поєднанні англійського вираження зі смислами німецької музики. Соната Скотта має цікавий аналог у творчості Ч.Айвза, який створив оригінальну версію американського символізму у паралель до символістських відкриттів Скрябіна і скрябіністів. Наявність аналогій до sonata da chiesa у Скотта споріднює її з духовно-символічними спрямуваннями Ч. Айвза, що також зкомпонував свої дві чотиричастинні Сонати і з яких Перша відверто моделює ранню сонату-симфонію, оскільки містить кілька тактів хорово-вокальних звучань .

Підбиваючи підсумки аналізу, приходимо до таких висновків:

- Соната С. Скотта складає показову паралель до його ж сюїтних композицій із «східно-екзотичними» програмними заголовками, із відвертими виявленнями «дебюссізмів» і «равелізмів»; Соната охоплює понадбуттєві ідеї-образи, що закріплене введенням частин (II і IV) в аналогію із поліфонічними побудовами sonata da chiesa;
- ідеї космізму і надбуттєвості споріднює із Скрябіним і Айвзом (і ніяк не стикується із жанровим тематизмом Р. Штрауса, якого настирливо висуває у паралель англійському майстру А.І. Халл), але якраз безпосереднє посилання на ранньобарокову сонату наближає Скотта до Айвза;
- виділяємо не-лістіанську скерцозність (екстатично-надрадісну), яка має місце у Скрябіна (не вираженав у Айвза) – недарма англійський майстер так тонко і влучно характеризував О. Скрябіна, описи музики якого у вітчизняних характеристиках до сього часу неадекватні;
- Соната С. Скотта складає паралель до символістської фортепіанної класики, ідеально співвідносячись з піаністичним втіленням композитором своєї творчості – у принципах *французької* фортепіанної клавірності (за Д. Андросовою [1], яку названа дослідниця влучно визначає як «фортепіанний символізм».

ВИСНОВКИ

Творчість С. Скотта об'єктивно увійшла у класику Англійського музичного Відродження XX сторіччя, в якому спирання на кельтсько-бриттські здобутки шекспірівської Англії-Британії привело до культурного відновлення шарів культури, фізичні носії якої (уельсці-валійці) складають на сьогодні скромну меншість у населенні країни. Штучність і понадбуттєвість культурних орієнтирів на символічно-ідеальні позиції мислення й дій народжують дивні історично *метафізичні* повторюваності, коли логіка більшості і демократичних засад соціо-устрою складає пряму опозицію культурним настановам життя націй і держав.

Творчість С. Скотта втілила у фортепіанному спадку той широкий необароковий культурний шар виразності, який живив геній О. Скрябіна-піаніста і Г. Гульда і склав опозицію усьому академічному фортепіанному мистецтву XX сторіччя, яке, як це склалося і в Англії від XVIII століття, цілком розвернулося до німецького фортепіанізму лістіанської оркестральності-рояльності. Демонстративний дебюссізм С. Скотта в його популярних і знаменитих «східних» сюїтах виходом на оригінальний скрябінізм Сонати 1908 року відкрив широту неоренесансного розмаху діяльності композитора-виконавця-науковця різних профілей в одній особі, що співвідносить його з такими корифеями мистецтва минулого століття як М. Рославець, П. Хіндеміт, М. Обухов, А. Шенберг, І. Вишнєградський, О. Мессіан, для яких науково-теоретична робота була невід'ємною від творчо-практичних втілень – на відміну від віку романтизму, де теоричні і творчо-практичні надбання були принципово несумісними.

Виходячи зі сказаного, опонуємо тим авторам описів творчості С. Скотта, які легко «відсувають» творчість цього автора до романтичних засад, що засвідчує як би «невловимість» для цього майстра «чуття поклику часу». Неодноразово підкреслюване різними авторами захоплення С. Скотта

творчістю прерафаелітів чітко вказує на символістські корені його світорозуміння. І саме цей аспект стильових вподобань активно вписує С. Скотта у першу шеренгу Англійського музичного Відродження, оскільки саме символістські засади живили початки творчості тріади музичних класиків нації XX століття: У. Уолтона, Б. Бріттена, М. Тіппетта.

Фортепіанна Соната 1908 р., що хронологічно випередила багато з сюїтних циклів композитора, самим фактом свого буття засвідчила провідну ланку символістського піаністичного мислення для автора знаменитої п'єси «В країні лотоса», продемонструвала ту спеціальну паралель до російської класики в особі О. Скрябіна, яка є плодом культурних зусиль Англії від часів Оксфордського руху XIX. Так Англія невідривно просувалася до Відродження культурної пам'яті про православний початок культурних настанов Британії і яка в свій час передала напряму Русі дзвонний «басовитий» здобуток церковної служби. Скрябінівські паралелі творчості С. Скотта культурно відтворюють першохристиянські настанови, які породили смислову атрибутику всього подальшого культурного буття нації.

Список використаної літератури :

1. Андросова Д.В. От модерного до постмодерного дискурса фортепианного искусства XX — начала XXI в.: исполнительская специфика. Диссертация на соискание учен.степени докт.искусствовед., специальность 17.00.03 – муз.искусство. Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии АН Украины. Киев, 2016. 451 с.
2. Анисимов И.И.(ред.). История английской литературы.Т.3.-Издательство Ак.Наук СССР-Москва,1958. 734 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1971. 379 с.
4. Довгань Л. Шевченківська ліра у “постсміховому просторі” музики XXI століття. Київ, 2006. 136 с.
5. Ковнацкая Л. Английская музыка XX в. (истоки и этапы развития):Очерки.-Москва: Сов.композитор,1986. 216 с.
6.Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва: Музыка, 1974. 435 с.
7. Комында И. Кельтский феномен и музыка XIX-XX вв.: дипл.раб.студ.V к.,ч.1 и 2,-ОГМА им.А.В.Неждановой. Одесса,2007. 74 с.
8. Культура Англии XVIII века.Лекция. *URL*/https://studizba.com/lectures/19-kulturologiya (звернено03.01.20020, о19:15)
9. Лосев А. Музыка как предмет логики. Москва: издат.автора, 1927. 224 с.
10. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.
11. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
12. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї” в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство, вип. 22, Київ 1987. С.23-30.
13.Морган К.О. История Великобритании. Москва: Весь Мир, 2008. 680 с.
14. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл.ред. Г.В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
15. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 214 с.
16. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
17.Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития.Тенденции. Киев : «Музична Україна», 1980. 212 с.
18. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
19. Рыбаков Б. Киев.Русь и русские княжества XII-XIII вв.Происхождение Руси и становление ее государственности. Москва:Академ.Проект,2013.623 с.

20. Таурагис А. Бенджамин Бриттен: Очерк жизни и творчества . Москва: Музыка, 1965. 130 с.
21. Уилсон-Диксон Э.История христианской музыки: Пер. с англ. С.-Петербург.: Мирт,2001. 428 с. (Энцикл. Христианства)

22. Collins S. The Aesthetic Life of Cyril Scott. Boydell Press, 2013. 280 p.
23. Darson T. The Solo Piano Works of Cyril Scott.—City University of New York,1979.
24. De'Ath L. Cyril Scott as Composer, Pianist and Author (January,2005). URL: www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/ Cyril_Scott_composer_pianist.rtf (звернено 20.01.2021 о 20:30)
25. Evans A. Behind the Notes.Brahms performed by Colleagues and Pupils. [Електронний документ]/ URL : https://arbiterrecords.org/wp-content/uploads/2012/02/160-text-V1.pdf (звернено 18.02.2020 о 18:15)
26. Howes F. The English Musical Renaissance. London, 1966. 192 p.
27. Hull A.E. Cyril Scott, Composer, Poet and Philosopher/ London: K. Paul, Trench, Trubner, 1919. «Library of Music and Musicians» . 216 p.
28. Louderback K. The Musical Force of Cyril Scott. URL: https:// pianistmusings.com/2018/08/10/the-musical-force-of-cyril-scott/ (Звернено 10.01.2021 о 20:25)
29.28.Parrot I. Cyril Scott and His Piano Music. Thames Publishing,1991.
30. Sampsel L.J. Cyril Scott: A Bio-Bibliography. Westport, CT,Greenwood,2000. 360 p.
31. Scott C.M. Authobiography («My years of Indiscretion»). Mills and boon,1924.
32. Scott C.M. Bone of Contention (the autobiography pf Cyril Scott). Aquarian Pub. Co.: October 1969. 242 p.
33.32. Scott C.M. Music: Its Secret Influence Throughout the Ages (1933). 130 p.
34. Scott C.M. The Philosophy of Modernism (In its connection with Music). London, Paul, Trench, Trubner &CO.,LTD. 152 p.
35. Scott D,,Foremar L.,De`Ath Leslie. The Cyril Scott Companion.Unity in Diversity. Boydell Press, 2018. 722 p.

«Хештеги моди»

РОЗРОБЛЕННЯ СИСТЕМИ ПРИВАБЛИВИХ ТЕГІВ В ІНТЕРНЕТ-ПРОСУВАННІ ТОРГОВОГО БРЕНДУ «PETROSOROKA»

ЗМІСТ

ВСТУП.....3

РОЗДІЛ 1. ПРИВАБЛИВІ ТЕГИ ТА ЇХ ВИКОРИСТАНННЯ В ПРОСУВАННІ ТОРГОВОГО БРЕНДУ.....8

1.1.Привабливі тегі як складові рекламних інтернет-технологій

Поняття «хештег». Принципи використання хештегів, їх функції та завдання.....8

1.2 Сутність та вплив хештегів на діяльність організації.....133

РОЗДІЛ 2. ОЦІНКА ТА АНАЛІЗ ЗАСТОСУВАННЯ ХЕШТЕГІВ В ПРОСУВАННІ ТОРГОВОГО БРЕНДУ «PETROSOROKA.....15

2.1 Торговий бренд «PetroSoroka, його мета, завдання та особливості розвитку.....15

2.2 Механізм створення привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії.....177

2.3 Управління аудиторією шляхом використання привабливих хештегів.....Ошибка! Закладка не определена.

РОЗДІЛ 3 РОЗРОБКА ІНСТРУМЕНТАРІЮ ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПРИВАБЛИВОСТІ ХЕШТЕГІВ.....22

ВИСНОВКИ.....26

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....28

ВСТУП

Актуальність теми. Процеси управління PR та рекламою у сучасних виробничих та торгових галузях виробництва й на окремих підприємствах є актуальної сферою вивчення таких напрямів наукового знання, як мікро- й макроекономіка, теорія управління, менеджмент середнього та малого бізнесу, теорія маркетингу, теорія комунікації, теорія Public Relations, теорія реклами тощо. Основним завданням сучасних пошуків у вказаних напрямах досліджень є виявлення інноваційних та ефективних у комунікативному та економічному вимірах методів для покращення конкурентоспроможності кампанії серед сегменту надаваних послуг потенціальному покупцю. Поповнення знань із вказаної проблематики у процесі теоретичної та практичної підготовки майбутнього фахівця із спеціальності "Менеджмент соціокультурної діяльності" якісно доповнює його професійну освіту.

Початок XXI століття ознаменувався значущими змінами загальнолюдського комунікативного простору, в першу чергу - появою нових сфер спілкування. Інтернет, як нове комунікативне середовище і сукупність технологій збереження, отримання, обробки та передавання інформації, відкриває особливі можливості для розвитку та реалізації інтелектуальних і творчих потреб кожної людини, а також сфер організації виробництва, торгівлі, банківських, соціально-побутових, соціокультурних послуг тощо. Збільшується швидкість, доступність і простота комунікації, розширюється обсяг аудиторії, утворюються нові суб'єкти комунікативної діяльності.

Актуальність даної роботи полягає в тому, що зі зростанням популярності соціальних мереж серед мільйонів людей, які мають різний вік, професії, інтереси та погляди, належать до різних етнічних спільнот і релігійних конфесій тощо, до арсеналу інтернет-технологій увійшла практика створення співтовариств та окремих груп. Значущою і інноваційною практикою є

утворення сайтів торгових брендів у соціальних медіа. В даний час торговим брендам досить непросто утримувати свої позиції на ринку і підтримувати конкурентоспроможність. Актуальним стає просування своїх продуктів в соціальних мережах. Ця технологія є порівняно низьковитратною і відносно ефективною. За таких умов виробничим й торговим компаніям необхідно просувати себе, використовуючи SMM-інструменти, такі як хештег.

SMM-інструменти – засоби маркетингового просування в соціальних мережах.

Хештег - слово або фраза, яким передує символ «#» (октоторп). Користувачі можуть об'єднувати групу повідомлень за темою або типом з використанням хештегів - слів або фраз, які починаються з #.

Короткі повідомлення в мікроблогах соціальних мереж, можуть бути помічені хештегом, включаючи в себе як одне слово, так і більше об'єднаних слів (але без пробілів).

Об'єктом нашого наукового дослідження є така актуальна проблема, як технологія просування торгового бренду модного одягу. Цю проблему ми вивчаємо, спираючись на досвід роботи відомої української торгової фірми «PETROSOROKA». Дослідження вимагає розгляду різноманітних практичних питань, пов'язаних із проектною та управлінською організацією виробництва, організацією PR і реклами торгової марки тощо. Але є й актуальні теоретичні проблеми, що вимагають свого попереднього обговорення, тому що вони мають концептуальний вплив на форми організації деяких технологічних складових в організації та просуванні торгового бренду. Серед них чисельні теоретичні питання організації комунікаційних процесів в сфері маркетингу, вивчення особливостей оціночної та практично-поведінкової діяльності споживачів (покупців) одягу, питання пошуку соціокультурних методів формування раціонально-доцільного та емоційно-естетичного ставлення сучасної людини до сфери одягу та створення власного зовнішнього образу засобами підбору одягу тощо.

У якості **предмету розгляду** із розмаїття аспектів сформульованої проблеми у даному науковому дослідженні обрані засоби просування та комунікації компанії з громадськістю за допомогою використання привабливих тегів. Особливо нами виділений аспект використання SMM-інструментів, а саме хештегів у вибудовуванні відносин зі споживачами.

Мета даної роботи: виокремлення системи привабливих тегів, що впливають на маркетингові процеси в інтернет-просуванні торгового бренду модного одягу, та доведення актуальності їх використання як практичних складових в управлінні PR і рекламою, а також розробка проектних рекомендацій для підвищення ефективності хештегів в управлінні відносинами з споживачами.

У роботі були поставлені такі завдання:

досліджено привабливі тегі як складові рекламних інтернет-технологій;

- вивчено сутність та вплив хештегів на діяльність організації;
- розглянуто торговий бренд «PetroSoroka, його мета, завдання та особливості розвитку;
- проаналізовано механізм створення привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії;
- схарактеризовано створення системи привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії;
- досліджено управління аудиторією шляхом використання привабливих хештегів;
- здійснено розробку інструментарію для визначення привабливості хештегів.

Методологічні основи і методи дослідження. Використано методи системного аналізу, математичної статистики, теорії інформації та інформаційних процесів, основ комп'ютерних і телекомунікаційних технологій.

Нашою **гіпотезою** є припущення, що у якості рекламних тегів (ключових слів – категорій, що є символами значущих соціокультурних потреб) здатні

працювати тільки ті категорії, які є відомими, зрозумілими для кожної окремої вікової чи соціокультурної групи клієнтів. Рівень індивідуального знайомства з естетичними категоріями, що віддзеркалюють сферу діяльності "людина – одяг", також планується вивчити у системі загальних завдань нашого дослідження.

Відтак, ми отримуємо підстави для формулювання переліку найбільш активних естетичних категорій - ключових понять естетичної свідомості окремих груп клієнтів, що реально можна рекомендувати для використання в якості рекламних тегів у просуванні торгового бренду модного одягу.

Ми очікуємо на такі результати дослідження:

1.Буде розкритим теоретичний зміст понять "привабливі тегі", "хештегі", роз'яснюються їх функції, практичне призначення в складі інтернет-технологій просування торгового бренду; доводиться ефективність використання хештегів в управлінні відносинами зі споживачами в контексті прийнятого маркетингового підходу та просуванні торгового бренду;все це є засадою теоретичної розробки та обґрунтування доцільності нової практичної складової, що доповнює технологію управління PR та рекламою торгового бренду модного одягу;

2.Передбачається розглянути існуючу практику застосування хештегів в просуванні торгового бренду «PETROSOROKA», що є передумовою опрацювання інноваційної практичної складової, що повинна доповнити технологію управління PR та рекламою торгового бренду модного одягу;

3.Заплановано дослідити шляхи оптимізації управління відносинами з цільовими групами з використанням хештегів в складі інструментів і стратегії бренду «PetroSoroka», на підставі чого планується підготовка тексту рекомендацій щодо їх майбутнього опрацювання у визначеній часовій перспективі з метою практичної оптимізації сайту інтернет-магазину як практичної складової управління PR і рекламою в просуванні торгового бренду модного одягу.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження обговорювались під час презентації роботи на кафедрі *«Хештеги моди» «Хештеги моди» «Хештеги моди»* університету. Результати роботи доповідалися на наукових і науково-практичних конференціях: *«Хештеги моди» «Хештеги моди» «Хештеги моди»*, 2-3 квітня 2020 р.); *«Хештеги моди» «Хештеги моди» «Хештеги моди»*, 16-17 квітня 2020 р.). Теоретичні результати дослідження віддзеркалені в 2 авторських публікаціях [11, 12].

Структура курсової роботи відповідає меті та завданням дослідження і складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи – 29 стор. Використано джерел – 12.

РОЗДІЛ 1. ПРИВАБЛИВІ ТЕГИ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ПРОСУВАННІ ТОРГОВОГО БРЕНДУ

1.1. Привабливі тегі як складові рекламних інтернет-технологій. Поняття «хештег». Принципи використання хештегів, їх функції та завдання

Виготовлення одягу в сучасному суспільстві відбувається переважно в умовах промислового виробництва. Отже, предмети одягу – це ні що інше, як продукти виробництва, матеріальні речі. Умови сучасного промислового виробництва пов'язані зі стандартизацією, використанням конвеєрних технологій, виготовленням масових серій продукції.

Розвиток індустріальних технологій виготовлення одягу у розвинутих країнах у XX-XXI ст. обумовили фактичне становище надлишкового виробництва одягу й накопичення його у споживачів. Водночас суттєво змінилася сама психологія ставлення до одягу. Якщо колись якісні предмети одягу зберігалися десятиріччями, а інколи й були предметом речової спадщини, сьогодні таке ставлення можливо лише до музейних експонатів або до речових об'єктів фан-колекціонування.

Таким чином, подальше виробництво одягу стикається вже не з нагальною потребою в одязі його потенційних покупців (споживачів), а з зовсім іншими, надлишковими потребами. Сукупність потреб, що обумовлюють ставлення до одягу за межами його нагальної необхідності для забезпечення комфортного існування індивідуума, є достатньо складною. Тут і вимоги багатьох видів професійної та дозвіллєвої діяльності, й потреби успішної соціальної адаптації та інкультурації. Для багатьох одяг є засобом індивідуалізації, самоусоблення, соціального самозатвердження тощо.

Для більшості сучасних споживачів (покупців) одягу їх ставлення до одягу так чи інакше пов'язане з уявленнями про моду, а також із прагненням до естетичного вигляду ("бути гарним", "виглядати привабливо", "носити

красивий одяг"). Неправомірність ототожнення поняття "мода" з поняттями "краса", "гарний одяг", "привабливий вигляд" повинна розглядатися окремо. В даній статті ми звертаємо особливу увагу на те, що у сфері уявлень споживачів (покупців) одягу про моду функціонує декілька значущих естетичних категорій, які потенційно мають здатність бути регулятивами споживацької поведінки – формувати увагу, формувати шопінгові наміри, підштовхувати до купівлі окремих груп та видів товарів.

Серед змістових естетичних категорій, що мають відношення до питань оформлення зовнішнього вигляду людини та її одягу, такі, як "естетичний", "прекрасний", "краса", "красивий", "гарний", "гармонійний", "витончений", "вишуканий", "елегантний", "пейзан", "фолк", "рококо", "класичний", "модерн" тощо. Сучасність додала до традиційних категорій й такі стилістично-оціночні інновації, як "кітчевий", "хіповий", "сексапільний", "гламурний", "вінтажній", "бохо" тощо. Цей перелік є за своєю суттю тезаурусом – спеціалізованим словником, за допомогою якого відбувається комунікативно-повєдінкова діяльність сучасної людини у сфері її взаємодії з одягом [11, с. 732-734].

Нашим виокремленим завданням, вирішення якого повинно бути розпочатим в даній статті, є пошук у цьому переліку найбільш активних естетичних категорій, які впливають на судження покупців про якість та ознаки одягу, вибір одягу, наміри та готовність до його купівлі тощо. Такі категорії можуть бути використані в якості рекламних тегів – ключових слів, що звертають до себе увагу людину, яка цікавиться одягом. Такі категорії у деяких умовах завдяки своїй емоційній насиченості здатні бути рушіями шопінгової поведінки, тобто підштовхувати до планування та здійснення покупки деяких предметів одягу.

Це завдання вимагає осмислення деяких принципових особливостей функціонування визначених естетичних категорій. Перелік естетичних категорій (тезаурус) функціонує в мові. Мова, у свою чергу – зовнішня оболонка свідомості людини. Словник у своєму повному обсязі є набуттям

соціокультурного розвитку усього людства. Тобто наявність конкретних категорій у тезаурусі "людина – одяг" або "людина – мода" не означає їх обов'язкову присутність у мисленні та шопінговій поведінці кожного окремого суб'єкта. Отже, постає питання вивчення індивідуальних словниково-мислєнневих активних надбань кожного окремого індивіда, об'єктом цікавості якого є одяг.

Концепт тезаурусного підходу до завдань вивчення оціночної та поведінкової діяльності у сфері "людина – одяг" вимагає розділення сукупності потенційних клієнтів (споживачів – покупців одягу) за рівнями їх освітньої підготовленості, віку, статі, соціокультурної та професійної належності тощо [12, с. 350-354].

Хештег—слово або фраза, яким передує символ «#». Користувачі можуть об'єднувати групу повідомлень за темою або типом з використанням хештегів - слів або фраз, які починаються з #.

Короткі повідомлення в мікроблогах соціальних мереж, таких як Twitter, Tout, identi.ca, Google+, Facebook і VK, можуть бути помічені хештегом, включаючи в себе як одне слово, так і більше об'єднаних слів (але без пробілів) [6].

Хештеги дають можливість групувати подібні повідомлення, таким чином можна знайти хештег і отримати набір повідомлень, які його містять.

Хештег з'явився як відповідь на потребу упорядкувати наростаючий інформаційний хаос у соціальних мережах. Завдяки активному використанню цього інструменту користувачами, підтримка хештегів з'явилась у всіх найбільш популярних соціальних мережах. Будь-яка комбінація символів, в заголовку яких буде знак хештег (#), якщо її використовує велика кількість людей, може притягнути більше уваги до теми. У Twitter, коли хештег став популярним, з'явилася вкладка «Актуальні теги». Актуальність може бути організована за географічною ознакою або за всіма параметрами Twitter. Хештеги не реєструються, не контролюються ніж одним із користувачів або групою користувачів. При цьому вони не можуть бути «видалені» з

загальнодоступного користування, тим самим означаючи, що хештеги можуть використовуватися в теоретичній нескінченності. Вони також не мають неоднозначності означень, тобто єдиний хештег може бути використаний для будь-якої кількості цілей. З точки зору маркетингу, хештеги мають велике значення для брендів. За допомогою правильного створення кампанії та підбору хештегу бренди можуть збільшити аудиторію користувачів свого продукту, привернути увагу до певних проблем та до подій, які бренди проводять. Аналітика, отримана на основі аналізу хештегу, його використання та розповсюдження, допомагає бренду дізнатися більше інформації про зацікавленість користувачів, взаємодію користувачів із брендом.

Аналітика з проблем функціонування хештегів є популярною темою для створення застосунків. Є проекти, які збирають інформацію для певної однієї соціальної мережі, деякі збирають по декількох. Серед таких проектів є Hashtagtracking, Keyhole, Topsy та ін.

Користувачі інтернет-ресурсів пишуть 100 млн. повідомлень з хештегами кожного дня, і настав час адаптувати стратегію маркетингу бренду для аналізу цієї інформації. Використовуючи #Tracker, бренди можуть піднести свою активність у соціальних мережах до нового рівня. Знаючи інформацію про хештеги, можна розширити силу маркетингових звітів, поліпшити рекламу планування кампаній, вивчити своїх конкурентів, зрозуміти цільову аудиторію та отримати посилання на найбільш авторитетні профілі, щоб зв'язатися з ними.

Слід зазначити, що хештег, який представляє собою ключове слово, словосполучення чи фразу, перед якими ставиться символ #, є невід'ємною частиною гіпертекстової середовища Інстаграм-блогу. Вперше хештеги стали використовуватися в мережах IRC (протокол для обміну повідомленнями в режимі реального часу) для маркування тим і груп обговорень. Популярність хештег значно зросла в 2007 р, коли з'явився Твіттер. Використовувати хештег в Твіттері запропонував Кріс Мессіна. 23 серпня 2007 він скористався такою формою категоризації тим для спрощення навігації та спілкування [6].

Журналісти включали в свої повідомлення хештег #SanDiegoFire, за пропозицією Мессіна, з метою виділення публікацій про серію лісових пожеж в Сан-Дієго. Таким чином, спочатку хештеги більшою мірою служили позначкою повідомлення про його приналежність до якої-небудь події, теми або обговорення [1].

Однак за весь період використання хештегів значно розширився функціонал даних елементів. В даний час в загальній сукупності вони являють собою значний інформаційний гіпертекстовий масив. Даний факт обумовлює необхідність лінгвістичного опису функціонування хештегів. Проведемо аналіз на прикладі Інстаграм-блогів. У процесі роботи було вивчено 130 записів Інстаграм-блогів, опублікованих в січні - березні 2018 року і містять 1579 хештегів [10].

У хештезі допустимо використовувати тільки букви, цифри та емотикони. Як прогалин можна використовувати тільки знак нижнього підкреслення. Розділові знаки не підтримуються, тому коми, крапки, знаки оклику, знаки питання та ін. в хештегах відсутні. Великі та малі літери в словах не змінюють результат пошуку. При цьому використання великих літер у фразах дозволяє розділити слова і зробити хештег зручнішим для читання. Незважаючи на цю перевагу, в Інстаграмі переважає тенденція використання малих літер, в тому числі в іменах власних. Це можна пояснити прагненням авторів до однакового написання блоку хештегів за допомогою нижнього регістра.

У пості Інстаграм-блогів хештеги можуть розташовуватися як після запису, так і бути інтегрованими в сам запис.

1.2 Сутність та вплив хештегів на діяльність організації

В умовах жорсткої конкуренції сучасний ринок характеризується зміною відносин між компанією і споживачами. Споживач - це кінцева ланка ланцюга руху товару, заради якого задіяна вся ланцюг і проводиться маркетинг. Зараз компанії змушені не тільки вступати один з одним в жорстку конкуренцію за кожного покупця, а й докладати більше зусиль, щоб відповідати вимогам клієнтів. Для завоювання і навіть просто утримання частки ринку, компанія, в умовах нинішніх переповнених конкурентами ринків, повинна бути високоефективна. У цих умовах поступово то в одній, то в іншій галузі і країні проблема збуту стає центральною. Це призводить до того, що за споживачем починають буквально полювати, переконуючи за допомогою реклами купити товар або послугу саме цієї фірми.

Розуміння поведінки споживачів і його врахування при розробці товарів або послуг і способів їх просування на ринок - це не питання вибору, а абсолютна необхідність для виживання в умовах жорсткої конкуренції [7].

Дослідження ринку повинні бути своєчасними і дозволяти виявити бажання, звички, мотиви реальних і потенційних споживачів. Для досягнення успіху підприємство повинно «робити все так, як зручно клієнту», а «не робити все по-своєму» [8].

Для формування сприятливих відносин між компанією і її клієнтами, інтернет надає дуже багато можливостей. Він допомагає налагоджувати і підтримувати відносин з клієнтами, через соцмережі, зворотний зв'язок на сайті, а так само коментарі, відгуки і т.д. Адже одна з головних конкурентних переваг компанії це залучення нових клієнтів та підтримка стосунків вже з існуючими клієнтами.

Вплив хештегів на результат діяльності компанії виявляється в:

1. Збільшенні обсягу продажів. Середній показник - 10% приросту продажів в рік на одного торгового представника протягом перших трьох років

після впровадження системи. Це пов'язано з більш ефективною системою продажів, яка дозволяє торговим представникам проводити більше часу у клієнта і проводити його більш ефективно, а також з більш ефективною системою контролю [7];

2. Підвищенні ступеня утримання споживачів і їх більш високу відданість: споживачі залишаються з компанією протягом більш тривалого часу, купують у неї більше товарів і отримують більше послуг і роблять це більш часто (тим самим, підвищуючи довічну вартість взаємодії);

3. Більш висока рентабельність взаємодії зі споживачами, частково за рахунок зниження витрат на залучення нових споживачів. Крім іншого, при такому підході з'являється менша потреба залучення нових споживачів. У міру того як кожна сторона все більше вчиться взаємодіяти з іншою стороною, витрати напідтримку взаємин у них обох знижуються. Це веде до підвищенню рівня продажів, оскільки вже наявні споживачі зазвичай більш активно реагують на ваші маркетингові зусилля. До цього часто додаються підвищена ступінь утримання споживачів і власних менеджерів;

4. Зниження адміністративних витрат на збут та маркетинг. Середній показник - зниження на 10% в рік протягом перших трьох років після впровадження системи.

По-перше, до зниження витрат призводить автоматизація рутинних процесів.

По-друге, система дозволяє більш точно визначити цільові сегменти клієнтів, зрозуміти їх потреби і персоналізувати продукти і послуги для цих сегментів. При цьому не потрібно поширювати інформацію про всі наявні послуги всім клієнтам [1].

РОЗДІЛ 2. ОЦІНКА ТА АНАЛІЗ ЗАСТОСУВАННЯ ХЕШТЕГІВ В ПРОСУВАННІ ТОРГОВОГО БРЕНДУ «PETROSOROKA»

2.1 Торговий бренд «PetroSoroka» його мета, завдання та особливості розвитку

Будинок моделей «PetroSoroka» заснований в 2003 році. З моменту заснування головним напрямом його діяльності є розробка, виробництво і реалізація жіночого одягу оптом на різний споживчий смак. Завдяки унікальному дизайну, широкому асортименту, високій якості виконання і доступними цінами.

Одяг від «PetroSoroka» швидко завоювала популярність і визнання у своїх клієнтів. Жіночий одяг від виробника «PetroSoroka» немає обмежень,що стосуються віку або зовнішніх даних. Цей бренд допомагає створити неповторний стиль кожній жінці, підкресливши при цьому її індивідуальність, шарм, духовне багатство внутрішнього світу.

Широкий асортимент моделей жіночого одягу від виробника (сукні, спідничні і брючні костюми, сарафани, блузки, жакети, болеро, плащі, пончо та ін.), різні стильові напрями (від класичного офісного до спортивного), широкий розмірний ряд від 42 до 64-го розміру, доступні ціни та висока якість – все це дозволяє задовольнити будь-які запити покупців [1].

Сьогодні бренд «PetroSoroka» - це успішна торгова марка, визнаний і авторитетний експерт у створенні модного жіночого одягу. Це жіночий одяг оптом у великих містах України, а саме, 3 торгових представництва більш ніж 478 мультибрендових магазинів і 20 фірмових магазинів,що працюють за системою франчайзингу.

«Одяг – найпростіший спосіб розкриття особистості» - говорила чудова актриса Софі Лорен. «Зустрічають по одягу», - немов вторить їй народна

мудрість. Дійсно, не випадково існує думка, що вам ніколи не вдасться вдруге справити перше враження. Тому неймовірно важливо уявити себе, сформувавши свій неповторний імідж [3].

Жінка була створена Творцем як прекрасний вінець творіння. Повернути їх до цього призначення – прикрашати цей світ, наповнюючи його ніжністю, гармонією, любов'ю, - в цьому місія компанії «PetroSoroka».

Жінки, що одного разу переступили поріг фірмового магазину, шоу-руму або познайомившись з продукцією торгового дому в інтернет-магазині, на виставці, фестивалі, змогли назавжди змінити своє життя на краще, знайти свою неповторну «родзинку», свій стиль [6].

Багато з клієнток бренду змогли влаштувати особисте життя, знайти хорошу роботу, відкрити в собі нові таланти і набути впевненості [5].

Місія компанії – відкрити світ моди і краси абсолютно для кожної жінки, незалежно від її віку, соціального статусу або фізичної форми, навпаки перевагою і унікальністю бренду є направленість на виробництво одягу великих розмірів. А також одяг бренду «PetroSoroka» розвіює міфи про те, що звичайні жінки можуть дозволити собі лише одяг в «ринковому стилі» і наполягає, що в цьому одязі кожна клієнтка буде жіночною, ніжною і підкорюватиме серця.

Досконалість ліній і елегантність, функціональність і неповторний стиль, завжди актуальна класика і втілення цікавих дизайнерських ідей – все це про жіночий одяг від будинку моделей «PetroSoroka». Як вишукана оправа перетворює дорогоцінний камінь в прекрасний ювелірний виріб, так одяг від виробника «PetroSoroka» перетворює жінку в богиню, оспівану поетами, ідеал гармонії і краси [3].

2.2 Механізм створення привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії

Реклама здавна вважається двигуном торгівлі, але кожному двигуну необхідний напрямок. І саме визначення цільової аудиторії допоможе вибрати правильний напрямок в рекламі і подальший розвиток інтернет-магазину. Визначення ЦА необхідно власникам торгових майданчиків в інтернеті різного рівня, щоб підвищити ефективність реклами і скоротити дорогу до потенційного споживача [4].

Цільова аудиторія (або цільова група) – це група людей, які найімовірніше зацікавляться пропозицією і замовлять конкретний товар або послугу.

Головна цінність цільової аудиторії в маркетингу – це те, що представники обраної групи з великою часткою ймовірності захочуть купити певний продукт. Тому маркетолог формує рекламне оголошення з урахуванням смакових переваг або особливостей саме цієї групи, що істотно підвищує ефективність рекламної кампанії.

І якщо ви вважаєте, що цільова аудиторія вашого магазину - «жінки і чоловіки 25-35 років, які мають високий достаток», то з такою узагальненою інформацією вам ніколи не досягти позитивних результатів.

При виборі ЦА інтернет-магазинів власники часто допускають одну помилку: вибирають широку цільову аудиторію. Вона начебто охоплює всіх потенційних клієнтів, але не сприяє окупності реклами і просування бізнесу [3].

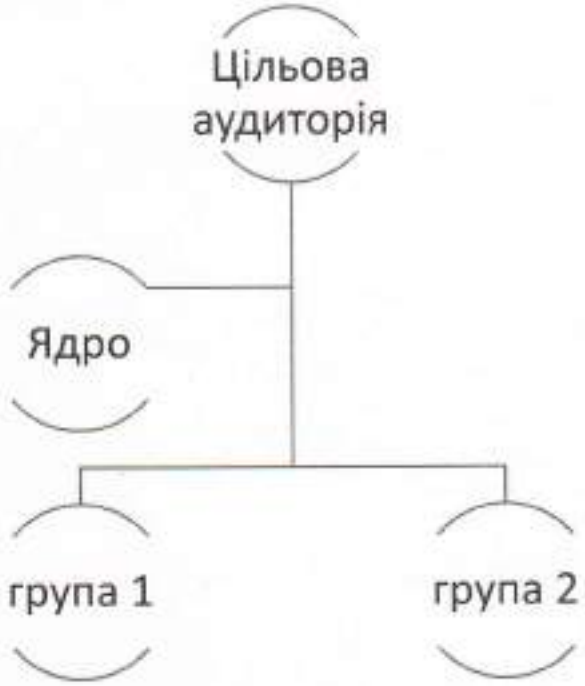
Широка цільова аудиторія має на увазі, що проданий товар може бути цікавий не тільки представнику конкретної аудиторії, а й іншій групі, яка є авторитетною у виборі товару. Наприклад, іграшки вибирають діти, але купують товари батьки, косметику жінка вибирає сама, але для подарунка її може купувати чоловік.

Звернемо увагу до прикладу конкретизованої цільової аудиторії магазину одягу:

1. Лінія дизайнерського одягу розрахована на покупців від 30 до 40 років;
2. Цільова аудиторія: жінки від 30 до 40 років;
3. Ядро цільової аудиторії - жінки від 32 до 38 років;
4. Географія - Україна, мегаполіси;
5. Середній дохід цільової аудиторії - від 20 тис. грн. в місяць;
6. Сфера діяльності - робота в великих корпораціях/фірмах, що мають кошти для покупки брендового одягу;
7. Освіта - вища, кілька вищих освіт.
8. Час активності - з 7-8 годин вечора до півночі;
9. Інтереси - хочуть виглядати стильно, мріють про шлюб і кар'єрне зростання;
10. Риси характеру - самодостатні, успішні, віддають перевагу відпочинку за кордоном;
11. Сімейний стан - мають 1 і більше дітей, в розлученні.

Такий конкретизований опис дозволить охопити вузьке коло покупців, які обов'язково зацікавляться вашими пропозиціями.

Детальний опис вибору ЦА представлений на мал. 2.1.



Мал.2.1 – схема вибору ЦА

Студенткам і жінкам, що переступили рубіж 50 років, дизайнерські речі цікаві, але вони будуть здійснювати покупки дуже рідко або стануть клієнтками магазину нижчого цінового сегмента. Також ви відразу скоротіть сегмент неплатоспроможних і незацікавлених покупців.

Для визначення цільової аудиторії сайту бренду варто слідувати списку, що складається з наступних пунктів:

1. Базові характеристики:
- Стать;
- Вік;
- Географія.
2. Інтереси, про які можна дізнатися за допомогою пошуку в соціальних мережах і цільових громадах;
3. Платоспроможність потенційних клієнтів.

Детальніше опис сегменту ринку можна побачити на мал. 2.2.

Мал.2.2 – опис сегменту ринку

Наприклад, для пропозиції VIP-турів в екзотичні країни аудиторія мам в декреті або студентів буде недоцільною.

Для визначення цільової аудиторії часто проводять сегментування ринку, використовуючи 5 ключових питань, що входять до методики 5W Марка Шеррингтона:

1. Що? – тип товару;
2. Хто? – тип споживача;
3. Чому? – мотивація покупки;
4. Коли? – час, найбільш придатний для покупки;
5. Де? – місце здійснення покупки.

2.3 Управління аудиторією шляхом використання привабливих хештегів

Хештеги давно вже перестали існувати тільки як інструменти SMM, а частіше вже використовуються як механізм управління аудиторією.

Наприклад, знаючи відповіді на такі питання: які проблеми потенційному покупцеві допоможе вирішити ваш товар? Які почуття у потенційного покупця викличе ваш товар? Чи може ваш товар забезпечити покупцеві підтягнуте тіло, красу або відпочинок? – ви будете здатні правильно сформувати і використати хештеги по призначенню [3].

Отже, щоб зрозуміти, які хештеги будуть релевантними і доцільними, роблять опис портрету цільової аудиторії. Створення портрету цільової аудиторії допоможе власнику знайти спільну мову з цільовою аудиторією.

Мета портрету цільової аудиторії – дати отриманим даним конкретне обличчя і характер. На будь-якому етапі розвитку інтернет-магазину доцільно ставити пошук цільової аудиторії одним із пунктів у списку першочергових справ.

На мал. 2.3 показані основні характеристики, необхідні для утворення портрету конкретної цільової аудиторії.

Мал. 2.3 – характеристики, для опису портрету цільової аудиторії

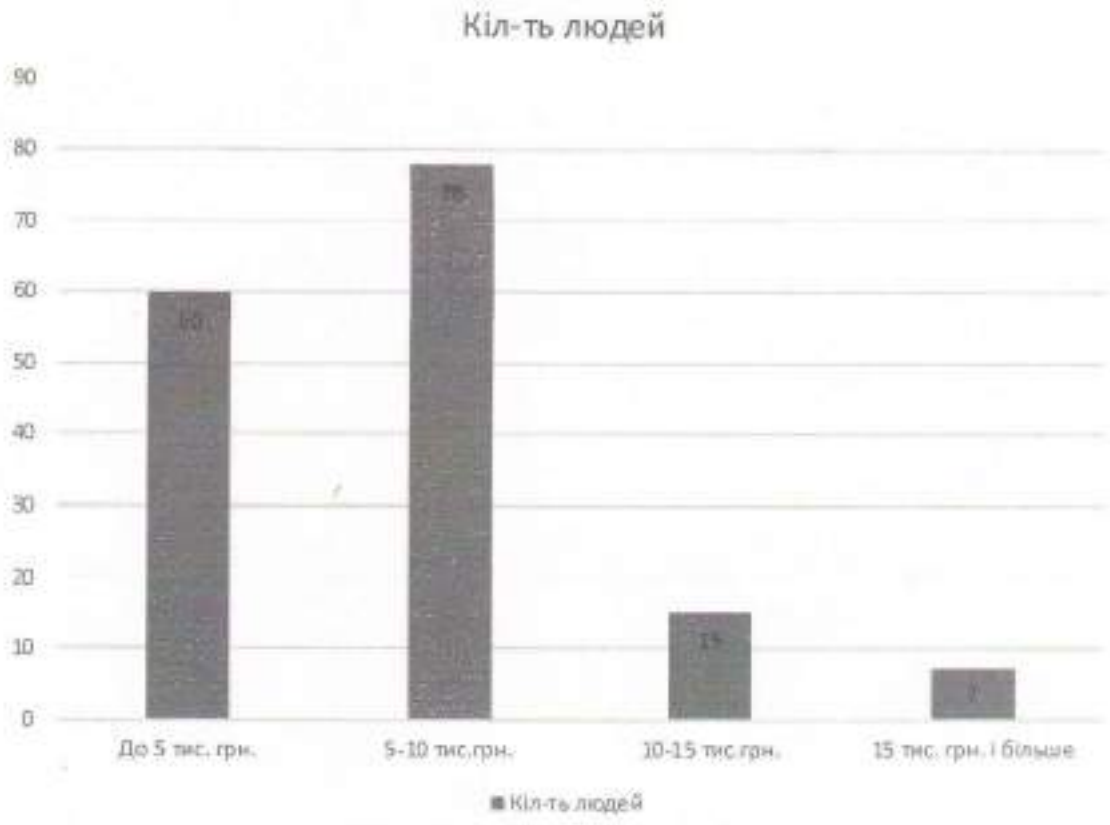
РОЗДІЛ 3. РОЗРОБКА ІНСТРУМЕНТАРІЮ ДЛЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПРИВАБЛИВОСТІ ХЕШТЕГІВ

Для отримання релевантних хештегів для бренду «PetroSoroka» було проаналізовано статистичні дані, хештеги у конкурентних магазинах аналогічної сфери і проведено анкетування на сторінці бренду в Instagram, що містило такі питання:

1. Вік;
2. Стать;
3. Сімейний стан;
4. Рівень доходу:
   - До 5 тис. грн./місяць;
   - 5-10 тис. грн/ місяць;
   - 10-15 тис. грн./місяць;
   - 15-25 тис грн./місяць;
   - 25 тис. грн./місяць і більше.
5. Як часто купуєте новий одяг?
   - 1 раз в тиждень;
   - 2 рази в місяць;
   - 1 раз в сезон;
   - Раз у півроку;
   - Раз у рік;
6. Який бюджет Ви готові витрати на одяг в місяць?
   - До 5 тис грн.;
   - 5-10 тис. грн.;
   - 10-15 тис. грн.;
   - 15 тис. грн. і більше.
7. Як Ви полюбляєте робити покупки:
   - Онлайн;

- В магазині.

8. Чи плануєте Ви свої покупки завчасно чи орієнтуєтесь на акції в магазинах?
   - Орієнтуюсь на акції;
   - Плануючи завчасно.
9. Чи даруєте Ви одяг на подарунок?
   - Так;
   - Ні.
10. Якщо купляєте одяг онлайн, то як шукаєте потрібний товар?

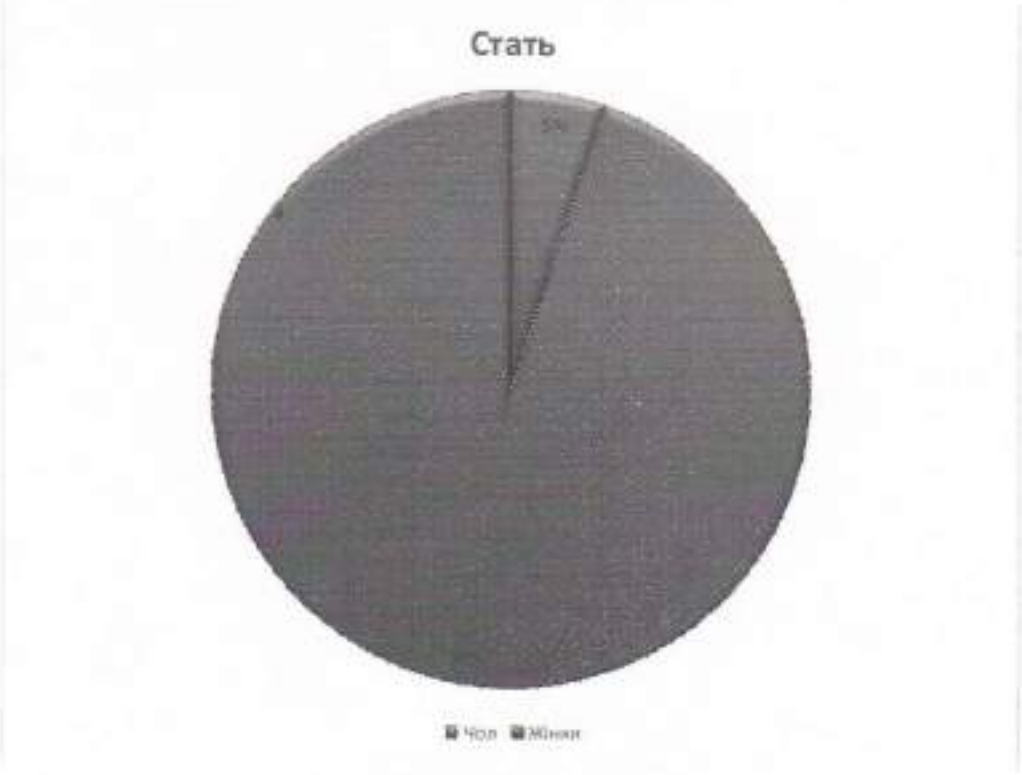


- В Instagram;

Мал. 3.1. - кількість опитаних

- В Google;
- В Facebook.

Результатами анкетування серед аудиторії на сторінці бренду стали такі данні, що зображені на мал.3.2., мал. 3.3., мал. 3.4..



Мал 3.2.. – аналіз бюджету, що витрачається аудиторією на одяг та стать

аудиторії анкетування

Мал. 3.3. – Вік аудиторії анкетування

Загалом серед опитуваної аудиторії було проаналізовано, що мають дохід в місяць на рівні 10-15 тис. грн./місяць, покупки переважно полюбляють купляти в магазині і шукають переважно в Google.

Отже, за допомогою GoogleAdWords було проаналізовано найчастіші запити по сфері продажу одягу і проаналізовано конкурентні магазини, і підібрано такі релевантні хештеги для бренду «PetroSoroka» в Instagram: #купитиодяг #купитиодягкиїв #купитиодягукраїна #купитиплаття #купитиплаттякиїв #купитиплаттяукраїна #купитисорочкукиїв #купитисорочкуукраїна #купитиплаттядешево #купитижіночийодяг #купитижіночийодягдешево#купитижіночийодягукраїна #купитижіночийодягкиїв #petrosoroka.

За допомогою даних хештегів можна приваблювати до 550 нових покупців в місяць [8].

ВИСНОВКИ

Отже, за допомогою проаналізованої літератури і проведеного анкетування, у роботі були виконані такі завдання:

1.Досліджено привабливі тегі як складові рекламних інтернет-технологій. Визначено, що хештег, який представляє собою ключове слово, словосполучення чи фразу, перед якими ставиться символ #, є невід'ємною частиною гіпертекстової середовища Інстаграм-блогу. Вперше хештеги стали використовуватися в мережах IRC (протокол для обміну повідомленнями в режимі реального часу) для маркування тим і груп обговорень.

2.Розглянуто сутність та вплив хештегів на діяльність організації. Цей вплив виявляється у таких пргоцесах: збільшенні обсягу продажів; підвищенні ступеня утримання споживачів і їх більш високу відданість (споживачі залишаються з компанією протягом більш тривалого часу, купують у неї більше товарів і отримують більше); більш висока рентабельність взаємодії зі споживачами, частково за рахунок зниження витрат на залучення нових споживачів; зниження адміністративних витрат на збут та маркетинг.

3.Досліджено торговий бренд «PetroSoroka, його мета, завдання та особливості розвитку. Будинок моделей «PetroSoroka» заснований в 2003 році. З моменту заснування головним напрямом його діяльності є розробка, виробництво і реалізація жіночого одягу оптом на різний споживчий смак. Завдяки унікальному дизайну, широкому асортименту, високій якості виконання і доступними цінами бренд стабільно працює і є прибутковим.

4.Розглянуто механізм створення привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії. Визначення ЦА необхідно власникам торгових майданчиків в інтернеті різного рівня, щоб підвищити ефективність реклами і скоротити дорогу до потенційного споживача.

5.Охарактеризовано створення системи привабливих хештегів для бренду «PetroSoroka» шляхом визначення цільової аудиторії. Отже, щоб зрозуміти, які

хештеги будуть релевантними і доцільними роблять опис портрету цільової аудиторії. Створення портрету цільової аудиторії допоможе власнику знайти спільну мову з цільовою аудиторією.

6.Досліджено управління аудиторією шляхом використання привабливих хештегів.

7.Здійснено розробку інструментарію для визначення привабливості хештегів. Отже, за допомогою GoogleAdWords було проаналізовано найчастіші запити по сфері продажу одягу і проаналізовано конкурентні магазини, і підібрано такі релевантні хештеги для бренду «PetroSoroka» в Instagram: #купитиодяг #купитиодягкиїв #купитиодягукраїна #купитиплаття #купитиплаттякиїв #купитиплаттяукраїна #купитисорочкукиїв #купитисорочкуукраїна #купитиплаттядешево #купитижіночийодяг #купитижіночийодягдешево#купитижіночийодягукраїна #купитижіночийодягкиїв #petrosoroka. За допомогою даних хештегів можна приваблювати до 550 нових покупців в місяць.

Практична оптимізація сайту інтернет-магазину відбувається як практична складова управління PR і рекламою в просуванні торгового бренду модного одягу.

Також значущими результатами проведеного дослідження є наші виступи на конференціях і опубліковані матеріали, що були підготовлені нами у його процесі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амирханова Г. Твиттер для журналистов / ГулимАмирханова// Новыйрепортер. 2011. URL:http://newreporter.org/2011/06/29/tvitter-dlya-zhurnalistov/ (дата звернення: 20.01.2021).
2. Бабак А. Як публікувати контент від очевидців подій: поради журналістам / Артем Бабак // MediaSapiens. 2016. URL:http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/how_to/yak_publikuvati_kontent_vid_ ochevidtsiv_podiy_poradi_zhurnalistam/ (дата звернення: 20.01.2021).
3. Беляева Я. Продвижение медиа в соцсетях: 12 советов от главреда Meduza Галины Тимченко / Яна Беляева // MYMEDIA. 2015. URL:http://mymedia.org.ua/articles/media/sovetoy_timchenko_po_sotssetyam (дата звернення: 20.01.2021).
4. Вардль К.Перевірка створеногокористувачамиконтенту (СКК) / Клер Вардль // Посібник з верифікації. 2014. URL:http://texty.org.ua/pg/chapter/Oles/read/55735/56020/ (дата звернення: 20.01.2021).
5. Вишневська І. Особливості використання інформації соціальних мереж в інформаційно-аналітичній діяльності / Ірина Вишневська // Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. 2015. Вип. 41. С. 521–530. URL:http://nbuviap.gov.ua/images/konferenciya/2015/Vushnevska.pdf
6. Городенко Л. М. Нові медіа: журналістика чи комунікація? / Л. М. Городенко // Current issues of mass communication. 2013. Issue 14. С. 65–69.
7. Данько-Сліпцова А. Нові медіа: історія, типологія / Анна Данько-Сліпцова // Український науковий журнал «Освіта регіону». № 1–2. 2014. С. 80–85.

URL:http://www.vmurol.com.ua/upload/Naukovo_doslidna%20robota/Elektronni_vidan nya/SocialWelfare/osvita_regioniv1-2_2014.pdf

8. Дмитренко О. Facebook обійшов ВКонтакте вже в перший тиждень після введення санкцій проти російських соцмереж / Олег Дмитренко // Watcher.2017. URL:http://watcher.com.ua/2017/06/07/facebook-obiyshov-vkontakte-vzhe-v-pershyytyzhden-pislya-vvedennya-sanktsiy-proty-rosiyskyh-sotsmerezh/ (дата звернення: 20.01.2021).
9. Довженко О. Соціальна лінь / Отар Довженко// Mediasapiens. 2015. URL:http://blogs.mediasapiens.ua/?id=3847 (дата звернення: 20.01.2021).
10. Амзин А. Как новые медиа изменили журналистику. 2012—2016 . Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2016. 304 с.
11. *«Хештеги моди» «Хештеги моди» «Хештеги моди»*. 2020. Т.2. 781 с. С. 732-734.
12. *«Хештеги моди» «Хештеги моди» «Хештеги моди»*. 2020. 496 с. С. 350-354

Шифр

«Цікавинки-факти»

РОЗРОБЛЕННЯ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ НА БАЗІ ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ М. СУМИ

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1. ЗМІСТОВІ СКЛАДОВІ РОЗРОБЛЕННЯ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ ЯК СУЧАСНОЇ ФОРМИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ 6

1.1. СТАН НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ МАРШРУТІВ 6

1.2. СПЕЦИФІКА ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ МАРШРУТІВ М. СУМИ 9

1.3. ІСТОРИЧНІ ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ М. СУМИ ЯК ОБ'ЄКТИ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ 13

РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ СКЛАДОВІ РОЗРОБЛЕННЯ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ М. СУМИ 17

2.1. АНАЛІЗ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ ПОСЛУГ ВІДДІЛУ ПРОМОЦІЇ ТА ТУРИЗМУ СУМСЬКОЇ ОДА 17

2.2. ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНІ МАРШРУТИ М. СУМИ 20

2.3. АВТОРСЬКА РОЗРОБКА ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ НА БАЗІ ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ М. СУМИ 24

ВИСНОВКИ 30

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 32

ВСТУП

У даний час туристично-екскурсійна діяльність стає активним явищем в житті суспільства, що змінює культурні форми його буття. Завдяки активізації цієї діяльності, посилюються комунікативні зв'язки, розширюється культурний простір, розвивається економіка, громадянська культура, збагачується духовний потенціал особистості та суспільства. У силу цього в науковому пізнанні помітна активізація досліджень феномена туристично-екскурсійної діяльності.

Туристично-екскурсійна діяльність багатьма науковцями розглядається в нерозривному зв'язку з туристично-екскурсійним маршрутом, який представляє собою найбільш зручний шлях проходження екскурсійної групи, що сприяє розкриттю теми. Він будується в залежності від найбільш правильної для даної екскурсії послідовності огляду об'єктів, наявності майданчиків для розташування групи, необхідності забезпечення безпеки екскурсантів. Одне із завдань маршруту – сприяти найбільш повному розкриттю теми. Основні вимоги, які повинні бути враховані укладачами маршруту – це організація показу об'єктів в логічній послідовності та забезпечення зорової основи для розкриття теми.

Однією з основних цілей розвитку туристично-екскурсійного маршруту в м. Суми є розроблення та реалізація заходів з туристично-екскурсійної діяльності. При цьому велику увагу необхідно приділити відображенню пейзажів м. Суми. Отже, дане дослідження спрямоване на розроблення туристично-екскурсійного маршруту, що дозволяє туристам в повній мірі оцінити красу та самобутність міста Суми. Крім того, актуальність полягає у спрямуванні збереження і популяризації народних промислів та підвищення інтересу жителів міста й туристів.

Питання туристично-екскурсійної діяльності у різних його аспектах досліджувались вітчизняними й зарубіжними науковцями. Зокрема, варті уваги роботи таких авторів як: Є. Артемова, О. Владимирова, М. Біржаков, І. Зорін, В. Квартальнов, А. Зирянов, А. Корольов, Ю. Матюхіна, Є.

Мігунова, А. Самойленко, А. Скобельцина. Питанням щодо історичних пам'яток культури різних регіонів України присвячено наукові розвідки А. Аббасова, К. Поливач, А. Акіньшина, О. Ласунського та ін.

Проте, аналіз джерел із проблеми дослідження довів, що питання стосовно туристично-екскурсійної діяльності в нашому регіоні висвітлювались не у повному обсязі. Тож, дана проблема обгрунтовує актуальність обраної теми дослідження «Розроблення туристично-екскурсійного маршруту на базі історичних пам'яток культури м. Суми».

Мета дослідження – висвітлити змістові та практичні складові розроблення туристично-екскурсійного маршруту м. Суми, розробити туристично-екскурсійний маршрут на базі історичних пам'яток культури м. Суми.

Завдання дослідження:

1. Розкрити змістові складові розроблення туристично-екскурсійного маршруту як сучасної форми соціокультурних послуг.

2. Проаналізувати туристично-екскурсійні послуги Відділу промоції та туризму Сумської ОДА.

3. Дослідити туристично-екскурсійні маршрути м. Суми.

4. Розробити туристично-екскурсійний маршрут на базі історичних пам'яток культури м. Суми як перспективної складової туристичного бізнесу.

Об'єкт дослідження – туристично-екскурсійна діяльність як актуальна форма соціокультурних послуг.

Предмет дослідження – змістові та практичні складові розроблення туристично-екскурсійного маршруту на базі історичних пам'яток культури м. Суми.

Методи наукового дослідження. Для реалізації поставлених завдань та досягнення мети використано комплекс методів: *теоретичних* – аналіз, синтез, систематизація, узагальнення, які дозволили впорядкувати наукову та методичну літературу щодо специфіки туристично-екскурсійних

маршрутів, а зокрема розроблення туристично-екскурсійного маршруту з метою популяризації історичних культурних пам'яток м. Суми; *емпіричних* – наукове онлайн-спостереження за туристично-екскурсійними послугами Відділу промоції та туризму Сумської ОДА, візуалізації даних – для подання проаналізованої інформації у вигляді діаграм щодо туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми, системно-структурний – для авторського розроблення туристично-екскурсійного маршруту на базі історичних пам'яток культури м. Суми.

Робота проводилась аналізуючи нормативно-правові документи Відділу промоції та туризму Сумської обласної державної адміністрації. Було проаналізовано Положення про відділ промоції та туризму Сумської ОДА, Програму сталого розвитку туризму в Сумській області на 2018-2022 роки, План роботи Сумської ОДА з напрямку – реалізація державної політики в галузі туризму, Звіт Відділу промоції та туризму про виконання плану та існуючі туристично-екскурсійні маршрути м. Суми.

Структура роботи. Досягнення мети і вирішення завдань дослідження відображені у змісті роботи, який складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (25 найменувань). Загальний обсяг роботи становить 33 сторінки (основний текст – 31 сторінка). Робота містить 3 рисунки та 6 таблиць.

РОЗДІЛ 1.
ЗМІСТОВІ СКЛАДОВІ РОЗРОБЛЕННЯ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ ЯК СУЧАСНОЇ ФОРМИ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ

1.1. СТАН НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ МАРШРУТІВ

Туристичний потенціал регіону визначається розробленістю туристично-екскурсійного маршруту, де провідним фактором виступає логічність його побудови. Даний фактор визначає популярність, користь, ефективність і безпеку туристичної подорожі. Практика туризму показує, що існують маршрути логічні і нелогічні, і друге зустрічається набагато більше. Для складання маршруту потрібно не тільки максимум регіональної інформації, а й досвід, талант і натхнення розробника (Зырянов & Королев, 2009, с. 86).

Ключовим поняттям нашого дослідження є поняття «туристично-екскурсійний маршрут», складові якого потрібно розглянути детальніше. Не дивлячись на широке використання в науковій та популярній літературі поняття «туристичний маршрут», воно потребує визначення й уточнення. Згідно з формулюванням науковця *М. Біржакова* (2000), туристичний маршрут є «географічно визначеною, прив'язаною до даної місцевості й особливим об'єктам, описаною з різним ступенем детальності траса походу, подорожі» (с. 189). У Великій Радянській Енциклопедії туристичний маршрут визначається як маршрут туристів, що включає відвідання різних історичних місць, культурних об'єктів, природних ландшафтів, тощо в культурно-пізнавальних, оздоровчих, спортивних та інших цілях (Штюрмер, 1969-1978, с. 116).

Загальний сенс категорії «туристичний маршрут» має своє специфічне наповнення у сполученні з терміном «екскурсійний маршрут». Так, вчена *А. Скобельцина* (2014), тлумачить поняття екскурсійний маршрут як «шлях проходження екскурсійної групи, який повинен

будуватися таким чином, щоб охопити всі найбільш істотні, важливі пам'ятки, необхідні для вичерпного висвітлення теми» (с. 17).

Отже, узагальнення означених міркувань дозволяє надати сутнісні характеристики одному з ключових термінів нашого дослідження. Таким чином, ми характеризуємо туристично-екскурсійний маршрут як географічно визначений та детально описаний шлях туристів, що включає відвідування важливих історичних, культурних, оздоровчих, спортивних та інших пам'яток даної місцевості.

Зауважимо, що вчена *А. Самойленко* (2006), вважає що сутність туристичного маршруту розкривається через аналіз умов його розробки. По-перше, туристичний маршрут повинен мати початок і кінець, не може бути двох і більше початкових і кінцевих точок. По-друге, всі пункти маршруту повинні бути пов'язані один з одним так, щоб маршрут можна було побудувати на будь-якому рівні, як на рівні туристично-рекреаційного макрорегіону, так і на рівні дрібної туристської дестинації, як на рівні екскурсії по місту, так і на рівні туру (від прибуття до повернення на батьківщину) (с. 245).

На нашу думку далі слід конкретизувати форми туризму. Так, залежно від способу організації виділяють організований і неорганізований туризм. Розглянемо їх детальніше.

Організований туризм передбачає заздалегідь розроблену і організовану тур фірмою програму подорожі для туриста / туристів згідно їх побажань і бюджету. Туристська фірма заздалегідь бронює і оплачує всі туристичні послуги по всьому маршруту, оформляє необхідні виїзні документи(Артемова & Владимирова, 2015, с. 12).

Неорганізований туризм передбачає, що туристи самі, безучасті та / або посередництва туристської фірми, організовують свою подорож. Самостійно розробляє маршрут поїздки, визначають об'єкти екскурсійного відвідування, планують місця нічлігів, оформляють виїзні документи і т. д. Неорганізований туризм в світі дуже популярний. Перш за все в країнах,

громадянство яких дозволяє подорожувати в інші країни без оформлення в'їзної візи. Відносно невеликі відстані, доладна транспортна мережа, можливість вільного перетину кордонів сусідніх держав, наявність багатьох екскурсійних об'єктів й інші важливі чинники вплинули на те, що частка неорганізованого туризму в Європі становить 80% (Артемова & Владимирова, 2015, с. 12).

Необхідно відзначити, що туристично-екскурсійний маршрут за своєю суттю є важливою складовою туристично-екскурсійної діяльності, яка володіє такими якісними характеристиками: здійснюється у вільний час, за власною ініціативою, має пізнавальний, розважальний характер, задовольняючи духовні потреби індивіда. Як туристично-екскурсійну діяльність так і туристично-екскурсійний маршрут розглядаються багатьма науковцями в нерозривному зв'язку один з одним як взаємодоповнюючі, невід'ємні компоненти (Матюхина & Мигунова, 2011, с. 16).

Наголосимо на тому, що вченими *Ю. Матюхіною та Е. Мігуновою* (2011) виділено кілька типів форм туристично-екскурсійної діяльності, які можуть бути покладені в основу розроблення туристично-екскурсійних маршрутів, а саме (с. 22-23):

- культурно-мистецька (відвідування художніх музеїв, галерей);
- освітня (пізнавальні екскурсії);
- природно-рекреаційна (екскурсії по природним паркам, екологічні тури);
- спортивно-видовищна(екскурсії з включенням відвідувань спортивних заходів);
- аматорська (хобі-тури, екскурсії на природу з риболовлею і полюванням);
- розважальна (театралізовані, інтерактивні екскурсії і екскурсії з елементами анімації.

Отже, у сучасному суспільстві туристично-екскурсійна діяльність (зокрема туристично-екскурсійний маршрут як її складова) в останні роки

піддається регулярним змінам та доповненням. Так, у рамках екскурсійного туризму виникають нові тенденції та напрямки: сільський, гастрономічний, етнотуризм, у результаті чого нерідко багато літературних джерел в сфері туристично-екскурсійної діяльності пропонують нові туристично-екскурсійні маршрути, грунтуючись на тих чи інших нових або стандартних ознаках (Зорин & Квартальнов, 2003, с. 335).

1.2. СПЕЦИФІКА ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ МАРШРУТІВ М. СУМИ

Специфіка туристично-екскурсійних маршрутів як в країні, так і в місті Суми, передбачає виділення критеріїв їх класифікації та типів. У напрямку руху, по конфігурації лінії шляху дослідники *А. Зирянов та А. Корольов* (2009) виділяють чотири типи маршрутів: лінійний, кільцевий, радіальний, комбінований (с. 88). Розглянемо їх детальніше.

Так, лінійними прийнято називати маршрути, які з'єднують початковий і кінцевий пункти туристичної подорожі і передбачають зупинки для відпочинку різної тривалості та періодичності в проміжних пунктах маршруту. Замкнені лінійні маршрути, які починаються і закінчуються в одному і тому ж пункті, називають кільцевими. Якщо маршрут складається з лінійної й кільцевої ділянок, його прийнято називати лінійно-кільцевим.

Маршрути, на яких відбуваються човникові походи з початкового пункту туристичної подорожі з неодмінним поверненням туристів на головну базу після завершення кожного з них тим же шляхом, називають радіальними. При пересуванні туристів за лінійним маршрутом можуть утворюватися опорні пункти, з яких виробляються місцеві радіальні або кільцеві походи та екскурсії. Такі типи маршрутів називаються лінійно-радіальними.

Важливо відзначити, що дана класифікація має різне трактування, на думку авторів. Оскільки ті маршрути, які не потрапляють в лінійний, кільцевий або радіальний типи, дослідники відносять до комбінованих,

перетворюючи цю категорію в збірник величезної кількості різних маршрутів (Зырянов & Королев, 2009, с. 88).

Встановлено, що існує класифікація туристично-екскурсійних маршрутів по способу пересування, за часом дії, за формою організації, за складністю (в спортивному туризмі) тощо. Дана класифікація найбільш повно відображає ключові особливості туристично-екскурсійних маршрутів і не потребує доопрацювання (Зырянов & Королев, 2009, с. 90).

Перейдемо до визначення цілей та розгляду видів туристично-екскурсійних маршрутів. Так, туристично-екскурсійний маршрут може переслідувати різні цілі: розважальні (атрактивні), рекреаційні та пізнавальні. Другими за значимістю є цілі оздоровчі та лікувальні, далі йдуть професійно-ділові, гостьові» (Аббасов, 1995, с.36). Залежно від цілей можна поділити туристично-екскурсійні маршрути на наступні види:

1. Організація відпочинку та рекреації є основою процесу туристичного міжнародного обміну, в даному контексті туристично-екскурсійні маршрути діляться на лікувально-оздоровчі, пізнавальні, спортивні, екстремальні та аматорські:

- лікувально-оздоровчий маршрут передбачає організацію лікування і відпочинку з метою відновлення фізичних сил. Він спрямований на рекреацію, може містити в своїй структурі також і різні видовищні та розважальні заходи. У контексті даного виду туристично-екскурсійного маршруту найбільш поширеним є санаторно-курортне лікування. Також в особливу групу маршрутів, виділяється інвалідний туризм, який розрахований на відпочинок людей з обмеженими можливостями (Акиньшин & Ласунский, 2002, с. 68);

- пізнавальний маршрут є одним з найбільш актуальних. Такі туристично-екскурсійні маршрути вибудовуються навколо різних пам'яток, пам'ятників культури, архітектури. До цієї групи також можуть бути включені музейний і краєзнавчий види, де маршрути проходять по

музеям, історичним пам'яткам, різним підприємствам (Акиньшин, 2003, с. 32);

- спортивний маршрут характеризується включенням активних видів відпочинку в структуру маршруту. Це можуть бути спеціально організовані спортивні заходи і цілеспрямоване приєднання різних об'єктів, де можливе виникнення різних форм фізичних можливостей;

- екстремальний маршрут пов'язаний з подорожжю в різні регіони, де існує будь-який ризик, характеризується активними видами відпочинку та пересуваннями. При плануванні екстремальних маршрутів частіше виявляються три мотиви: отримання нових емоційних вражень, вихід з важкого емоційного стану, реалізація деструктивних намірів (Зырянов & Королев, 2009, с.87);

- аматорський маршрут, головною особливістю якого є самостійне складання туристично-екскурсійного маршруту і забезпечення туристичної групи необхідним спорядженням, харчуванням, фінансуванням.

2. Діловий туристично-екскурсійний маршрут – ця група включає всі поїздки, метою яких є діловий захід. Такий вид маршруту в свою чергу підрозділяється на: бізнес поїздки - поїздки з ділових питань; наукові поїздки, метою яких є участь в різних конкурсах, виставках;мітинг-поїздки, пов'язані з участю в різних мітингах або демонстраціях; інтенсив поїздки – поїздка за різними нагородами; комерційні поїздки – основною метою яких є закупівля товарів для подальшої реалізації (Аббасов, 1995, с.42);

3. Освітній туристично-екскурсійний маршрут передбачає подорож з навчальною метою – проходження наукових практик тощо;

4. Релігійний (паломницький) туристично-екскурсійний маршрут характеризується побудовою маршруту по різноманітним святим місцям;

5. Пригодницький туристично-екскурсійний маршрут характеризується складанням маршруту неординарного характеру, в

незаселені ділянки регіонів, або з використанням нетрадиційних видів транспорту;

6. Екологічний туристично-екскурсійний маршрут (екотуризм) – відвідування місць з відносно незайманою природою і збереженою культурно-історичною спадщиною. Екотуризм спрямований на організацію процесу спілкування з природою та підвищення інтересу до природоохоронних заходів. Туристичні маршрути екотуризму пролягають по національним паркам та заповідникам. До даного виду також може відноситися й сільський туризм, який отримав широкий розвиток за останні роки.

Отже, розглянувши вище зазначене слід зауважити, що у місті Суми представлені пізнавальний маршрут, який базується на походах по музеям, історичним пам'яткам, різним підприємствам архітектури; спортивний маршрут – зорієнтований на велоспорт, в 2019 році у Сумах пройшов чемпіонат міста з даного виду спорту на шосе; аматорський маршрут поки що знаходиться на стадії розвитку, але має потенціал. Звичайно, сільський зелений туризм в Сумській області України не так розвинений як в гірських районах. Однак в цьому регіоні України виник реальний попит на заміське дозвілля, проживання та відпочинок в приватному будинку в екологічно чистих місцях області, в послуги якого пропонується повноцінне здорове харчування в меню якого входять страви національної кухні. Його розвиток дозволить збільшити зайнятість населення в депресивних сільськогосподарських районах, що сприятиме відродженню Українського села.

Таким чином, туристично-екскурсійний маршрут досить складне структурне явище, який включає обов'язковий комплекс сервісних послуг – трансфер, розміщення, харчування тощо. Сукупність цих компонентів, їх висока технологічна організація й узгодженість визначають рівень професійної культури туристично-екскурсійної діяльності в країні (зокрема в місті Суми).

1.3. ІСТОРИЧНІ ПАМ'ЯТКИ КУЛЬТУРИ М. СУМИ ЯК ОБ'ЄКТИ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ

Відповідно українського законодавства історичними пам'ятками культури є об'єкти нерухомого майна та пов'язані з ними твори живопису, скульптури, декоративно-прикладного мистецтва, предмети науки й техніки, інші предмети матеріальної культури, що з'явилися в наслідок історичних подій та стали ціннісними об'єктами археології, архітектури, містобудування, мистецтва, науки й техніки, естетики, етнології чи антропології тощо (Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры, 2019).Отже, вивчення, аналіз і оцінювання культурної спадщини є необхідною й важливою умовою планування розвитку регіону, адміністративного району, міста та села. Від характеру цих ресурсів, їхньої цінності, кількості, атрактивності, доступності та інших факторів залежить можливість залучення культурної спадщини до туристично-екскурсійного життя регіону (зокрема м. Суми). Таким чином, на території міста Суми знаходиться безліч історичних пам'яток культури які несуть власні традиції (Поливач, 2012, с. 17).

Історичні пам'ятки культури м. Суми як об'єкти туристично-екскурсійних маршрутів мають значний потенціал для розвитку соціокультурних послуг міста. Нині на території міста перебуває 221 об'єкт культурного спадку, з яких: 19 – археологічні, 85 – історичні, 97 – архітектурні, 15 – монументального мистецтва, 4 – садово-паркового мистецтва, 1 – науки і техніки (Information Portal of Sumy City Council, 2019a).

Звернемося спочатку до історії виникнення та розвитку міста Суми. Відомо, що у 1655 році переселенцями містечка Ставища на Київщині на чолі з отаманом Герасимом Кондратьєвим було знайдено на місцині, на перетині річки Сумки та річки Псел, три сумки із монетами. Це начебто й зумовило появу назви майбутнього міста, що символічно відобразилося на гербі міста Суми. Дана легенда досі посідає основне місце в серцях

сумчан, а тому на вулиці Воскресенській побудований Пам'ятний знак «Сумка», до якого воліють доторкнутися усі гості міста, щоб долучитися до цієї історії та за повір'ям розділити щасливу й багату долю (Сумська торгово-промислова палата, 2017).

У середині XVII століття Сумська фортеця вважалася найбільшою на території Слобідського краю, а вже на початку XVIII століття місто Суми стало його столицею. Розбудову міста у кінці XIX – початку XX століття пов'язують з іменами видатних цукрозаводчиків та покровителів Івана Герасимовича та Павла Івановича Харитоненків. Вони залишили рідному місту безліч споруд, зокрема таких як Духовне училище, Кадетський корпус, Сумська залізниця, дитячий притулок, монастирі, церкви, лікарні. Саме тому, вдячними мешканцями міста було зібрано кошти на пам'ятник Івану Герасимовичу, автором якого став скульптор Анатолій Івченко. Сьогодні, цей пам'ятник розміщений у сквері, біля історичної культурної пам'ятки Альтанки (Information Portal of Sumy City Council, 2019b).

Саме тому, розкриємо далі детальніше особливості цієї пам'ятки, яка нині вважається одним із символів міста, є невеликою різьбляною бесідкою у центрі міста Сум та є його візитною карткою. Зауважимо, що Альтанка була створена за бажанням Миколи Лещинського на місці вже непрацюючої на той час нафтової свердловини. Автор проєкту Альтанки був мешканцем міста – Матвій Щавеліїв. Зазначимо, що ніякі революції та війни не змогли зруйнувати архаїчну прикрасу міста. Так, Сумська Альтанка і досі вважається символом міста, а біля неї зазвичай здійснюються загальноміські культурно-мистецькі заходи та грають духові оркестри (Information Portal of Sumy City Council, 2019b).

Також історичними мистецькими пам'ятками міста Суми вважаються ті, що стоять на могилах родини Харитоненків центрального міського кладовища («Голгофа» та «Янгол з дитиною»). Даний скульптурний ансамбль був створений відомим французьким скульптором Аристидом Круазі у другій половині XIX століття. І досі скульптурний

ансамбль вважається найкращим надгробним пам'ятником даної території, копії яких перебувають у Луврі.

Значної уваги також заслуговує власне історія міста, закладена в його кам'яних спорудженнях. Так, цільними архітектурними пам'ятниками вважаються такі старовинні вулиці як Соборна, Воскресенська, Петропавлівська, Троїцька. У кожну будівлю на цих вулицях закладена власна історія, яка розпочиналася ще у далекому минулому (Сумська торгово-промислова палата, 2017).

Варто зазначити й те, що місто Суми цікавить туристів й своїми церквами. Так, найстародавнішим кам'яним спорудженням є Воскресенька церква – нині Свято-Воскресенський кафедральний собор. Цей храм був збудований у 1702 році за рахунок Андрія Кондратьєва і вистояв під час бурхливих подій Північної війни. Також вбранням центральної вулиці Сум – Соборної, вважається Спасо-Преображенський Собор, який збудували ще у 1776-1788 роках, а він і досі є головним храмом міста. Спочатку він був збудований із дерева, потім реставрований із цегли; нинішню зовнішність надбав після ґрунтовної реконструкції в 1882-1892 роках за допомогою архітектора М. Ловцова (Information Portal of Sumy City Council, 2019b).

Місто також славить Свято-Троїцьким Собором, Пророко-Іллінською церквою, Римо-католицьким костелом Благовіщення Пресвятої Діви Марії тощо. Зауважимо, що Свято-Троїцький Собор збудований тільки на початку XX століття (1901 – 1914 рр.). У архітектурних рішеннях собору та її окремих елементах відчутно вплив бароко. У свою чергу Пророко-Іллінська церква (1836 – 1851 рр.), будувалася у стилі класицизму. Особливу уваги варто звернути на Римо-католицький костел Благовіщення Пресвятої Діви Марії (1911 р.), що був зведений за ініціативою І. Г. Харитоненка для молодих спеціалістів з Німеччини, Чехії та Польщі, якими відновлювалося місто Суми в кінці XIX – початку XX століття та сповідалася католицька віра. Костел будували за правилом

романських церков – базилік і готичних храмів. Зараз служба в храмі чиниться трьома мовами – польською, російською та українською (Information Portal of Sumy City Council, 2019b).

До історичних культурних пам'яток міста також відноситься Сумська обласна філармонія, яка у XIX столітті належала Дворянському зібранню. Наявність у Сумах органу, який встановлено якраз у філармонії, величає місто так званим осередком органної музики, де щорічно проходять міжнародні фестивалі «Органум» та «Bach-Fest».

Варто зауважити, що зараз у місті функціонують спілки, в які об'єднуються такі творчі сили як художники, музиканти, письменники, фотохудожники, майстри декоративно-ужиткового мистецтва, театральні діячі і, навіть, кобзарі. Також на цій території здійснюють свою діяльність Академічний театр драми і музичної комедії ім. М. Щепкіна, театр для дітей та юнацтва, обласний художній музей ім. Н. Онацького, обласний краєзнавчий музей, будинок–музей А.Чехова, Палац культури ім. М. В. Фрунзе, Палац культури «Хімік», 2 парки відпочинку тощо (Information Portal of Sumy City Council, 2019b).

Отже, місто Суми сьогодні являє собою культурний центр України з встановленими власними звичками й традиціями, є великим культурним спадком, багатим на визначні імена. Так, у спектаклях сучасного театру для дітей та юнацтва приймав участь російський письменник Фонвізін, дарував сумчанам свою майстерність М. Щепкін. У Олександрівській гімназії навчався український мовознавець М. К. Грунський; у Сумському дитячому будинку виховувався академік М. Г. Лисенко тощо (Information Portal of Sumy City Council, 2019b). Саме тому, Суми привертає увагу багатьох гостей та є містом у якому все більше розвитку набуває туристично-екскурсійна діяльність, а в свою чергу розробляються нові туристично-екскурсійні маршрути.

РОЗДІЛ 2.
ПРАКТИЧНІ СКЛАДОВІ РОЗРОБЛЕННЯ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ М. СУМИ

2.1. АНАЛІЗ ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНИХ ПОСЛУГ ВІДДІЛУ ПРОМОЦІЇ ТА ТУРИЗМУ СУМСЬКОЇ ОДА

У ході проведення даного дослідження аналіз туристично-екскурсійних послуг Відділу промоції та туризму Сумської обласної державної адміністрації був проведений на основі розгляду нормативно-правових документів, а саме: Положення про відділ промоції та туризму Сумської ОДА, Програми сталого розвитку туризму в Сумській області на 2018-2022 роки, Плану роботи Сумської ОДА з напрямку – реалізація державної політики в галузі туризму та Звіту Відділу промоції та туризму про виконання плану.

Так, аналізуючи *положення про Відділ промоції та туризму Сумської ОДА* (2018), встановлено, що Відділ є структурним підрозділом який забезпечує виконання покладених на цей підрозділ завдань у сфері туризму та курортів в Сумській області, несе відповідальність за її розвиток. Він підзвітний і підконтрольний Міністерству економічного розвитку і торгівлі України, підпорядковується першому заступнику, заступнику голови та керівнику апарату Сумської обласної державної адміністрації (с.1).

Згідно *Положення* (2018) встановлено, що у своїй діяльності Відділ керується такими завданнями: забезпечує реалізацію державної політики у сфері туризму та курортів на території Сумської області; готує пропозиції до проектів галузевих стратегічних документів, концепцій, програм промоції, розвитку туризму та курортів; вживає заходи щодо виконання цих програм; розробляє та реалізує галузеві стратегічні документи, концепції, програми розвитку туризму і промоції; популяризує об'єкти, підприємства, галузі, клатери тощо на території України та у світі; сприяє

туристичній діяльності в регіоні та створює сучасну туристичну інфраструктуру; розробляє та впроваджує заходи для захисту місцевих туристичних ресурсів; сприяє розвитку дитячого та молодіжного туризму тощо (с. 1-2). Також вважаємо необхідним зазначити, що метою Відділу є розвиток туристичної діяльності, а точніше популяризація міста Суми на міжнародній арені.

Встановлено, що Відділ здійснює свою діяльність (зокрема надає туристично-екскурсійні послуги) на підставі річних та квартальних *планів роботи Відділу* (2019), що спрямовані на виконання планів роботи Сумської ОДА. Далі розглянемо послуги даного Відділу детальніше. Так, працівниками Відділу проводяться наступні заходи, що спрямовані на реалізацію мети:

– організація та проведення тренінгів для представників туристичної галузі, щодо профілактики з питань безпеки туристів;

– маркетингове просування бренду Сумської області в національну мережу туристичних брендів;

– проведення круглих столів з представниками ОТГ та фахівцями туристичного бізнесу щодо розробки туристично-екскурсійних маршрутів;

– проведення засідань експертної комісії з проведення маркування та знакування туристично-екскурсійних маршрутів в області;

– участь у Всеукраїнських, Регіональних та Міжнародних туристичних салонах, фестивалях, форумах, тощо;

– проведення круглих столів щодо розвитку сільського туризму;

– організація прес-туру для представників ЗМІ;

– організація навчального курсу «Основи екскурсійної справи»;

– розвиток мережі туристично-екскурсійних маршрутів активного відпочинку, в т.ч. велосипедних маршрутів;

– проведення заходів з міжнародними партнерами, з якими підписані угоди про співпрацю з Сумською областю, по забезпеченню розвитку міжнародного туризму;

– обмін досвідом між країнами, збільшення обсягів туристичних потоків, зміцнення взаєморозуміння та підписані угоди про співпрацю з Сумською областю тощо.

Таким чином, заплановані та проведені заходи Відділом промоції та туризму Сумської ОДА досягли таких результатів (зазначимо саме ті, які стосуються тематики нашого дослідження – туристично-екскурсійних маршрутів): розроблено варіанти маршрутів для веломарафону, поширено методичні рекомендації «Безпека туристичної подорожі» під час проведення круглого столу щодо розробки туристично-екскурсійних маршрутів, опрацьовано питання щодо проведення маркування та знакування туристично-екскурсійних маршрутів для велосипедистів, презентовано туристично-екскурсійні можливості нашого регіону, оновлено поліграфічну продукцію про найцікавіші туристичні об'єкти та туристично-привабливі події, проведено екскурсії до туристично-привабливих об'єктів, апробовано та впроваджено міжрегіональний екскурсійний маршрут «Стежками мандрівного філософа» та проведено спільний прес-тур за маршрутом, організовано та проведено Форум «Сумщина туристична» тощо (Сумська ОДА, 2019b).

Також слід зауважити, що з метою реалізації в Сумській області стратегії розвитку туризма, обласна рада затвердила «*Програму сталого розвитку туризму в Сумській області на 2018-2022 роки*» (2017), метою якої є популяризація туристичних маршрутів, створення туристичних продуктів, збереження і розвиток культурного потенціалу, удосконалення інформаційної інфраструктури рекреаційних і туристичних послуг тощо (с. 7). Також, враховуючи основні проблеми у сфері туризму, в програмі зазначаються шляхи та засоби розв'язання зазначених проблем, а саме: підвищення якості туристичного обслуговування, створення якісних туристичних продуктів, реалізація масштабної маркетингової кампанії, формування позитивного туристичного іміджу, підтримка розвитку перспективних видів туризму тощо.

Отже, незважаючи на існуючі проблеми, які вимагають подальшого розвитку області, можна зробити висновок, що з точки зору проаналізованих туристично-екскурсійних послуг Відділу промоції та туризму Сумської ОДА, Суми представляється стрімко розвиваючим містом у туристично-екскурсійній сфері, зокрема розробленні туристично-екскурсійних маршрутів.

2.2. ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНІ МАРШРУТИ М. СУМИ

Проаналізувавши туристично-екскурсійні послуги Відділу промоції та туризму Сумської ОДА, туристично-екскурсійну діяльність Агенції промоції та тур-фірм, ми з'ясували, що в м. Суми представлено 22 основних маршрути, з яких: 4 пішохідних маршрутів, 13 3D-маршрутів та 5 веломаршрутів. З метою аналізу особливостей туристично-екскурсійних маршрутів ми скористалися класифікацією, представленою в підрозділі *1.2.* та виділили наступні критерії оцінки:

– за віковим складом учасників: дитячий, молодіжний, для людей похилого віку, широкої цільової аудиторії;

– за типами маршрутів: лінійний, кільцевий, радіальний, комбінований;

– за видами маршрутів: лікувально-оздоровчий, пізнавальний, спортивний, екстремальний, аматорський, діловий, релігійний.

За результатами оцінки вікового складу учасників, пропонованих туристично-екскурсійних маршрутів, результати розподілилися наступним чином (Рис. 2.1.)

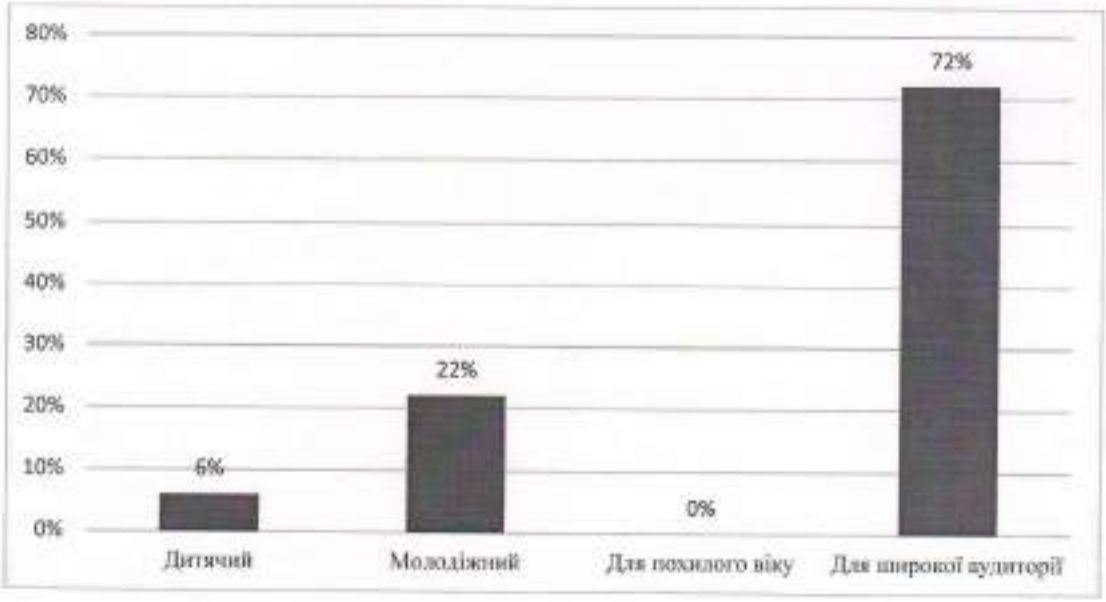


Рис. 2.1. Оцінка вікового складу спрямованості туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми

Представлені на Рис. 2.1. дані демонструють переважання спрямованості туристично-екскурсійних маршрутів для широкої цільової аудиторії – 72% (16 маршрутів), тобто які можуть придбати, відповідно до інтересів, люди різного віку, оскільки основна мета даних маршрутів – ознайомлення з визначними історичними пам'ятками культури м. Суми. Туристично-екскурсійних маршрутів конкретно дитячого напрямку представлено у місті – 6% (1 маршрут), який має назву «Казкове місто Суми». 22% маршрутів (5 маршрутів) представлений для молодіжної аудиторії, це веломаршрут з наявністю активних видів відпочинку. При цьому важливо відзначити, що туристично-екскурсійних маршрутів конкретно для людей похилого віку в місті Суми не представлено.

Наступним критерієм оцінки стало виявлення туристично-екскурсійних маршрутів за типами, а саме: лінійний, кільцевий, радіальний, комбінований. Результати розподілилися наступним чином (Рис. 2.2).

Отримані дані дозволяють зробити висновок, що більшість туристично-екскурсійних маршрутів по м. Суми представлені лінійного типу – 60%, кільцевого та комбінованого типу – 17% і менше усього радіального типу – 6%.

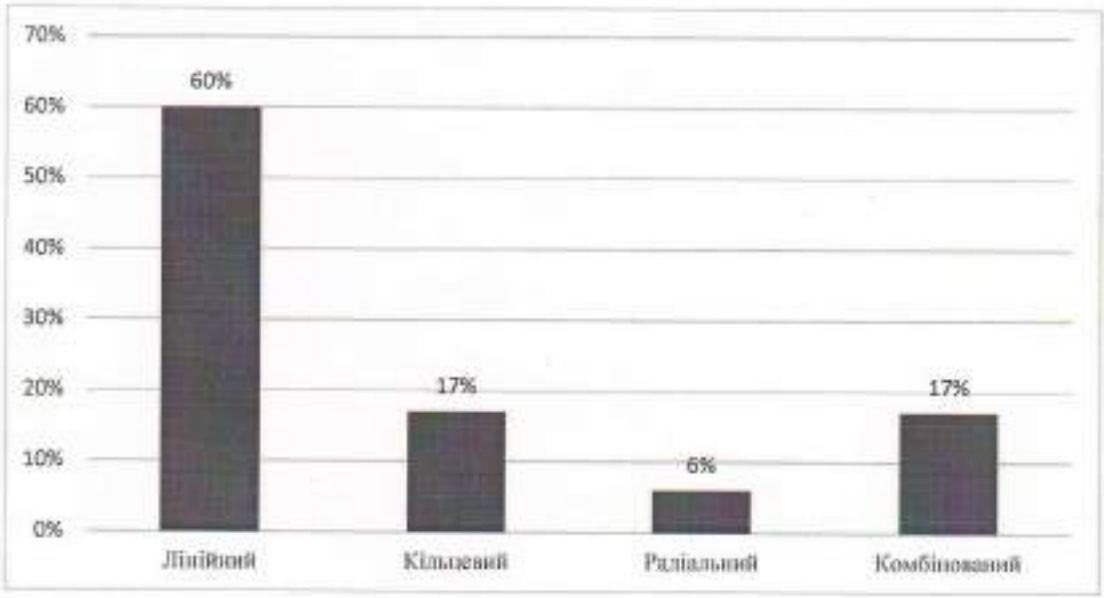


Рис. 2.2. Результати оцінки за типами
туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми

Ще одним критерієм оцінки туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми стало їх виявлення за видами, зокрема: лікувально-оздоровчий, пізнавальний, спортивний, екстремальний, аматорський, діловий. Детальні результати представлені на рис. 2.3.

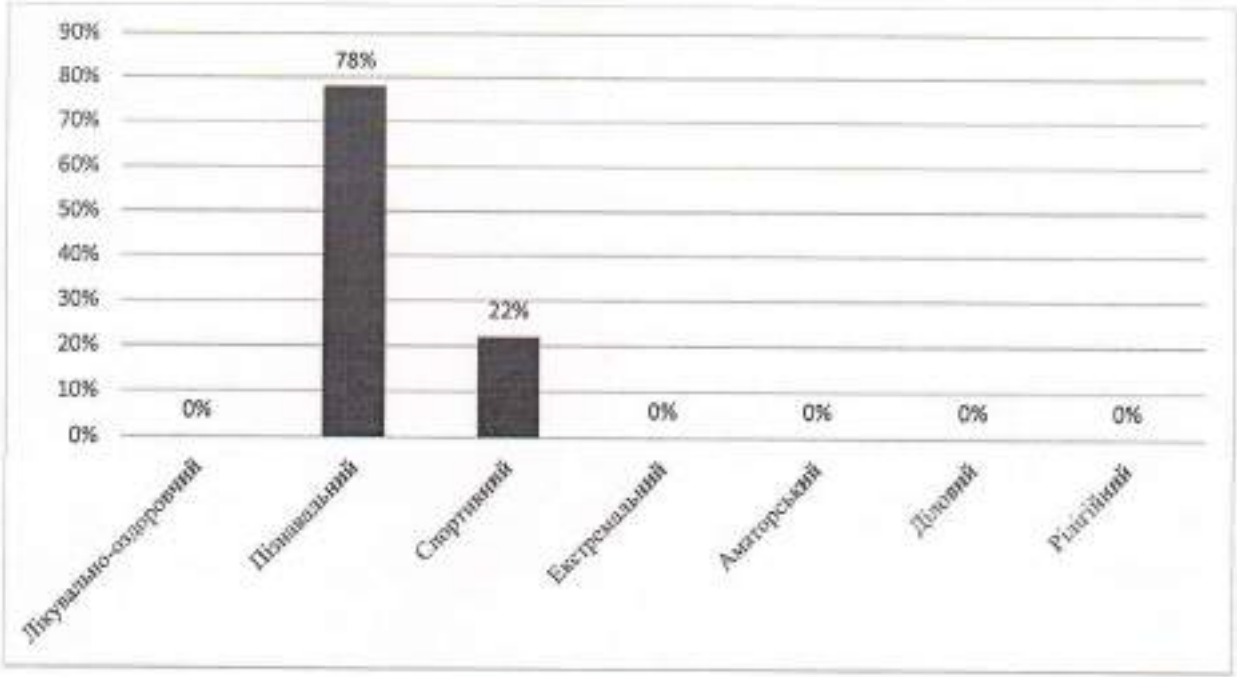


Рис. 2.3. Результати оцінки за видами
туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми

Виходячи з отриманих даних, ми приходимо до висновку, що найбільш поширеним видом туристично-екскурсійного маршруту в м.

Суми є пізнавальний – 78% (17 маршрутів), також поширений спортивний – 22% (5 маршрутів), інші види туристично-екскурсійних маршрутів розподілилися в рівній кількості по 0%.

Далі для найбільш повної оцінки туристично-екскурсійних маршрутів м. Суми вважаємо необхідним розкрити їх об'єкти, якими здебільшого стали історичні пам'ятки культури. Розглянемо їх детальніше:

1. Туристично-екскурсійний маршрут «Цікавинки рідного міста або контактні скульптури Сум». Об'єкти – пам'ятник Івану Кожедубу, пам'ятник Чехову, Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького, пам'ятник Веселий сумчанин, сумська альтанка, пам'ятник Івану Харитоненку, скульптура Партизанський рейд, контактна скульптура Дівчина з парасолькою, пам'ятник цукру-рафінаду, пам'ятник студентам, пам'ятник гусару, пам'ятний знак «Сумка», ліхтар любові;

2. Туристично-екскурсійний маршрут «Казкове місто Суми». Об'єкти – парк «Казка», парк відпочинку імені І. Кожедуба, Пам'ятник богатирів та їх ватажка Чорномора, Пам'ятник звірячий квартет, фонтан Садко, Писанкова алея, Пам'ятник Кіт у чоботях, дитячі замки тощо;

3. Туристично-екскурсійний маршрут «Оглядова екскурсія містом Суми». Об'єкти – сквер Інституту бізнесу СумДУ, сквер ім. І.Г. Харитоненка, скульптурна композиція «Фонтан Садко», сквер імені Тараса Григоровича Шевченка, Спасо-Преображенський кафедральний собор, ліхтар любові тощо;

4. Туристично-екскурсійний маршрут «Містичні Суми». Об'єкти – пам'ятник воїнам Радянської Армії/Мати-Батьківщина, Липова алея, ботанічна пам'ятка природі місцевого значення «Дуб», Сумській Туберкульозний Диспансер, Садиба Суханових-Сумовських, Покровська площа тощо;

5. 3D-маршрути. Об'єкти – Петропавлівська церква, Меморіал Вічної Слави Сум, стадіон «Ювілейний», Сумський обласний художній музей ім. Никанора Онацького, Сумський обласний краєзнавчий музей, сквер ім.

І.Г. Харитоненка, Скульптурна композиція «Фонтан Садко», Спасо-Преображенський кафедральний собор, Майдан Незалежності, Свято-Воскресенський кафедральний собор, Дитячий парк «Казка», Свято-Троїцький собор, Будинок-музей А. П. Чехова, Театр драми і музичної комедії ім. Щепкіна, легкоатлетичний манеж, Кадетський корпус, Сумське артилерійське училище імені М. В. Фрунзе, монумент Вічної Слави, Петропавлівська церква, поховання сімейства Харитоненків, горілчаний завод, пам'ятник герою громадянської війни І. Ф. Федьку, монументальна будівля Окружного суду, Обласна філармонія, пам'ятник І. Г. Харитоненку, скульптурна композиція «Партизанський рейд», Центральний ринок, парк «Дружба», залізничний вокзал, пам'ятник «Героям Сумщини», виробниче об'єднання «Насосенергомаш», лікарня святої Зінаїди тощо.

6. Веломаршрути. Об'єкти – озеро Чеха, Міський парк, студентський пляж, Блакитне озеро, річка Псел, «Сумське море» на Косівщині тощо.

Таким чином відзначимо, що на даний момент кількості існуючих туристично-екскурсійних маршрутів вистачає, оскільки також є можливість здійснювати індивідуальне формування маршруту за побажаннями замовника. У той же час відзначимо, що, можна створити кардинально новий маршрут, здатний відобразити потреби іншої вікової аудиторії (дитячий, для людей похилого віку тощо) та інші види туристично-екскурсійних маршрутів (лікувально-оздоровчий, релігійний, екстремальний, аматорський, діловий).

2.3. АВТОРСЬКА РОЗРОБКА ТУРИСТИЧНО-ЕКСКУРСІЙНОГО МАРШРУТУ НА БАЗІ ІСТОРИЧНИХ ПАМ'ЯТОК КУЛЬТУРИ М. СУМИ

Тема маршруту: Релігійні пам'ятки міста Суми.

Вид маршруту: релігійний.

Тип маршруту: лінійний.

Віковий склад спрямованості: для широкої аудиторії.

Тривалість: 1 год. 30 хв.

Відстань: 5 км.

Автор-розробки: Масюкова Поліна Олексіївна.

Зміст: Історія заснування храмів, соборів, церкв. Пов'язані з ними легенди та перекази.

Маршрут екскурсії: Свято-Троїцький собор – Костел Благовіщення Пресвятої Діви Марії – Свято-Воскресенський кафедральний собор – Іллінська церква – Пантелеймонівська церква.

Мета маршруту: ознайомлення з архітектурою, історичними та мистецькими характеристиками певних сакральних споруд, їхньою релігійною та духовною суттю; розвиток естетичного і художнього смаку; одержання знань протягом мандрівки про сакральні об'єкти у краєзнавчому, історико-архітектурному та мистецько-сакральному аспектах.

Вступ: Сьогодні ми з вами відвідаємо доісторичні релігійні об'єкти, детальніше зупинимося біля архітектурних споруд, проїдемо мальовничими вулицями міста Суми, здійснимо екскурсію до архітектурної композиції Свято-Троїцької святині, побуваємо в католичному храмі, ознайомимося з найбільшим храмом міста Суми та гармонійним поєднанням в ньому кам'яної та дерев'яної української архітектури, відчуємо магнетизм Іллінської церкви, у блакитних куполах якої відображається небо, а білі склепіння церкви підкреслюють її легкість, помилуємося мальовничими краєвидами нашого краю та почуємо багато легенд, якими овіяна ця земля.

Таблиця 2.1.

Технологічна карта туристично-екскурсійного маршруту на тему «Релігійний маршрут по місту Суми»

Об'єкти показу	Основний зміст	Тривалість огляду	Місця зупинок	Організаційні вказівки	Методичні вказівки
Свято-Троїцький собор	Коротка розповідь про створення	15 хв.	вул. Троїцька 24А	Група зустрічається на вулиці Троїцькій прямо навпроти парку-садиби	Після огляду православного хра ма за допомогою прийому

	Троїцького храму			колекціонера Івана Асмолова. Потім автобус рухається через провулок Суханівський по Псільській вулиці до об'єкта.	локалізації й зорової реконструкції відтворити територію й вид прикрас інтер'єру Троїцького собору
Костел Благовіщення Пресвятої Діви Марії	Розповідь про костел відкритий для віруючих католицької громади	15 хв.	вул. Троїцька 6	Автобус залишити на зупинці Олександрівської гімназії, пішохідна екскурсія до католицького храму. Далі проїхати через вулиці Троїцьку та Набережну річки Суми, прямуючи до вул.Воскресенської	Після огляду римо-католицького храму, збудованому за допомогою прийому локалізації відтворити стиль дизайну розглянутої архітектурної пам'ятки.
Свято-Воскресенський кафедральний собор	Розповідь про найбільший храм міста Суми та його історію	15 хв.	пл. Незалежності 19	Автобус зупинити біля Сумської мерії. Потім рушивши через вулицю Терезова повернути на вулицю Ярослава Мудрого.	Описати виникнення й походження православного собору, виокремивши його історичну легенду.
Іллінська церква	Розповідь про побудову церкви та невзгоди, які її спіткали	15 хв.	вул. Пролетарська 45	Автобус залишити навпроти на зупинці «Сквер СКД», пішохідна екскурсія на території Іллінської церкви. Далі поїхавши через вулицю Ярослава Мудрого до наступного об'єкта.	Після огляду релігійної споруди, виконаної у стилі класицизму відтворити зовнішній вид розглянутої архітектурної пам'ятки.
Пантелеймонівська церква	Розповідь про походження колишнього храма православного чоловічого монастиря	15 хв	вул. Роменська 1	Автобус залишити на зупинці громадсько транспорту «вулиця Баумана». Після огляду об'єкту екскурсанти повертаються назад.	Використовуючи прийом характеристики описати виникнення й походження храма колишнього православного чоловічого монастиря

Далі перейдемо до опису об'єктів показу туристично-екскурсійного маршруту на тему «Релігійний маршрут по місту Суми», який ми подамо у

вигляді таблиць (див. табл. 2.2, див. табл. 2.3, див. табл. 2.4, див. табл. 2.5, див. табл. 2.6).

Таблиця 2.2

КАРТОЧКА ОБ'ЄКТА № 1 – Свято-Троїцький собор

1) Найменування	Свято-Троїцький собор
2) Історичні події, з якими пов'язаний об'єкт	Існування Троїцької дерев'яної церкви в Сумах ведеться ще з середини 19 століття. Вона була збудована за допомогою однієї впливової сім'ї міста. На поч. 20 століття сумський промисловий магнат П. І. Харитоненко замислив вивести такий собор, який своїм зовнішнім виглядом перевершив би усі святині міста. Саме тому для його створення було запрошено відомого російського архітектора О. В. Щусєва. Але все таки, було затверджено проєкт собору іншого сумського архітектора Густава Шольца, а його будівництво великого здійснювалося протягом 13 років, починаючи з 1901 р.
3) Місце знаходження	вул. Троїцька 24А
4) Опис об'єкта	Архітектурна композиція Свято-Троїцької святині увібрала в себе елементи класицизму і бароко. Храм є одноярусним, чотирьохстовпним, хрестово-купольним і прямокутним. Над собором зводяться 4 каплиці. На заході Троїцького храму розташована чотириярусна дзвіниця, портик і пілястри якої виготовлені в корінфському стилі. Було привезено із Москви 12 дзвонів, спеціально виплавлених на самгінському заводі. Блискучим прикладом класичного стилю став карниз, розташований по всьому периметру храму.
5) Джерело	Офіційний сайт: http://sobor.sumy.ua/istoriya.html
6) Збереженість об'єкта	Стан об'єкта презентабельний з 1976 по 1988 рр. проводилася часткова реставрація
7) Види екскурсій	Оглядові екскурсії

Таблиця 2.3

КАРТОЧКА ОБ'ЄКТА № 2 – Костел Благові-щення Пресвятої Діви Марії

1) Найменування	Костел Благовіщення Пресвятої Діви Марії
2) Історичні події, з якими пов'язаний об'єкт	Архітектурна будова католицького храму різниться непростим оформленням. Він був зведений у стилі романських церков-базилік та побудований в 1901 році. Храм пізнав багато подій: закриття під час радянської влади, існував у якості спортивного залу школам і університетам. Лише після довгострокової реставрації в 1994 році костел заново відкрили для віруючих католицької громади.
3) Місце знаходження	вул. Троїцька 6
4) Опис об'єкта	Будівля костелу виготовлена з червоної цегли і прикрашена великою кількістю декоративних баштоочок. Архітектура храму представлена в готичному та романському стилях, а на його подвір'ї встановлена невисока статуя Діви Марії.
5) Джерело	Офіційний сайт: https://ua.igotoworld.com/ru/poi_object/71473_kostel-blagovescheniya-presvyatoy-devy-marii.htm
6) Збереженість	Стан об'єкта презентабельний. Реставрація у 2018 році.

7) Види екскурсій	

Таблиця 2.4

КАРТОЧКА ОБ'ЄКТА № 3 – Свято-Воскресенський кафедральний собор

1) Найменування	Свято-Воскресенський кафедральний собор
2) Історичні події, з якими пов'язаний об'єкт	Велика кількість релігійних споруд в місті Суми овіяна різноманітними легендами. Воскресенський собор не став винятком. Його будування прийшлося на 17-18 століття, після чого він став блискучим носієм стилю українського бароко. У будівництві церкви активну участь приймав засновник міста Г. Кондратьєв. Згідно однієї легенди, в стінах собору було замуровано його рідну сестру – отаманшу бандитської зграї Марію, яку таким чином було покарано за її злочини.
3) Місце знаходження	пл. Незалежності 19
4) Опис об'єкта	Воскресенська церква є тризрубною, трибанною спорудою, що належить до винятково важливого типу храмів, в якому гармонійно поєднуються традиційні деталі дерев'яної та кам'яної української архітектури. Архітектурно-планувальною ознакою цієї церкви сталадвохярусність. Вона є чудовим взірцем стилю козацького бароко.
5) Джерело	Сумщина. (2008). *Автомобільна прогулянка Україною*. Київ: Балтія.
6) Збереженість об'єкта	Реконструкції за СРСР в 70-ті роки XX століття, у теперішній час також здійснюються окремі відновлювальні роботи.
7) Види екскурсій	Оглядові екскурсії

Таблиця 2.5

КАРТОЧКА ОБ'ЄКТА № 4 – Іллінська церква

1) Найменування	Іллінська церква
2) Історичні події, з якими пов'язаний об'єкт	Історія Іллінської церкви несе у собі велику кількість випробувань. Вперше вона була побудована в 17 столітті, але вже в 18 столітті від неї майже нічого не лишилося – усе було знищено під час пожежі. Церкву було відновлено в 1793 році, через рік після нещастя, але нову дерев'яну церкву зустріла та сама доля. Втретє Іллінську церкву вибудували в 1851 році і ця будівля звеличується й досі.
3) Місце знаходження	вул. Пролетарська 45
4) Опис об'єкта	Іллінська церква вибудована в стилі класицизму. Храм є цегляним, оштукатуреним, прямокутним зі зрізаними північно-східними і південно-східними кутами та добудованою дзвіницею із західної сторони. Настінні розписи представлені тільки 4-ма трапецієподібними композиціями із відбиттям євангелістів на парусах.
5) Джерело	Офіційний сайт: http://www.prorok-iliya-church.org/o-hrame/
6) Збереженість	Не були проведені реконструкції
7) Види екскурсій	Оглядові екскурсії

Таблиця 2.6

КАРТОЧКА ОБ'ЄКТА № 5 – Пантелеймонівська церква

1) Найменування	Пантелеймонівська церква
2) Історичні події, з	Колишній Пантелеймонівській монастир було розташовано на

якими пов'язаний об'єкт	околиці міста. Ансамбль монастиря вбирав у себе Пантелеймонівську церкву, духовне училище та сторожку. Її було спроєктовано російським архітектором Олексієм Щусєвім та збудовано у псковсько-Новгородському стилі (XII – XIII ст.). Розпочато було будівництво в 1915 році й через 5 років Пантелеймонівська церква була повністю закінчена.
3) Місце знаходження	вул. Роменська 1
4) Опис об'єкта	Будівля Пантелеймонівської церкви є двобанною, прямокутною, чотиристовпною та лаконічною в своїй архітектурі. Вікна витягнуті, з поглибленим обрамленням. Біля західної частини храму знаходиться двоярусна дзвіниця та підвал. Куполи церкви є шоломоподібними, головний вхід має портал, що виконаний у вигляді арки.
5) Джерело	Пантелеймонівська церква. (2017). *Звід пам'яток історії та культури України.* Київ.
6) Збереженість	Реконструкція у 1991 році.
7) Види екскурсій	Оглядові екскурсії.

ВИСНОВКИ

З'ясування змістових та практичних складових розроблення туристично-екскурсійного маршруту на базі історичних пам'яток культури м. Суми дає підстави для таких висновків:

1. Розкрито змістові складові розроблення туристично-екскурсійного маршруту як сучасної форми соціокультурних послуг. Зокрема, конкретизовано поняття «туристично-екскурсійний маршрут». Також охарактеризовано організований і неорганізований туризм, розкрито типи (лінійний, кільцевий, радіальний, комбінований) та види туристично-екскурсійних маршрутів (лікувально-оздоровчий, пізнавальний, спортивний, екстремальний, аматорський, освітній (пізнавальний), релігійний (паломницький), пригодницький та екологічний), які можуть бути покладені в основу розроблення туристично-екскурсійних маршрутів. Проаналізовано історичні пам'ятки культури м. Суми як об'єкти туристично-екскурсійного маршруту. Встановлено, що на території міста знаходиться 221 об'єкт культурної спадщини, з яких: 19 – об'єкти археології, 85 – історії, 15 – монументального мистецтва, 4 – садово-паркового мистецтва, 1 – науки і техніки та 97 – архітектури та містобудування.

2. Проаналізовано туристично-екскурсійні послуги Відділу промоції та туризму Сумської ОДА, метою діяльності якого є популяризація туристичних маршрутів, створення туристичних продуктів, збереження і розвиток культурного потенціалу, удосконалення інформаційної інфраструктури рекреаційних і туристичних послуг тощо. На основі розгляду нормативно-правових документів визначили структуру, діяльність та завдання даного Відділу. Розкрито результати проведених заходів Відділом промоції та туризму Сумської ОДА саме у сфері популяризації туристично-екскурсійних маршрутів, зокрема таких як: розробка варіантів маршрутів для веломарафону, опрацювання питань щодо проведення маркування та знакування туристично-екскурсійних

маршрутів, презентація туристично-екскурсійного потенціалу нашого регіону, оновлення поліграфічної продукції про найцікавіші туристичні об'єкти, проведення спільного прес-туру за маршрутом тощо.

3. Досліджено туристично-екскурсійні маршрути м. Суми. З'ясовано, що в місті представлено 22 основних маршрути, з яких: 4 пішохідних, 13 3D-маршрутів та 5 веломаршрутів. За допомогою методів аналізу та візуалізації даних було встановлено, що в м. Суми переважають: туристично-екскурсійні маршрути для широкої аудиторії (72%), менше молодіжних (22%) та дитячих (6%); лінійного типу (60%), менше кільцевого (17%), радіального (6%) та комбінованого (17%); пізнавальні (78%) та спортивні (22%) види маршрутів. Зауважено, що у місті Суми зовсім не представлені такі види туристично-екскурсійних маршрутів як лікувально-оздоровчий, екстремальний, аматорський, діловий і релігійний.

4. Розроблено туристично-екскурсійний маршрут на базі історичних пам'яток культури м. Суми, який було підготовлено з урахуванням таких параметрів: вид маршруту – релігійний; тип маршруту – лінійний; об'єкти показу – Свято-Троїцький собор, Костел Благовіщення Пресвятої Діви Марії, Свято-Воскресенський кафедральний собор, Іллінська церква та Пантелеймонівська церква. Зокрема, розроблено технологічну карту туристично-екскурсійного маршруту на тему «Релігійний маршрут по місту Суми», у якій сформульовано основний зміст, тривалість огляду та місця зупинок під час маршруту. Також подано картки до кожного об'єкту показу релігійного напряму, у яких розкрито такі параметри: їх історія створення, місцезнаходження, опис та вид проведення екскурсії за поданим маршрутом.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми. Подальший науковий пошук може бути спрямований на дослідження й удосконалення туристично-екскурсійної діяльності в межах області та країни.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббасов, А. М. (1995). *Вехи древнего Воронежа*. Воронеж: ЦЧКИ.
2. Акиньшин, А. (2003). *Храмы Воронежа*. Воронеж: Кварта.
3. Акиньшин, А., &Ласунский, О. (2002). *Записки старого пешехода*. Воронеж: Правдивцев ИКО.
4. Артемова, Е. Н., &Владимирова, О.Г. (2015). *Основные виды туризма*. Орел: ФГБОУ ВПО «Госуниверситет – УНПК».
5. Биржаков, М. Б. (2000). *Введение в туризм*. Санкт-Петербург: издательский дом «Герда».
6. Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры. (2019). *Материальное культурное наследие: недвижимые памятники истории и культуры*. Retrieved from http://www.voopik.ru/our-heritage/kinds-cultural-heritage/material/
7. Зорин, И. В., & Квартальнов, В. А. (2003). *Энциклопедия туризма*. Москва: Финансы и статистика.
8. Зырянов, А. И, &Королев, А.Ю. (2009). Логика туристического путешествия и разработка эталонных маршрутов. *Географический вестник, 2,* 86.
9. *Іллінська церква*. http://www.prorok-iliya-church.org/o-hrame/
10. *Костел Благові-щення Пресвятої Діви Марії*. https://ua.igotoworld.com/ru/poi_object/71473_kostel-blagovescheniya-presvyatoy-devy-marii.htm
11. Матюхина, Ю. А.,& Мигунова, Е. Ю. (2011). *Экскурсионная деятельность*. Москва: Альфа-М: Инфра-М.
12. Пантелеймонівська церква. (2017). *Звід пам'яток історії та культури України*. Київ.
13. Поливач, К. А. (2012). *Культурна спадщина та її вплив на розвиток регіонів України*. Київ: Інститут географії НАН України.
14. Самойленко, А. А. (2006). *География туризма*. Ростов на Дону: «Феникс».
15. Свято-Троїцький собор. Retrieved from http://sobor.sumy.ua/istoriya.html
16. Скобельцына, А. С. (2014). *Экскурсионное проектирование*.Санкт-Петербург: БАТиП.
17. Сумська ОДА. (2017). Програма сталого розвитку туризму в Сумській області на 2018-2022 роки. Retrieved from http://sm.gov.ua/images/docs/turizm/17-session-37_7-skl.pdf
18. Сумська ОДА. (2018). *Положення про відділ промоції та туризму Сумської ОДА*. Retrieved from http://sm.gov.ua/images/docs/turizm/pologennja.pdf
19. Сумська ОДА. (2019a). *Пропозиції до плану роботи Сумської ОДА з напрямку – реалізація державної політики в галузі туризму*. Retrieved from http://sm.gov.ua/images/docs/turizm/plan_rob_1kv_2019.pdf

20. Сумська ОДА. (2019b). Звіт Відділу промоції та туризму Сумської ОДА про виконання плану роботи за 2019 рік. Retrieved from http://sm.gov.ua/images/docs/turizm/zvit_plan4.19.pdf

21. Сумська торгово-промислова палата. (2017). *Місто Суми.* Retrieved fromhttp://www.cci.sumy.ua/sumy/

22. Сумщина. (2008). *Автомобільна прогулянка Україною*. Київ: Балтія.

23. Штюрмер, Б. В. (1969-1978). *Большая советская энциклопедия*. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/141807/%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9

24. Information Portal of Sumy City Council. (2019a). *Загальна характеристика галузі культури міста Суми*. Retrieved from https://www.smr.gov.ua/en/misto/sotsialno-ekonomichna-kharakteristika/kultura/479-zagalna-kharakteristika-galuzi-kulturi-mista-sumi.html

25. Information Portal of Sumy City Council. (2019b). *Сучасне місто з легким шармом старовини*. Retrieved from https://www.smr.gov.ua/en/misto/sotsialno-ekonomichna-kharakteristika/kultura/474-kulturno-istorichna-dovidka-pro-misto.html