

ISSN 2518-1890  
DOI 10.35619/ucpmk.vi43

**Міністерство освіти і науки України  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут культурології  
Національної академії мистецтв України**

**Ministry of Education and Science of Ukraine  
Rivne State University of the Humanities  
Institute of Culturology  
of the National academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:  
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ  
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE:  
THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT  
Scientific journals**

**Напрямок: *Культурологія*  
Branch: *Culturology***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*  
Editor-in-Chief *V. Vytkalov***

**Засновано у 1995 році  
Founded in 1995**

***Випуск 43*  
*Issue 43***

**Рівне : РДГУ, 2022  
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2022**

**ББК 63.3(4Укр)-7**

**У45**

**УДК 94(477)**

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б»

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 12 від 29 грудня 2022 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 7 від 16 грудня 2022 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

Статті перевіряються на системі антиплагіат «strikeplagiarism», або «Unicheck».

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія KB № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

#### **Головний редактор:**

**Muszkietka Radoslaw** – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

**Виткалов Сергій Володимирович** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна).

#### **Редакційна колегія:**

**Чміль Ганна Павлівна** – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова редколегії).

**Афоніна Олена Сталівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

**Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

**Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

**Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

**Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

**Копівська Ольга Рафаїлівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

**Мартич Руслана Василівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна).

**Петрова Ірина Владиславівна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

**Скорик Адріана Ярославівна** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

**Сташевська Інна Олегівна** – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

**Смирна Леся Вячеславівна** – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна).

**Татарнікова Анжеліка Анатоліївна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

**Шабанова Юлія Олександрівна** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

**Zukow Walery** – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland).

**Андрущенко Тетяна Іванівна** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

**Жукова Наталія Анатоліївна** – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПН КПІ ім. І. Сікорського (Україна).

**Личковах Володимир Анатолійович** – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

**Фрідріх Алла Володимирівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Рівненський державний гуманітарний університет, редагування англомовного тексту анотацій (Україна)

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку :** наук. зб. Вип. 43 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2022. 141 с.

**ISSN 2518-1890**

Редагування англомовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А.В.**

Рецензент: **Панченко В.І.** – доктор філософських наук, професор, професор кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка; **Демчук Р.В.** – доктор культурології, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

*У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різні бічні грані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.*

*Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.*

**ISSN 2518-1890**

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2022

## **Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ**

### **Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS**

УДК 130.2

#### **СТРУКТУРНИЙ МЕТОД У ДОСЛІДЖЕННІ ТРИПІЛЬСЬКИХ ОРНАМЕНТІВ**

**Причепій Євген** – доктор філософських наук, професор,

Інститут культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-5363-1004>DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.572>

sharapann@ukr.net

Розглянуто семи-, восьми- і 28-членні структури трипільських орнаментів на керамічних виробках. Проаналізовано восьмичленні структури на мисках. Виділено два типи знаків, які, на думку автора, позначають богів і богинь. Висловлено думку, що пантеон трипільців складався з Богині-Матері і сімки божеств. Досліджено семичленні структури, за якими приховано сім божеств, сім сфер Космосу, сім планетних сфер і сім днів. Розглянуто 28-членну структуру, якою структурували Космос і міряли цикли деяких планет та жінки-богині. Висловлено думку про єдність всіх цих структур. Автор вважає, що вони є базовими структурами світогляду трипільців, за якими приховується сімка/вісімка божеств первісного пантеону. Метод виділення і дослідження структур у первісних орнаментах дозволяє проникнути в семантику символів, з яких сформовані ці орнаменти. Дослідження структур трипільських орнаментів може бути досить плідним для проникнення у духовний світ трипільської цивілізації.

*Ключові слова:* орнаменти трипільців, структури орнаментів на трипільських мисках і горщиках.

*Постановка проблеми.* Археологами за період дослідження трипільської культури зібрано чимало керамічних артефактів, на яких зображено знаки та образи, часто сформовані у вигляді орнаментів. Цілком очевидно, що в них закодований духовний світ давніх людей. Оскільки ця культура ще не витворила свого письма, то перед ученими стоїть нелегке завдання інтерпретації залишених нею знаків та образів. На жаль нині не існує єдиного ключа, за допомогою якого можна було б здійснити таку інтерпретацію. В статті пропонується структурний метод дослідження ряду орнаментів, який, на думку автора, може допомогти проникнути в їх семантику і бути ключем для дальшого дослідження символіки трипільців.

*Останні дослідження та публікації.* Існує чимало спроб учених проникнути у значення первісних символів. Можна назвати фундаментальні дослідження М. Гімбутас [14], А. Голана [2], В. Даниленка [3], Б. Рибаківа [10] та ін. Дослідженню духовного світу трипільців присвячені праці М. Відейка [1], Т. Ткачука [11], М. Макаревича [7] та ін. [5]. Серед них слід особливо відзначити цікаве семіотичне дослідження трипільської символіки Т. Ткачука. Завдяки цим дослідженням багато в чому прояснився світогляд давніх людей. Однак ряд проблем, що стосуються інтерпретації символів та образів трипільської кераміки, залишається не розв'язаним. Зокрема це стосується семантики ряду орнаментів, нанесених на мисках і горщиках. Відсутні загальні концептуальні схеми і методи, виходячи з яких можна було б дати інтерпретацію цих знаків і символів.

*Мета статті* полягає в тому, щоб запропонувати інтерпретацію ряду орнаментів трипільської кераміки, основуючись на структурному методі. *Метод дослідження.* Трипільська кераміка – миски, горщики, прясельця та інші вироби часто прикрашені орнаментами. Під орнаментом розуміємо не окремі символи (знаки і образи), а їх групування і повторення. Наявність певного порядку в розташуванні символів в орнаментах дає підставу для застосування структурного методу в їх дослідженні.

Як правило дослідники, що вивчають архаїчну символіку та орнаменти, йдуть шляхом пошуку значення окремого символу (ромбу, прямого чи косоного хрестів тощо) чи образу (змія, бика). Для їх інтерпретації вони шукають етнографічний матеріал, з якого можна робити висновок про те чи інше їх значення. Цей підхід часто приводив до суперечливих висновків, оскільки матеріали вчених могли бути різними, та й інтерпретація цих матеріалів була не однозначною. Іншими словами, цей метод часто грішить суб'єктивізмом, хоча слід зазначити, що всі здобутки, які має наука зараз в цій сфері, набулі завдяки цьому методу.

Базуємося на тому, що при дослідженні архаїчної символіки та орнаментів слід виходити з інтерпретації не окремого символу, а структури символів. На наш погляд, прорив із ситуації, що

склалась у сфері дослідження семантики архаїчної символіки, до якої включаємо також орнаменти, можливий при застосуванні структурного методу. Цей метод передбачає, що предметом дослідження є не окремий символ, а *структура*, в яку він включений. Тому важливе значення надається пошуку структур, в які включений символ. Орнамент і є такою структурою. Структура визначається як необхідне і стійке відношення ряду *елементів*. Вона є упорядкуванням елементів, їх організацією. В цьому аспекті структура є *автономною* стосовно елементів. Елементи можуть змінюватися, а структура залишалась незмінною. Так групи елементів *abcdcbaixutzx* є однією структурою, не зважаючи на те, що до їх складу входять різні елементи. Вони упорядковані за одним правилом, в основі їх лежить одна і та ж структура.

Достоїнства структурного методу очевидні. Він надає можливість визначати певні риси елементів через їх ставлення один до одного, тобто через їх місце у структурі. Якщо, наприклад, в одній семичленній структурі було встановлено, що певне місце в ній посідає символ із певним встановленим значенням, то з цього можна робити досить вірогідний висновок, що в іншій подібній структурі елемент, що займає це ж місце, матиме таке ж саме значення. Завдяки тому, що в структурі один елемент визначається через інший, інтерпретація символів структури у значній мірі долає суб'єктивізм. Слід зазначити, що структурний метод сам по собі не розкриває семантику символів. Він залишається формальним методом. Його досягненням є те, що тепер *інтерпретації підлягають не окремі символи, а структури*. Переваги, яких надає структурний метод у дослідженні архаїчної символіки, спробуємо продемонструвати при розкритті семантики деяких структур символів на трипільських артефактах.

*Вклад матеріалу дослідження. Восьмичленні структури.* Серед символів (знаків та образів) трипільських орнаментів можна виділити ряд структур, але особливе місце належить семичленній, восьмичленній та 28-членній структурам. Наш аналіз розпочнемо з восьмичленних структур, які посідають провідне місце в трипільській кераміці. Під восьмичленніми структурами розуміємо певним чином упорядковані групи з восьми елементів, розташовані по колу чи квадрату. Йдеться, отже, про замкнену групу елементів. Такі восьмичленні структури часто трапляються на мисках. Так, на цій мисці з Кошилівцець (рис. 1) чотири промені косоного хреста перемижені з овалами, в яких зображені птахи, що мають вигляд місяця. (Для дальшого дослідження звернемо увагу на те, що промені хреста утворені з множин ліній).



Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

чотири фігури, утворені з двох хвилястих ліній перемижені чотирма фігурами, що утворені з двох дуг. На мисці з Гребенюкового Яру (рис. 3) чотири загнуті промені, що відходять від денця миски, перемижені чотирма подібними променями, що відходять від вінця миски (Звернемо увагу на те, що в основі всіх восьми загнутих променів-волот зображені малі овали, що, на нашу думку, символами божеств). Тут промені по формі не відрізняються, але одні йдуть знизу, інші зверху. Повторюваність на мисках орнаменту з восьми членів, утворених двома типами знаків, що перемижують один одного, дає підставу розглядати таке групування елементів не випадковим утворенням. Очевидно, що таким повторенням трипільці намагались висловити якусь значиму для них ідею. Важливість для давніх людей цієї структури випливає також із того, що вона набула в їх орнаментах різних форм.

Крім орнаментів, в яких один тип символів перемижований іншим типом символів, на мисках трапляються восьмичленні орнаменти, в яких один із двох типів поділився на два класи. Так, на цій мисці з Раковців (рис. 4) чотири крапки перемижені чотирма променями, однак одні промені утворені з трьох ліній, інші – з двох. І це не випадковість. На іншій посудині з цієї ж місцевості (рис. 5) чотири малих півовали, розміщені біля вінчиків посуду, перемижені чотирма овалами, два з яких більші, а два дещо менші. Відмінність більших і менших овалів підкреслена також тим, що в менших овалах промені косих хрестів чергуються з крапками, а в більших із рисками. Тут, отже, також чітко виражено те, що одна четвірка символів поділилась на два класи.



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8

Поділ на два класи символів однієї четвірки восьмичленної структури спостерігається і в цьому орнаменті з миски (рис. 6). Тут два великі овали з двома хвилястими лініями чергуються з двома меншими овалами, на кожному з яких зображений хрест. Ці чотири овали перемешані чотирма однаковими фігурами (півмісяцями?), зображеними біля вінчика миски. Крім мисок восьмичленну структуру можна бачити і на прясельці з Таволочі (рис. 7), де чотири деревця чергуються з чотирма тваринками.

Восьмичленні структури, в яких один тип поділився на два класи, можна передати формулою –  $AB'AB''AB'AB''$ , в якій А позначає чотири однакових символи, а В' і В'' – два класи, типу, що поділився. В усіх наведених тут структурах елементи мають різний вигляд. Це і образи (тваринки, деревця, місяць-серпик), і знаки (хвилясті лінії, промені косоного хреста). Але їм притаманне і щось спільне. Вони утворені з восьми елементів, що складаються з двох груп, розташованих поперемінно по колу. З повторюваності восьмичленної структури і те, що вона відтворюється за допомогою різних елементів, можна зробити висновок, що за нею приховані важливі світоглядні ідеї. Очевидно, це релігійні ідеї, що виражали їх уявлення про богів і світ. На щастя серед орнаментів трипільських мисок трапляються такі, що підсилюють наші міркування. На мисці (рис. 8) можна чітко ідентифікувати чотири людські обличчя з очима і ротом (місяцем-серпиком) і чотири інших символи – три образи, за якими вгадуються умовні обличчя (вони мають очі, але відсутні роти), і ромб дещо подовженої форми. Про те, що ромб входить до складу восьми фігур, свідчить його колір, який аналогічний кольору решти фігур. Символи цього орнаменту розташовані за правилами восьмичленної структури: чотири чітко ідентифіковані «обличчя» (з ротами місяцями-серпиками) перемешані четвіркою інших символів (триєюю, що нагадують «обличчя» і ромбом). Зображення «обличчя» свідчать про те, що тут представлені божества. Отже, можна вважати, що за символами восьмичленної структури прихована вісімка божеств. У цій вісімці чітко виділяються дві групи – четвірка образів з ротами, подібними до місяців-серпиків, і четвірка інших символів, в якій присутні два образи з двома хвилястими лініями, один образ без хвилястих ліній і ромб.

Якщо восьмичленна структура виражає вісімку божеств, то логічно допустити, що поділ цієї структури на дві четвірки, який простежується у всіх розглянутих вище випадках, виражає поділ божеств на дві статі – чоловічу і жіночу. Цей поділ можна простежити на даному рисунку, хоча він тут не так чітко виражений. Варто звернути увагу на те, що четвірка образів з ротами, подібними до місяців-серпиків, зображена ближче до вінчиків миски. Якщо порівняти цей рисунок із рис. 6, то ця четвірка образів відповідатиме четвірці півмісяців (?), зображених біля вінчиків, а чотири інші фігури-еліпси відповідатимуть четвірці решти фігур із ромбом. Отже, і на рис. 8 присутні два типи фігур.

Спробуємо встановити статі, яку виражають ці фігури. Вважаємо, що чотири однакових образи біля вінчика з ротами-півмісяцями символізують богів, а чотири інших, до складу яких входить ромб, – богинь. Є ряд підстав для такого висновку. Насамперед, ромб більшість дослідників, зокрема М. Гімбутас [14] трактує як символ богині. Звідси можна зробити висновок, що і решта фігур цієї групи символізує богинь. Крім цього, місяць-серпик у первісній символіці є позначенням богів, про що свідчить зокрема цей рис. 9, де місяць-серпик фігурує рогами бика. Слід відзначити, що у трипільців місяць мав амбівалентне значення. Повний місяць був жіночим світилом, цикл якого збігався з фізіологічним циклом жінки, а місяць-серпик – чоловічим. Звідси випливає, що фігурки з ротами-півмісяцями були богами-чоловіками. Про це їх значення свідчить і їх зображення при вінчику. Символи при вінчику на рис. 6 відіграють другорядну роль у порівнянні з чотирма овалами. Цим підкреслюється той факт, що в релігії трипільців боги-чоловіки були на другому плані у порівнянні з богинями. Таким чином, можна зробити висновок, що за фігурами, що розташовані ближче до центру, приховувались богині, а за фігурами на периферії – боги.

Залишилося з'ясувати, що приховувала відмінність всередині групи В, тобто відмінність між В' і В''. Детально цю відмінність буде розглянуто пізніше. Тут лише зазначимо, що, згідно з нашою гіпотезою, у релігії трипільців була Богиня-Матір, яка втілювала весь Космос і три богині Дочки, які втілювали три основні сфери Космосу – підземелля, сферу життя і небеса (планети). Ці богині групувались парами:

богиня семи планет співвідносилась із богинею семи сфер підземелля, а Богиня Матір із богинею сфери життя. На наш погляд, відмінності між символами В' і В" виражають ці відмінності між двома парами богинь.

Розглянемо наведені раніше приклади восьмичленних структур під кутом зору висловленої ідеї поділу богів на дві групи. На рис.1 відсутні прямі ознаки, які були б підставою для поділу на богів і богинь. Ймовірно пташки в овалі, якщо прийняти наше уподібнення їх із місяцем-серпиком, символізують богів. Крім цього, виходячи з аналізу ряду символів богинь на мисках і горщиках можна дійти висновку, що вони часто позначались множинністю ліній. Тому промені косоного хреста, утворені з множини ліній, слід вважати символами богинь. Чіткіше ідентифікується орнамент із рис. 2. Тут дві хвилясті лінії чергуються з двома дугами. Дві хвилясті лінії такого типу зустрічаються на овалах (рис. 6, 8), які ідентифікуємо як символи богинь. Очевидно, що і тут вони символізують богинь. Звідси випливає, що дві дуги є символами богів. Такий висновок підсилюється їх серповидним виглядом.

Вигнуті промені на мисці з Гребенюкового Яру (рис. 3) є символами божеств. Це виражається овалами, зображеними в основі кожного з символів. (Овали, кола, ромби – символи богів і богинь. Так вони ідентифікуються і на рис. 4, 6, 8). Ідентифікуємо волюти з овалами, зображеними біля вінчиків як символи богів, оскільки в усіх розглянутих нами випадках символи богів зображали вище, а богинь – нижче. На посудині з Раковців (рис. 4) малі півовали біля вінчиків слід розглядати як символи богів, а більші овали як символи богинь. При цьому тут зафіксовано відмінність між двома двійками богинь. На наш погляд, більші овали символізують Богиню Матір і богиню сфери життя, а менші – богинь підземелля і небес. Орнамент на мисці (рис. 6) структурно повторює попередній. Тут чотири півмісяці (?) біля вінчика символізують богів, а овали – богинь. Деревя на прясельці (рис. 7) очевидно символізують богинь, а тваринки – богів. Деревя в символіці трипільців, як правило, зображали в сферах богинь. Розглянуті приклади дають підставу для гіпотетичного висновку (інтерпретація символів це завжди гіпотеза), що за восьмичленною структурою орнаментів трипільських мисок приховані боги і богині. При цьому богині зображені основними (великими) символами, а боги допоміжними, розташованими на периферії (біля вінчиків мисок).



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

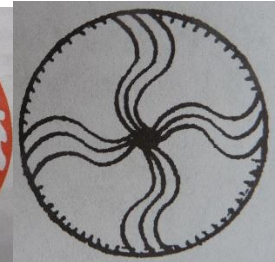


Рис. 12

Із восьмичленими структурами тісно пов'язані чотиричленні. На наш погляд, і про це свідчать символи, чотиричленні структури утворились внаслідок виключення з восьмичленних структур символів богів. Яскравим прикладом чотиричленної структури є орнамент миски з Чичиркозівки (рис. 10). Тут на відміну від орнаменту на прясельці (рис. 7) зображено чотири дерева, що символізують богинь. Чотиричленною структурою є і цей орнамент з Косенівки (рис. 11). Тут два великі овали чергуються з двома малими. Характерно, що всередині великих овалів зображені дві хвилясті лінії, які часто трапляються на великих овалах у восьмичленних структурах.

Цей рисунок також досить очевидно показує, що чотиричленна структура виникла внаслідок ігнорування символів, які ідентифікуємо як символи богів-чоловіків. Очевидно, що богинь позначають і ці чотири групи з трьох хвилястих ліній на посудині з Майданецького (рис. 12). Хвилясті лінії присутні лише в овалах, що позначали богинь, а їх четвірка символізує четвірку цих богинь. Орнамент із миски (рис. 13) утворений з двох великих овалів з хвилястими лініями, що перемежовані двома малими овалами, в яких зображені малі дерева.

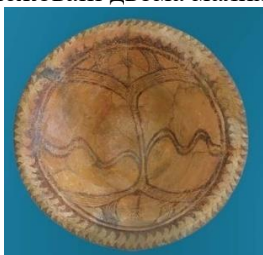


Рис. 13

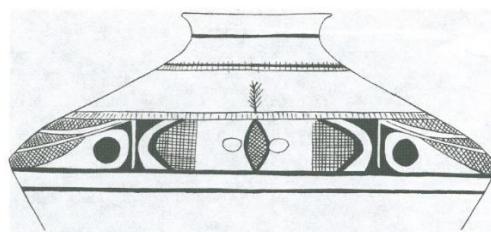


Рис. 14

Те, що два овали великі, а в двох інших зображені дерева є підставою вважати їх символами богинь.

Розглянуто ряд орнаментів на мисках трипільців і встановлено, що в їх основі лежить восьмичленна структура. Структурний метод допоміг виділити два типи елементів – А і В. Ми ідентифікували тип А з богами-чоловіками, а В з богинями. Слід відзначити, що пантеон із восьми божеств трапляється також у святилищах неолітичних культур, що передували культурі трипілля. М. Гімбутас [14, р. 91] описує модель такого святилища із Zarkou (неоліт, Thessaly, Греція), в якому розміщено вісім фігурок, що очевидно символізували давніх божеств. На підставі цього можна зробити висновок, що гіпотеза про вісімку первісних божеств з орнаментів трипільських мисок має право на існування.

*Семичленна структура.* Поряд із восьмичленною структурою в орнаментах трипільських гончарних виробів часто присутня семичленна структура. Про роль і значення числа сім у поглядах давніх людей існує чимало гіпотез [Див.: Євсюков В. В. [4], Мабуна Е. В. [8]]. Деякі вчені, зокрема Карлеот Х. Е. [6], пов'язують його виникнення з сімкою відомих давнім людям планет, інші – як Фролов Б. [12] вважають, що сімка зумовлена поділом 28-денного циклу Місяця на чотири фази по сім днів. На думку Б. Фролова ця процедура відбувалась таким чином: «Через сім днів після чергового народження закінчувалась перша фаза Місяця: його диск ділився навпіл. Ще через сім днів настав повний Місяць. Після – третя фаза – знову чіткий напівкруг Місяця, який 'вмирає' в четвертій фазі» [12; 78].

Ми схильні вважати, що семичленна структура (і особливий статус числа сім) сформувались у процесі узгодження ряду чинників, що відігравали важливу роль у світогляді давніх людей. Крім сімки днів фази місяця та сімки планет тут свою роль відіграло також прагнення структурувати Космос, узгодити його структуру з уявленнями про божества, пов'язані з цими структурами. Давні люди ототожнювали Космос з Богинею Матір'ю (Великою Богинею). Вони виділяли в ньому три видимі сфери – підземелля, наземний світ (сферу життя) і небеса. Ці три сфери потрібно було поділити між божествами і узгодити з наявністю чоловічої і жіночої статі божеств. Найкращим і найпростішим варіантом узгодження всіх цих чинників виявилась вісімка божеств: Богиня Матір втілює весь Космос, а решта (сімка божеств) представляє його сфери. Звідси сім сфер Космосу, три з яких – (підземелля, сфера життя і небеса) вважались основними, сферами богинь. Крім них виділяються ще чотири неосновні (чоловічі сфери) – підземні води, поверхня землі, піднебесся і зоряне небо. Внаслідок цього Космос набув наступного вигляду, якщо йти знизу до гори: 1 sph (відсфера – сфера лат.) – підземні води; 2 sph – підземелля; 3 sph – поверхня землі, гори; 4 sph – сфера життя; 5 sph – піднебесся; 6 sph – небеса (сімка планет); 7 sph – зоряне небо (Уран у греків). Коли чоловічі (непарні) сфери ігнорувалися, Космос набував вигляду трисферного. Таким його в основному і фіксують етнографи при дослідженні світогляду аборигенів (Зазначимо, що Тіло Богині також ділилось на сім сфер: 1 sph – ноги; 2 sph – сідниця і вульва; 3 sph – пояс; 4 sph – живіт; 5 sph – шия; 6 sph – обличчя, голова; 7 sph – череп, волосся). Якщо в цій структурі сфери богинь позначити буквою Ж, а сфери богів через Ч, то вона набуде вигляду ЧЖЧЖЧЖЧ.

Така складна структура Космосу і Тіла Богині може здатися незвичною, але вона, на наш погляд, найкраще узгоджується з первісною символікою. Якщо прийняти цей гіпотетичний висновок, то до сімки планет і сімки днів фази місяця, які відзначають дослідники, додається ще такий важливий чинник як сім сфер Космосу і сім частин (сфер) Тіла Богині. Крім цього у числа 7 і 28 укладались (з невеликими відхиленнями) цикли відомих давнім людям планет і цикли жінки. Саме цей збіг різних відношень, в яких фігурувала сімка, пояснює її особливу роль у світогляді давніх людей.

Семичленні структури типу ЧЖЧЖЧЖЧ часто трапляються на трипільських горщиках. Горщики та ряд інших виробів давні люди розглядали як моделі Космосу і структурували їх орнаменти відповідно до Космосу. Оскільки Космос був втіленням Богині, то горщик фігурував також і як Тіло Богині. Розглянемо цей горщик із Майданецького (рис. 14 69). Його орнамент по вертикалі складається з семи сфер: 1 sph – нижня відносно вузька пуста смуга; 2 sph – широка орнаментована смуга; 3 sph – вузька смуга у вигляді драбинки; 4 sph – широка смуга з деревом; 5 sph – вузька смуга у вигляді драбинки; 6 sph – широка пуста смуга; 7 sph – чорна лінія найвище. З цього орнаменту видно, що жіночі 2, 4, 6 sph – широкі, а чоловічі – 1, 3, 5, 7 sph – вузькі. Заслуговує на увагу такий фактор: на всіх трипільських горщиках, на яких простежується поділ на сфери Космосу, 2 sph розміщена на найширшій ділянці горщика. І це не випадково, на Тілі Богині 2 sph відповідала сідниці, а жінка в сідниці найширша.



Рис. 15



Рис. 16



Рис. 17

На іншому горщику з цієї ж місцевості (рис. 15) 1 sph очевидно відламана; 2 sph – широка орнаментована смуга з темним тлом, який очевидно символізує підземелля; 3 sph – вузька смуга зі штрихами; 4 sph – дерево; 5 sph – лінія, що символізує піднебесся; 6 sph – широка смуга з драбинками. Ця сфера ймовірно передає сім небес. Драбинки символізують подорож шаманів по цих небесах під час камлання. Позначення жіночих сфер широкими смугами відповідало провідній ролі жінки-богині в тріпільській релігії.

Сімка, як уже відзначалось, позначала також кількість небесних сфер (планет). Давні люди уявляли, що планети рухаються по певних твердих сферах, звідси сімка планет і сімка небесних сфер. Ці сфери втілювала богиня неба (Крім семи сфер існувала також сфера зоряного неба, яку втілював бог 7 sph). Сімку небесних сфер можна бачити на цьому орнаменті горщика з Тальянкового (рис. 16). Тут у верхній частині горщика, яка очевидно символізує небеса, простежується сім ярусів, поєднаних «драбинками».

Крім семичленної структури Космосу і семи небес (планет), сімка у тріпільців фігурує і як позначення циклу місяця. Цикл цього світила вони ділили на сім фаз, які розподілили між сімкою божеств: молодий місяць-серпик вважався чоловічим божеством і співвідносився з 1 sph, половина молодого місяця – богиня 2 sph, місяць від половини до повного – чоловіче божество (3 sph); повний місяць – жіноче божество (4 sph); місяць на спаді – бог (5 sph); половина старого місяця – богиня (6 sph); старий місяць-серпик – бог (7 sph). Це та ж структура ЧЖЧЖЧЖЧ.

Симетричність фаз молодого і спадаючого місяця зумовила те, що його семичленна структура набувала *симетричного* характеру. Цю симетричну структуру циклу Місяця можна бачити на уже розглянутому орнаменті (рис. 15). Тут на широкій нижній смузі (2 sph), що символізує підземелля і сідниці Богині (з цією сферою також корелював цикл Місяця), по середині зображена сімка символів – два місяці серпика по краях, два решітчасті півмісяці ближче до центру, дві білі смуги і решітчаста лінза в центрі. Якщо врахувати, що в архаїчній символіці сітка і решітка позначають богиню, то ця структура цілком відповідає ЧЖЧЖЧЖЧ. Про таку ідентифікацію даної структури свідчить і орнамент горщика з Чичиркозівки (рис. 17). Тут місяці, які в сімці (рис. 15), займали символи, позначені решіткою, займають дерева – символи богинь.

Вважаємо, що в світогляді давніх людей одна й та ж сімка богів позначала сфери Космосу і фази місяця, тобто бог 1 sph був богом підземних вод і водночас молодим місяцем, богиня 2 sph відповідно була богинею підземелля і половини молодого місяця тощо. Цим очевидно можна пояснити той факт, що іноді зустрічається симетричність символів, якими позначали сфери Космосу. Так на цьому горщику з Тальянкового (рис. 18) пуста широка смуга посередині між двома вузькими заштрихованими смужками символізує сферу життя (4 sph), заштриховані смужки обабіч позначають 3 і 5 sph, а широкі смуги вище і нижче, що позначені умовними очима, символізують підземелля (2 sph) і небеса (6 sph). Тут простежується симетричність сфер 3 і 5sph та 2 і 6sph. Вони позначені однаковими символами. В даному випадку симетричність сімки Місяця ймовірно була перенесена на сімку Космосу, тобто, сімка Космосу трактувалась під кутом зору сімки Місяця. І в цьому немає нічого дивного, в світогляді тріпільців Богиня-Космос була водночас і богинею Місяця, який посідав особливе місце серед «планет» завдяки тому, що його цикл збігався з фізіологічним циклом богині.



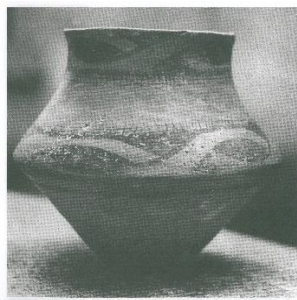


Рис. 18



Рис. 19



Рис. 20

Відзначена симетричність може стати ключем для пояснення орнаментів типу (рис. 19, 20), що часто трапляються на трипільських горщиках. Тут вертикально розміщені символи утворюють три групи. Посередині, як правило, розміщена множина ліній – символ богині. Він означає, що богиня може ділитися на сім і більше божеств. Нас у цих орнаментах цікавлять верхні і нижні символи, які ідентичні або подібні. На наш погляд, ця трійка символів є сімкою, з якої вилучені чотири сфери богів-чоловіків. Вона передає три жіночі сфери Космосу – підземелля, сферу життя і небеса. Симетричність символів підземелля і небес, яка спостерігається в цих орнаментах, очевидно зумовлена симетричністю місячної сімки, хоча слід зазначити, що не всі тричленні орнаменти, що позначають Космос, носять симетричний характер.

Семи- і восьмичленні структури, що позначали божеств, відігравали важливу роль у світогляді давніх людей. Сімка і вісімка були базовими структурами, в які намагались вкласти просторові і часові орієнтири. При цьому варто зазначити, що в світогляді трипільців спостерігається прагнення зблизити і навіть ототожнити сімку і вісімку. Це ототожнення відбувалось на таких засадах: Богиня (Космос) ділилась на сім сфер – від ніг (1 sph) до черепа і волосся (7 sph), які втілювали сім божеств. Ця сімка сфер (божеств) взята разом, утворювала восьмого члена – Богиню. Звідси випливало, що там, де є сімка з необхідністю присутній і восьмий член – Богиня. Отже, сімка є вісімкою. Вісімка присутня в сімці. Звідси  $7=8$ . Ймовірно цим пояснюється етимологія числівника «вісім» у слов'янських мовах: «ві сім» означає бути присутнім «в сімці».

*28-членна структура Космосу і Тіла Богині.* Множина 28, яка позначала цикл Місяця і фізіологічний цикл жінки Богині, відіграла важливу роль у світогляді давніх людей. Нею мірялись цикли інших планет (Меркурій – 3 цикли, Венера – 8, Сонце – 13) і тривалість вагітності жінки (10). Ймовірно з цим пов'язане і те, що давні люди осмислювали сам Космос (тобто простір) як 28-членну структуру. Іншими словами, множина 28 фігурувала як мірилом часу, і як структура простору. 28-членну структуру виводили з семичленної. У семичленній структурі Космосу три сфери (підземелля, сфера життя і небеса) належали Дочкам Богині. Ці Дочки, будучи іпостасями (подобами) Матері, ділились на свої сімки божеств, які разом із Дочкою (богинею сфери) утворювали вісімки. Якщо в семичленному Космосі чотири сфери богів позначити одиницями, а три сфери богинь вісімками, то Космос набуде вигляду:  $1+8+1+8+1+8+1=28$ . (Див. про це 9, 69-77). Можна привести ряд прикладів із міфології та етнографії, в яких зафіксовано поділ підземелля на сімку сфер, яка разом із богинею підземелля ставала вісімкою. Так, у шумеро-акадській міфології богиня Інанна пройшла 7 воріт, спускаючись у підземелля – царство її сестри Ерешкігаль. М. Еліаде [13; 238] наводить ряд фактів, що фіксують сім небес і пекла в сибірських народів. Якщо підземелля і небеса ділились на сім/вісім сфер, то і сфера життя також мала свою сімку/вісімку божеств. Ними ймовірно були божества, які втілювали напрями – південь-північ, захід-схід і проміжки між ними.

28-членну структур можна бачити на орнаменті цього горщика з Майданецького (рис. 21). Тут, на другій зовнішній широкій смузі (2 sph), що позначає підземелля і сідниці Богині, містяться дві семичленні структури, утворені з двох місяців-серпиків, розміщених по краях, двох півмісяців, позначених решіткою, двох песиків (?) і прямокутника з косими лініями. На наш погляд, так передана сімка фаз Місяця: місяці-серпики (молодий і старий місяць) і песики (місяць від половини до повного і навпаки) символізують чотири чоловічі фази, а півмісяці з решіткою і прямокутники з косими лініями (повний місяць) – жіночі фази. Між цими сімками на цій же смузі розміщені ще дві семичленні структури. Вони утворені з білих дуг, які, за правилами структури, перемережовані решітчатими дугами. Всіх дуг шість, але вони прилягають до вузької смуги 3 sph, яка, за нашою гіпотезою, позначає місяць-серпик. У результаті тут також формується семичленна структура. Ці дві семичленні структури разом з двома сімками, в яких фігурують місяці-серпики, утворюють 28-членну структуру. Зображення цієї структури на 2 sph цілком закономірно. Вона передає цикл Місяця, який корелював з цією сферою, і цикл жінки, сідниці і вульва якої також корелювали з цією сферою.

28-членна структура була тісно пов'язана з семичленною. Богиня була як сімкою так і 28-кою. Тому сімка символів на рис. 21 може розглядатися як сімка (вона утворена з семи символів) і разом із цим

вона позначає цикл місяця (крайні серпички символізують перехід від молодого місяця до старого), тобто є 28-кою. Якщо чотири сімки, що тут розміщені, розглядати як цикли місяця (28), то тут відкривається ще одна перспектива інтерпретації символіки на цій смузі. При попередній інтерпретації ми не звернули увагу на зображені в цій смузі чотири круги з темними кругами всередині, що розмежовують сімки. На нашу думку, ці круги також передають цикл місяця. Якщо рухатись колом по цій смузі, то спочатку попадаємо до повного місяця (білого кола) після до темного (зниклого) місяця і знову до повного, тобто біле коло з темним колом всередині можна розглядати як цикл місяця. Якщо прийняти цю думку, то чотири місяці, що передані сімкою символів, разом із четвіркою місяців, що передані білим і темним кругом, утворюють вісімку місяців. А вісім місяців – це цикл Венери:  $28 \times 8 = 224$ . Таке поєднання в цій смузі (2 sph) циклів Місяця і Венери є не випадковим. У світогляді трипільців сфера підземелля і сідниці богині корелювала не тільки з 28-денним Місяцем, а й з Венерою, цикл якої складав 224 дні. Запропонована інтерпретація цієї символіки є звичайно гіпотезою, але ряд гіпотез такого порядку вкладаються в одну систему, що підсилює їх вірогідність.



Рис. 21

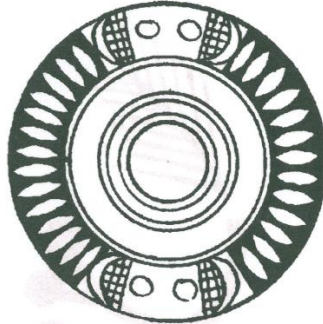


Рис. 22

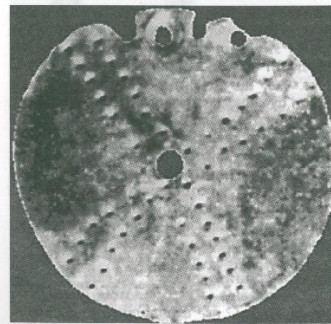


Рис. 23

28-членна структура присутня і на орнаменті іншого горщика з цієї ж місцевості (рис. 22). Тут на другій смузі (перша вузька смуга випущена) зображено з одного боку 14 з іншого 13 «лінзочок». Число 13, на наш погляд, є помилкою копіювальника цього орнаменту. Насправді там мало бути 14, що впливає з симетричної побудови рисунку і з його семантики. Вартий уваги і такий факт: «лінзочкою» на рис. 14 і 15 позначений повний Місяць. Там «лінзочка» розміщена всередині сімки. Оскільки в 2 sph розміщували цикл Місяця, то вірогідно 28 «лінзочок» передають його цикл. На рис. 22 між лінзочками зверху і знизу розміщено символи, що передають сімку – цикл Місяця. Однак в ньому замість семи символів присутні шість. Середній символ, яким мала бути «лінзочка» випущений. На нашу думку, це зроблено для того, щоб з сімки зробити шістку. Дві шістки (верхня і нижня) дають число 12, а  $12 + 28 = 40$  – цикл вагітності (сорок тижнів:  $40 \times 7 = 280$ ). Отже, в цьому орнаменті присутня множина 28 і множина 40. Для нас цей орнамент цікавий ще тим, що сімка, що передає цикл Місяця, фігурує як сімка одиниць (як тиждень), а не як цикл Місяця. Це підтвердження того, що вона могла фігурувати як цикл Місяця і як сімка (тиждень).

28-членні структури (множини) часто зустрічаються на трипільських артефактах. Так, на цій бляшці з Молдови (рис. 23) зображений подвоєний косий хрест – символ богині. Кожен з променів хреста містить 7 позначок. Всього позначок  $7 \times 8 = 56$ . Таким способом, на нашу думку, передано двох богинь, кожна з яких позначена 28 знаками.

**Висновки.** Ми розглянули семи- восьми- і 28-членні структури в трипільських орнаментах. Крім них, у цих орнаментах присутні й інші структури, але зазначені посідали особливе місце у світоглядних уявленнях трипільців. Їх можна назвати базовими структурами. Ними позначались як сфери Космосу, так і божества цих сфер. Із символіки впливає, що трипільці прагнули осмислити ці структури як єдине ціле. Звідси єдність сімки і вісімки, сімки і 28-ки. Ця єдність була зумовлена тим, що вони прагнули підпорядкувати всі важливі для них світоглядні орієнтири під сімку/вісімку божеств. Дослідження структур трипільських орнаментів може бути досить плідним для проникнення у духовний світ трипільської цивілізації.

#### Ілюстрації подані за джерелами:

1. Голан А. Миф и символ (2-е изд.). Москва : Русслит, 1994 (рис. 9).
2. Енциклопедія Трипільської цивілізації: в 2-х т. Київ, 2004 (рис. 2, 6, 8, 13, 19, 20).
3. Мищик В. Ф. (2006). *Священна країна хліборобів*. Київ : Такі справи, з іл. (рис. 1, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23).

#### Illustrations are taken from books:

1. Holan A. Myf y symbol. (2-e yzd.). Moskva : Russlyt, 1994(rys. 9).
2. Entsyklopediia Trypils'koi tsyvilizatsii: v 2- kh t. Kyiv, 2004 (rys. 2, 6, 8, 13, 19, 20).

3. Mytsyk V. F. (2006). *Sviashchenna kraina khliborobiv*. Kyiv : Takispravu, z il. (rys. 1, 3, 4, 5, 7,10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 23).

#### Список використаної літератури

1. Відейко М. Ю. Ранні знакові системи (Трипілля А-ВІ-ВІІ). *Енциклопедія трипільської цивілізації*. Київ, 2004. С. 459-462.
2. Голан А. Миф и символ (2-е изд.). Москва : Русслит, 1994.
3. Даниленко В. Н., Шилов Ю. А. Космогонія первобытного общества. Начала цивилизации. Праистория Руси. Екатеринбург – Москва, 1999, 376 с.
4. Евсюков В. В. Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988, 113 с.
5. Енциклопедія трипільської цивілізації. Київ, 2004.
6. Карлеот Х. Е. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 459 с.
7. Макаревич М. Л. Об идеологических представлениях у трипольских племен. *Записки Одесского археологического общества*. Киев, 1960. Т. 1. С. 290-301.
8. Мамуна Н. В. Семь небес древнего мира. Москва, 2000. 352 с.
9. Причепій Є. М. *Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях*. Київ : Ін-т культурології НАМУ, 2018.
10. Рибаків Б. А. Космогонія и міфологія земледельців енеоліта. *Сов. археология*, 1965. № 1. С. 24-47. № 2. С. 13-33.
11. Ткачук Т. М. Історія досліджень змістового значення трипільсько-кукутенської орнаментики. *Енциклопедія трипільської цивілізації*. Київ, 2004. С. 434 – 451.
12. Фролов Б. А. О чем рассказала сибирская мадонна. Москва, 1981. 112 с.
13. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, 200. 480 с.
14. Gimbutas M. *The Language of Goddess* (1<sup>st</sup> edition). New York :Thames & Hudson. 388 s.

#### References

1. Videiko M. Iu. Ranni znakovi systemy (Trypillia A-VI-VII). *Entsyklopediia trypilskoitsyvilizatsii*. Kyiv. 2004. S. 459-462
2. Holan A. Myf y symvol (2-e yzd.). Moskva : Russlyt, 1994.
3. Danylenko V. N., Shylov Yu. A. Kosmohoniya pervobytnoho obshchestva. *Nachalatsyvilizatsii. Praistoriia Rusy*. Ekaterynburh-Moskva, 1999, 376 s.
4. Evsiukov V. V. Myfy o vselenoi. Novosybyrsk, 1988. 113 s.
5. Entsyklopediia trypilskoit syvilizatsii, Kyiv, 2004.
6. Karleot Kh. E. Slovarsymvolov. Moskva : REFL-book, 1994, 459 s.
7. Makarevych M. L. Ob ideolohicheskikh predstavleniyakh u trypolskykhplemen. – *Zapysky Odesskoho arkheolohicheskoho obshchestva*. Kyev, 1960. T.1. S. 290-301.
8. Mamuna N. V. Semnebesdrevnehomira. Moskva, 2000, 352 s.
9. Prychepii Ye. M. Bohynia-Kosmos I simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh huiavlenniakh. Kyiv: Instytut kulturolohii NAMU, 2018.
10. Rybakov B. A. Kosmohoniia I myfolohiia zemledeltsev eneolita. *Sovetskaia arkheolohiia*, 1965, № 1. S. 24-47. № 2. S.13-33.
11. Tkachuk T. M. Istoriia doslidzhen zmistovoho znachennia trypilsko-kukutenskoii ornamentatsii. *Entsyklopedii atrypilskoit syvilizatsii*, Kyiv, 2004. S. 434 – 451.
12. Frolov B. A. O chem. Rasskazala sibirskaia madonna. Moskva, 1981. 112 s.
13. Elyade M. Shamnizm: arkhaischeskie tekhniki ekstaza. Kyev, 200. 480 s.
14. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1<sup>st</sup> edition). New York :Thames & Hudson. 388 s.

UDC 008.130.2

#### STRUCTURAL METHOD IN THE STUDY OF TRYPILLIAN ORNAMENTS

**Prychepii Yevhen** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor,  
Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

A structural method for the study of ornaments on Trypillian ceramics is proposed. It is believed that the interpretation of structures is a more fruitful method than the interpretation of a single symbol. Seven-, eight- and 28-membered structures of Trypillian ornaments are distinguished. Eight-membered structures on bowls are analyzed (Fig. 1 – 8). There are two types of symbols that, according to the author, denote the four gods and the four goddesses. The symbols of the gods are smaller in size and are placed near the crowns of the bowl, the symbols of the goddesses are larger and placed near the bottom of the bowl. There are two classes of symbols denoting goddesses. The four-membered structures (Figs. 10-12) that were formed as a result of the removal of male gods from the eight symbols are analyzed. (The Trypillians were dominated by the cult of the Goddess, so the symbols of the gods could be neglected). It is believed that the pantheon of Trypillians consisted of the Mother Goddess and the seven deities. Seven-membered structures have been investigated, behind which seven deities, seven spheres of the Cosmos, seven planetary spheres and seven days of the week (quarters of the 28-day month) are hidden. The author believes that the special status of the seven (seven-membered structure) in the worldview of primitive people is due to

the desire to reconcile all these factors. The opinion was expressed about the unity of the eight-membered and seven-membered structures in the religion of the Trypillians (the Goddess was both seven and eight). As a result, the eight could replace the seven. Trypillian ornaments (Figs. 14-17), on which there is a seven-membered structure, are analyzed. The phenomenon of symmetry of this structure is considered. It is suggested that this symmetry is due to the symmetry of the phases of the moon: the aging moon repeats the phases of the young. Since the Goddess of the Moon (a luminary with a 28-day cycle that coincided with the physiological cycle of a female goddess) was at the same time the Goddess Mother (Cosmos), this symmetry was transferred to the structures of the Cosmos. Hence the seven spheres of the dungeon, which are symmetrical seven celestial spheres. This symmetry of the spheres of the Cosmos can be seen on the ornaments of pots (Figs. 19, 20). Here the Cosmos is transmitted by a trio of symbols denoting goddesses, the symbols of the gods are released. The 28-membered structure (Figs. 21-23) was analyzed, which denoted the Cosmos and the cycles of some planets and female goddesses. The opinion on the unity of all selected structures is expressed. The structural method of studying primitive ornaments allows you to penetrate the semantics of the symbols from which these ornaments are formed.

*Key words:* ornaments of Trypilian people, patterns of ornaments on Trypilian bowls and pots

Надійшла до редакції 27.10.2022 р.

УДК 008: 379.8 (38)

### КІННІ ПЕРЕГОНИ ЯК МАСОВА ФОРМА ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОГО РИМУ

**Гончарова Олена Миколаївна** – доктор культурології, професор,  
професор кафедри музейного менеджменту,  
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна  
<http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.573>  
Researcher ID: F-6473-2015, Scopus ID: 57217102458,  
[o.m\\_goncharova@yahoo.com](mailto:o.m_goncharova@yahoo.com)

Метою статті є введення до культурологічного дискурсу аналітично обробленої та узагальненої інформації щодо генези та еволюції кінних перегонів як масової форми видовищної культури Античного Риму, специфіки та функціональних особливостей масових видовищ Античності. Методологічну основу склали методи критичного аналізу культурологічних, історичних та літературних джерел, конкретно-історичний аналіз та міждисциплінарний синтез, індукція та дедукція. Проблемні та хронологічні, системні й структурні, порівняльні і описові методи, метод соціального та феноменологічного аналізу застосовувались із конкретних і наукових методів. Наукова новизна. Проаналізовано генезу та еволюцію кінних перегонів як масової форми видовищної культури Античного Риму. Використовуючи античну літературну рефлексію, крізь призму творів культурологів, філософів, істориків, поетів, письменників Античного Риму Гая Светонія Транквілла, анналів Публія Корнелія Тацита, історичних праць Кассія Діона, моральних творів Луція Аннея Сенеки, імператора Марка Аврелія Антоніна, листів Гая Плінія Молодшого, елегій Публія Овідія Назона, епіграм Марка Валерія Марціала та ін., автор розкрив сутність та зміст кінних перегонів як масової форми видовищ Античного Риму, специфіку й функціональні особливості видовищних заходів як інструментів правління римських імператорів. Виявлено моральні аспекти кінних перегонів у контексті видовищної культури Античного Риму. Висновки. Розкрито місце видовищної культури Античного Риму в системі культурологічних знань та культурних традицій їх соціального універсуму. Досліджено трансформації кінних перегонів як соціального та гуманітарного досвіду античного суспільства, політичного інструменту управління в Античному Римі. Встановлено роль масових видовищ Античності для сучасних культурних практик.

*Ключові слова:* кінні перегони, гладіаторські шоу, видовищна культура, розважальна культура, римські імператори, Античний Рим, Гай Светоній Транквілл, Публій Корнелій Тацит, Кассій Діон, Луцій Анней Сенека, Гай Пліній Молодший, Публій Овідій Назон, Марк Валерій Марціал, Марк Аврелій Антонін.

*Актуальність дослідження.* Наукова та науково-популярна література присвячена видовищній культурі Античності та її окремим формам. Автори деяких із цих культурологічних, філософських, історичних, літературознавчих та педагогічних досліджень уже стали класиками та беззаперечними авторитетами в цій галузі: Р. К. Бічам, Я. Буркхардт, Т. Відеманн, Г. Вулф, Л. Горгерат, Ф. Коуелл, О. Лосєв, Д. Маклін, А. Маккалоу, Т. Моммзен, Дж. Неліс-Клемент, Х. Рейд, Г. Хефлінг, І. Шифман та ін. Проте, зосереджуючи увагу на культурі вільного часу Античності, часто недостатньо уваги приділяється тому моменту, що виступи атлетів, поетів, рапсодів, акторів і гладіаторів, змагання на колісницях були публічними, тобто формами видовищної культури – прототипами сучасного культурно-дозвілєвих, а останнім часом – завдяки телебаченню – розважальних шоу в індустрії дозвілля [5; 20].

Ігри та кінні перегони є своєрідним дзеркалом, в якому суспільство може, якщо захоче, оглянути себе. В імперіалістичній культурі Риму за допомогою масових видовищ створюється імідж держави, який не має меж: усе повинно бути використано для ілюстрації та підкреслення римської могутності та величі. У результаті його видовища стали визначальним елементом римської культури, допомагаючи

показати ступінь та сенс контролю Риму над світом. Незважаючи на своє насильство і жорстокість, ігри підкріплюють рах гомана та створюють відчуття світового панування, порядку й контролю. Світогляд римлянина складається з різних цінностей, життєдіяльність передбачає відвідування ігор, спостереження на арені за елементами панівного світу, поневоленими ворогами та засудженими злочинцями, звірами, на яких полювали в усій імперії [28; 255].

Орієнтиром аксіологічного підходу в соціокультурній сфері є цінності культури Античності, дослідження її видовищних форм є продуктивним і безперечно значущим для сучасної культурології. Картини, скульптури, музейні виставки, романи, фільми, телесеріали, комікси, численні вистави, історичні реконструкції давньоримських ігор та змагань присвячені темі кінних перегонів як формі видовищної культури Античного Риму, що засвідчує давній інтерес публіки, і не тільки науковий.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій* виявляє, що, незважаючи на істотну кількість публікацій, присвячених дозвіллу, іграм та розвагам Античного Риму періоду принципату, майже немає досліджень, що репрезентують кінні перегони.

Кінні перегони проаналізовано як релігійну форму святкування (Ф. Коуелл), як інструмент імператорської влади (Я. Буркхард), крізь призму ролі особистості в історії (І. Шиффман), божественності особистості та влади імператора (Г. Вульф), як категорію римської естетики (А. Лосев), людську діяльність і культурні традиції їх соціального універсуму (Б. Чумаченко), циркові ігри у контексті римського мультикультуралізму та космополісу (Х. Рейд), як побутову історію імператорського Риму (Л. Фрідлендер), політику «хліба та видовищ» едилів, імператорів (Г. Хефлінг), форми, організацію та фінансові витрати на масові видовища та розваги (Т. Моммзен, Т. Відеманн), з позицій фемінізму (А. Маккалоу), у світлі екологічних наслідків римських видовищ (Дж. Неліс-Клемент), видовищних розваг у ранньоімператорському Римі (Р. К. Бічем), як античного видовища у структурі європейської культури (О. Гончарова). Натомість у дослідженнях Г. Аванесової, О. Генкіної, О. Клюско, І. Петрової, Б. Чумаченко, присвячених культурі дозвілля, зазвичай менше уваги приділялося іграм, розвагам, виставам та видовищам античного світу.

*Мета* статті полягає у виявленні генези та еволюції кінних перегонів як масової форми видовищ, дослідженні їх функціональних особливостей, встановленні ролі кінних перегонів у видовищній культурі та системі володарювання імператорів Античного Риму.

*Методологічну основу* статті складають методи критичного аналізу культурно-історичних та літературних джерел, конкретно-історичного аналізу та міждисциплінарного синтезу, індукції та дедукції. З конкретно-наукових методів застосовано проблемно-хронологічний, системно-структурний методи, а також метод соціально-феноменологічного аналізу.

Нові підходи до вивчення культурно-історичного процесу розширюють можливості виявлення місця кінних перегонів у видовищній культурі Античності, дослідження масових видовищ як соціально-культурного феномену, в системі культурних знань, у культурній традиції їхнього народу, соціального універсуму [6; 33-34].

Генезу та еволюцію кінних перегонів як масової форми видовищної культури Античного Риму, їх функціональні особливості як культурно-дозвілдової практики можна дослідити, аналізуючи історичні твори Гая Светонія Транквілла, аннали Публія Корнелія Тацита, Кассія Діона, етичні праці Луція Аннея Сенеки, імператора Марка Аврелія Антоніна, листи Гая Плінія Молодшого, поезію Публія Овідія Назона, епіграми Марка Валерія Марціала та ін.

*Виклад основного матеріалу.* Аксіологічні принципи культури дозвілля античного суспільства базувалися на політичній та свободі особистості, вихованні вірцевого парадигмального громадянина, пріоритеті політеїстичної релігії й державної ідеології, активному розвитку образотворчої, літературної та драматургічної творчості [21; 11-12]. Загалом у стародавньому світі немає диференціації культури, до якої ми звикли – народна та наукова, масова та елітарна, формальна та неформальна, локальна (периферійна, провінційна) та столична (культурна метрополія), немає богеми, андеграунду, молодіжної культури тощо [21; 24].

Мірилом суспільного багатства людини в Античності стають вільний час, кількість і якість дозвілля. Цінуються влада, політика, війна як виставка *arete*, відпочинок, розваги, спорт і фізична культура, але нехтується фізичною працею. Амфітеатри, театри, стадіони, цирки, іподроми, суди – найвідвідуваніші місця римлян. Римляни будували те, що їм було необхідно для ігор, видовищ, дозвілля як необхідної умови римського способу життя. Стародавні римляни любили агони та видовища, розваги та *ludi*, кінні перегони і навмахію, але були швидше пасивними глядачами, ніж учасниками, зневажаючи гладіаторів як злочинців і акторів як комедіантів [21; 57]. На думку В. Панченко, під впливом елінізму римляни навчилися цінувати себе, але водночас утверджували егоїзм, гедонізм, приниження [13; 172].

Серед форм масових видовищ Античного Риму іспанський дослідник Р. Бічем виокремлює ... триумфальні церемонії, похорони, гладіаторські шоу, шоу з дикими тваринами, процесії в цирку, на які суттєво вплинули римські, етруські та африканські традиції. На ідеї святкування впливали політичні, соціальні, релігійні особливості та державний контроль [23; 280].

Походження римських ігор, свят і видовищ невіддільне від історії місцевих вірувань, культів і релігійних церемоній. Стародавні італійці не знали антропоморфізму і лише під впливом етрусків (а потім і греків) римляни почали зображати своїх богів і богинь у людській подобі. Римляни відносили історію кінних перегонів до свого легендарного засновника Ромула, який від очатку використовував цей вид спорту як політичний інструмент. Саме влаштувавши свято з *ludi circenses* (перегони на колісницях), він заманив сусідніх сабінян до Риму для сумнозвісного організованого викрадення наречених, відомого як «гвалтування сабінянок» [29; 214].

Переможців ігор і змагань у Римській імперії вшановували, про що Пліній Молодший писав у листі до імператора Траяна, «атлети, владико, вважають те, що ти встановив для *іселастичних змагань*, повинне їм видаватися відразу ж з того дня, в який вони були увінчані: на їхню думку, значення має не той день, коли вони в'їхали в своє рідне місто, а той, коли вони перемогли в змаганні і тим отримали право на в'їзд» [15, X. 118].

Видовищний характер давньоримської культури був настільки яскраво виражений, що ігри згодом стали важливою складовою внутрішньої політики. Німецький історик Т. Моммзен писав, що з державної скарбниці на ігри виділено певну суму в 200.000 асів (14.500 талерів) і ця сума не була збільшена до Пунічних воєн. Цими коштами розпоряджалися еділи, які самі мали покривати всілякі випадкові витрати [11; 365].

Більш індивідуальним дозволля стає характерним для представників вищих прошарків суспільства, еліти, людей вільних професій, які мали можливість використовувати рабів. На думку Г. Вулфа, соціальний зв'язок між освітою, соціальною мобільністю та акультурацією свідчить про те, що ця репрезентація відіграла роль у створенні імперської еліти шляхом приєднання місцевих елітних груп до імперії [30; 320].

Видовища в Римі були формою культових святкування, вшанування богів, своєрідною містерією, масовою розвагою і мали змагальний характер. Вражаючі масові видовища Античного Риму були величними навіть за критеріями нашого часу. У культурно-дозвілльєвій сфері у Давньому Римі індивідуалізованим формам дозволля все частіше протиставлялися масові, домашні – суспільно-організовані, інтелектуальні види занять зсувалися у бік фізичних, духовні розвиваючі форми дозволля почасти замінювалися видовищами, які охоплювали одночасно тисячі людей.

Як зазначав О. Лосев, за часів Республіки було 7 щорічних ігор, які тривали 66 днів за часів Августа. І майже всі вони процвітали до IV ст. н. е. Найдивовижнішими видовищами були гладіаторські бої та циркові ігри. ... Феєрверки, танцюристи на канаті, фокусники, еквілібристи тощо об'єдналися тут для яскравості та різноманітності. Здається, лише Рим започаткував перші нічні вистави з використанням ілюмінації, римських світильників. Претор Луцій Сеян, наприклад, під час Флоралій змусив 5.000 рабів освітлювати глядачам шлях додому. Аналізуючи морально-естетичний бік античних видовищ, О. Лосев запитував: що це? Заглиблюючись у римські видовища і намагаючись зрозуміти сутність римського амфітеатру, ви запитаете: що це? Що це за кровожерлива, істерична, звіряча естетика? Що це за чутливість при вигляді безглуздої бійні, вигляді крові, гори трупів? Відповідь на ці питання одна: це Рим, це розкішний, античний, язичницький Рим! [8].

Багато римлян ототожнювали свою імперію з космополісом; Рим називав себе *caput mundi*, столицею світу [29; 216]. На думку Л. Фрідлендера, захоплення сценою, ареною та циркум у Римі можна порівняти з епідемічною хворобою, яка не оминула її верхи [19; 257].

Французька дослідниця Ж. Неліс-Клеман висвітлює масові видовища, ігри та інші заходи, що влаштовувалися в цирку чи амфітеатрі. Місткість Великого цирку та Колізею Флавіїв у Римі складала відповідно бл. 15% і 5% від населення міста (за оцінками – 1 млн. у I ст. н. е.). Вистави, що демонструвалися в цирку, *ludi circenses*, склалися в основному з кінних перегонів, *maxima spectacula*, як їх називав Овідій, для яких споруда була спеціально розроблена. Найстарішим і найбільшим розважальним комплексом у Римі був Великий цирк (*Circus Maximus*). Лівій і Діонісій Галікарнаський пов'язують його походження з Тарквінієм Пріском, який влаштовував ігри на просторі між Авентинським і Палатинським пагорбами, і цьому місцю судилося з часом стати однією з «найчудовіших споруд Риму» з місткістю 150000 глядачів, що відповідає сучасним оцінкам [28; 233-234].

Серед організаторів ігор слід відзначити імператора Клавдія, який часто показував масові видовища, розваги, і не лише відомі, а й винаходив нові й відновлював старі. Як писав римський історик Гай Светоній Транквілл, він часто влаштовував циркові ігри навіть у Ватикані, влаштовуючи полювання та вбивство диких тварин, *venatio* після кожних 5 забігів (Заїздів у цирку зазвичай бувало по 10 на день,

але за Клавдія це число доходило до 24)... У Великому Цирку він поставив мармурові загородки та визолочені поворотні стовпи – раніше вони були з туфу та дерева – і виділив особливі місця для сенаторів, які раніше сиділи разом з усіма. «У Великому цирку... Тут, крім кінних перегонів, він представляв і троянські ігри та африканські цькування за участю загону преторіанських вершників на чолі з трибунами і самим префектом, а також виводив фессалійських кіннотників з дикими биками, яких вони ганяли по всьому цирку, підхоплювали знесилених на спину і за роги шпурляли їх на землю» [16; V.21.1-3]. Під час правління імператора Клавдія відбувалося 159 публічних свят на рік, 93 з яких присвячені іграм за рахунок державних витрат, у т.ч. свята на честь національних героїв і перемог у битвах [30; 320].

Римський історик Публій Корнелій Тацит серед активних захоплень імператора Нерона (пасинка Клавдія. – О.Г.) відзначає таке заняття, як «правити кіньми на ристалищі» [18; XIII. 3]. Навіть сам Тацит перебував у ролі жерця-квіндецимвіра, організатора під час секулярних ігор, влаштованих імператором Клавдієм. «Під час ігор, що відбувалися в цирку в присутності Клавдія, підлітки зі знатних сімей, серед них Британнік, син імператора, і Луцій Доміцій (Нерон. – О.Г.) ... влаштували троянську виставу на конях» [18; XI.10].

Кінні перегони були особливо популярними в Римі, і, незважаючи на те, що вони були дуже небезпечними, не відрізнялися навмисною жорстокістю боротьби, як у боротьбі людини з дикими звірами. У Римі та його околицях розважальні будівлі були численними та значними. Не беручи до уваги тимчасові споруди та дерев'яні будівлі, що не збереглися, виокремимо основні будівельні проекти (переважно з I ст. до н. е.):

– 6 цирків: *Circus Maximus*; цирк Фламінія, який є скоріше відкритим багатфункціональним простором, ніж монументальним циркум; цирк, побудований Калігулою і перетворений Нероном, відомий як *Circus Vaticanus*; *Circus Varianus*, побудований Каракаллою і використаний Елагабалом для його власних змагань на колісницях; Цирк Максенція, уздовж віа Аппія (місткістю 10000); Арвальський цирк у гаю *Fratres Arvales*, уздовж віа Кампана, ор. 7,5 км від Риму;

– 5 амфітеатрів: 3 на Марсовому полі; 1, побудований у камені Статілієм Тавром (29 р. до н. е.), згорів у 64 р. н. е. під час пожежі Нерона, і 2 дерев'яні, перший, будівництво якого розпочато Калігулою та залишено Клавдієм, а потім дерев'яний амфітеатр Нерона, завершений протягом одного року (57 р. н. е.), який також був пошкоджений або знищений під час пожежі 64 р. н. е. 2 іншими будівлями були *Amphitheatrum Castrense*, побудований Елагабалом в районі між Порта Маджоре і Латерано, поблизу цирку Варіанус і *horti Variani*, і знаменитий Колізей, будівництво якого на місці, зайнятому золотим домом Нерона, сплановано Веспасіаном і фінансовано здобиччю, привезеною до Риму в 70 р. н. е. наприкінці кампанії з Юдеї, золота з Єрусалимського храму. Ця величезна будівля місткістю 50.000 освячена 10 роками пізніше Титом із розкішними видовищами, також фінансованими за рахунок золота та грошей, вивезених з Юдеї, коли глядачі йшли у бік арени, проходили через Арку Тита та дивилися на написи іконографічних зображень [28; 235-236].

Римський цирк навряд чи здається благодатним ґрунтом для ідей про єдність міста та світового громадянства. Він був відомий скоріше запеклим, а подеколи і жорстоким суперництвом між своїми 4 «фракціями» – інституціоналізованими спортивними командами, відомими лише за своїми кольорами: червоним, білим, синім і зеленим. За словами письменника II ст. н. е. Тертуліана, кольори символізували не що інше, як 4 пори року: червоний асоціювався з літнім сонцем, білий – із зимовим снігом, зелений – з весною, а синій – з осіннім небом [29; 214].

У Великому цирку (*Circo Massimo*) більшість глядачів сиділи на дерев'яних сидіннях, зведених позаду передніх кам'яних рядів, які призначалися для весталок, сенаторів і вершників. 4 команди, якими володіли підрядники, змагалися за прихильність натовпу – червоні, зелені, білі і сині, названі так за кольором одягу візників, що стояли на тендітних двоколісних колісницях позаду двох або чотирьох коней, обмотавши віжки навколо тіл. Їм потрібно було зуміти швидко звільнитися, перерізавши віжки, якщо колісниця перекидалася. Пристрасті розпалювалися на боці одного з цих кольорів команди і могли розділяти сім'ї та руйнувати дружбу [20]. Проте вболівальники були більш лояльними до відповідних кольорів команди, ніж самі візники, які, здається, часто змінювали команди протягом своєї кар'єри. Надгробний пам'ятник візникові на ім'я Гай Аппулей Діокл (близько 150 р. н. е.) показує, що він почав виступати за білих, потім 8 років виступав за зелених, перш ніж приєднатися до червоних, де додав понад 1300 перемог до загальної кількості 1462 у своїй кар'єрі [29; 215]. У Римі в'язні та раби витіснили еллінських спортсменів-громадян, вони також довели, що чесноти не залежить від раси, класу чи національності [29; 220].

Римський імператор, філософ-стоїк Марк Аврелій Антонін у праці «Роздуми» зауважує, що люди навмисно не завдають шкоди одне одному, а скоріше те, що вони не шкодили б одне одному, якби мали вище розуміння, якого прагнуть стоїки. Своєму вихователю імператор завдячує тим, що не

став ні *зеленим*, ні *синім*, ні пармуларієм, ні скутарієм [9; 1.5]. На практиці візники не були вище таких брудних тактик, як поворот, щоб перешкодити супернику, або навіть змова, щоб вивести суперника з перегонів. Аварії, здається, були досить поширеними, і були настільки вражаючими, що вболівальники називали їх «корабельними аваріями» [29; 218].

Однак не всі жителі Риму були прихильними до таких перегонів. Пліній Молодший у своєму листі до Кальвізії згадує циркові ігри, зазначаючи, що він не є прихильником таких порожніх вульгарних видовищ і надає перевагу літературній творчості. Серед відвідувачів циркових ігор були римські вершники, знайомі з літературними творами Корнелія Тацита та самого Плінія Молодшого (хіба, що цих авторів глядачі іноді плутали, запитуючи, хто з них «італік», а хто «провінціал») [15; IX.23]. Автор був вражений масовим інтересом до кінних перегонів і тим, що «тисячі дорослих чоловіків так по-дитячому жадають знову і знову бачити перегони і людей, що стоять на колісницях. Якби їх ще приваблювала швидкість коней або мистецтво людей, то в цьому був би певний сенс, але вони прихильні до ганчірки, ганчірку люблять, і якби під час самих перегонів у середині змагання цей колір перенести туди, а той сюди, то разом із нею перейде і пристрасне співчуття, і люди відразу ж забудуть тих візників і тих коней, яких вони здалеку дізнавалися, чії імена викрикували. Такою симпатією, таким значенням користується якась нікчемна туніка, не кажу вже у черні, яка нікчемніше туніки, а й у деяких серйозних людей; коли я згадую, скільки часу проводять вони за цією порожньою, вульгарною справою» [15; IX. 6].

Постійні масові видовища, як «клапани соціальної безпеки», вимагали значної організаційної роботи з громадськістю та спеціальних приміщень.

Колізей урочисто відкритий імператором Титом з найщедрішими іграми. Було оголошено, що вони триватимуть 100 днів. Смертельні бої передбачалися між понад 10.000 приреченими на смерть людьми і 5.000 дикими тваринами. На 2 день мали відбутися перегони, а на 3 – морський бій між 3000 осіб на штучному озері, у яке перетворювалася заповнена водою арена [7]. Як зауважує німецько-британський історик Т. Відеманн, Колізей символізував власну легітимність імператора, демонструючи, що він відновив римському народові його право вирішувати та обирати життя чи смерть. Було доречно, що інавгурація нового народження римської свободи має відзначатися не лише традиційним забоем тварин. Щоразу під час битв гладіатори демонстрували видовище смерті та відродження в присутності римського народу. Глядачі ж мали змиритися зі смертністю, розмірковуючи про небувалу силу та спадкоємність універсальних правил Риму [32; 180].

Нині в усьому римському світі відомо понад 230 амфітеатрів, серед яких бл. 210 знаходяться в Італії, Галлії та Німеччині, Північній Африці, Британії та придунайських провінціях; в Італії римські театри обчислюються сотнями, тоді як у західних провінціях за кількістю театрів і амфітеатрів лідирує Галлія з її 115 театрами і 50 амфітеатрами [28; 242].

У документі «*Res gestae divi Augusti*» (Діяння божественного Августа) імператор Октавіан Август детально описує статистику масових розваг та їх вартість [22; 184].

У 177 р. н. е. імператор Марк Аврелій зберіг ігри як політичний інструмент, затверджуючи законодавство для спонсорвання та контролю їхніх витрат. Ймовірно імператор, що був філософом-стоїком, розглядав цирк як потенційний інструмент миру, який об'єднав римлян, незважаючи на їхні соціальні та культурні відмінності [29; 215].

Як зауважує Я. Буркхардт, римський імператор Костянтин Великий провів пишні святкування та величні циркові ігри з приводу освячення нового будівництва міста та надання йому імені Константинополя. Кожного року у факельній процесії провозили по цирку позолочену статую імператора з Тіхе, генієм-охоронцем міста. У випадку Костянтина непомірна пиха та помпезні виступи мали на меті обдуману політичну мету. Роздавання вина, хліба й олії після 322 р. н. е. мали вже постійний характер [2; 86].

Аналізуючи класифікацію гладіаторів, бойові пари, відмінності їхніх шоломів і обладунків, роль гладіаторських шоу в масовій взаємодії імператора з людьми Римського принципату, швейцарський історик і музейний експерт Л. Горгерат виокремлює такі види гладіаторів, як трекер, мурміллон, провокатор, гоппомах, ретіарій, секутор, арбел [26; 86-87]. Їхньою метою завжди була воля до боротьби на найвищому технічному рівні і підвищення привабливості для аудиторії. Серед них були кінні бійці, такі як андабати; їхнє тіло було вкрите парфянською кольчугою, а обличчя закриті глухим шоломом без прорізів для очей. Вони були озброєні довгими списами, які націлювали один на одного на повній швидкості. Есседарії воювали на британських колісницях, якими керував візник, що стояв поруч [20].

Кассій Діон у «Римській історії» згадує святиню Августа. Юнаки з патриціанських сімей, обоє батьків яких повинні були бути живими, разом із дівчатами співали гімн, сенатори зі своїми дружинами, а також народ бенкетував, і були всілякі видовища. Влаштувалися не тільки музичні розваги, а й кінні змагання відбувалися упродовж 2 днів, 20 заїздів – 1-го дня і 40 заїздів – 2-го дня, тому що пізніше в



останній день серпня був день народження імператора (Гая Цезаря Калігули. – О. Г.). І він демонстрував таку ж кількість видовищ в інших випадках, так часто, як йому це було зручно; до цього, зазвичай було не більше 10 видовищ. Він також організував видовища з вбивством 400 ведмедів разом із такою ж кількістю диких звірів із Лівії. Юнаки патріціанського походження розігрували кінну гру «Троя», а 6 коней тягли тріумфальну машину, на якій він їхав, чого раніше не робили [24; 59.7. 1]. Римський історик вважав, що витрати, пов'язані з Циркензійськими іграми (Circensian games, τὰ γὰρ ἀναλώματα τὰ ἐν ταῖς ἰπποδρομίαις γυγόμενα), значно зросли, оскільки зазвичай було 24 заїзди перегонів [24; 60. 27. 2].

Коли вперше з'явилася жінка-гладіатор, невідомо, як пише американська дослідниця А. Маккалоу. Їхня поява, ймовірно, збіглася зі зростанням популярності ігор загалом у пізню республіканську добу та в епоху Августа. Б. Левік вважає, що вперше жінкам був заборонений вихід на арену в 22 р. до н.е. Августом у *senatus consultum*, який також заборонив дітям і онукам сенаторів і вершників виступати на сцені та арені. Хоча Кассій Діон не пише конкретно, що жінкам було заборонено, він згадує як шляхетних чоловіків, так і знатних жінок, яким заборонено виходити на арену в 23 і 22 роках до н. е. Ця заборона сенату S.C. (*senatus consultum*) бути на сцені та на арені, якщо це стосувалося жінок, була повторена в 19 р. н.е. і також застосовувалася до доньок, онук і праонук сенаторів і вершників. У 11 р. н.е. заборона сенату була застосована до вільнонароджених жінок віком до 20 років, які не могли виходити на арену [27; 198].

Римські жінки як і чоловіки, вважали гладіаторські змагання та гладіаторів привабливими. Т. Відеманн звертає увагу на деякі епіграфічні докази, які засвідчують те, що цей потяг міг бути сексуальним: у Помпеях ретіарій Кресценс був відомий як «нічний рибалка дівчат» і «улюбленець дівчат». Фракійці були улюбленим символом мужності, оскільки більша частина їхнього тіла залишалася видимою для глядачів. Автор вважає, що це, очевидно, становило потенційну небезпеку для контролю римського чоловіка над своїм жіноцтвом. Август обмежив можливість жінкам, крім 6 дів Весталок, спостерігати за гладіаторами з крайніх задніх рядів сидінь [32; 26].

Римський поет Марк Валерій Марціал присвятив свою епіграму Гермесу, одному з найпопулярніших гладіаторів того часу:

Гермес всіх перемагає неушкоджений,  
Гермес сам себе в сутичках заміняє,  
Гермес – скарб для баришників у цирку,  
Гермес – дружин гладіаторських турбота [10; V. 24].

Проте в інших людей такі бурхливі видовища та гладіаторські вистави викликали огиду й несприйняття, а в моральному сенсі – осуд. Римський філософ, поет і державний діяч I ст. н.е. Луцій Анней Сенека описує улюблене видовище багатьох римлян: «...немає ані шолома, ані щита, щоб відбити меч! Навіщо обладунки? Навіщо прийоми? Все це лише відтягує мить смерті. Вранці люди віддані на розтерзання левам і ведмедям, опівдні – глядачам. Це вони наказують убивцям йти під удар тих, хто їх вб'є, а переможців щадять лише для нової бійні. Для борців немає іншого виходу, крім смерті. У справу пускають вогонь і залізо, і так допоки не спорожніє арена» [17; VII, 3-4].

Римський поет Овідій засуджував криваві забави своїх сучасників і закликав принцепса (хіба що іншого – Октавіана Августа) чи то жартома, чи серйозно заборонити ігри, видовища й цирк.

Хай він у чомусь правий, – тоді як із грищами бути?  
Блуд може й там прорости. Так і видовища всі:  
Не одного з глядачів на лихе підштовхнула арена,  
Де під кривавим піском – втоптана боєм земля.  
Заборони тоді й цирк: небезпечна вільність у цирку –  
При незнайомцеві там юне дівчисько сидить.  
От походжають жінки: для них портик – місце побачень,  
Може, безпечнішим є саме те, що пишуть для сцени? [12; II.1].

Нівелююча сила імператорського режиму руйнувала або фальсифікувала усі патріархально-етнічні та полісні зв'язки між людьми. Тепло дружніх почуттів та реальна неофіційна солідарність і приязнь простих людей, сімейні та обцинні відносини залишалися лише в колегіях. Як відзначає український культуролог І. Петрова, провідним у самосвідомості таких груп стало відчуття своєї протилежності традиційним, але вже недієвим, чеснотам, ритуалам, нормам поведінки [14].

Римська імперія зіткнулася з власними викликами мультикультуралізму та глобалізації. У багатьох релігійних культурах імперії існував континуум, що тягнувся від людей до найбільших божеств-творців. Імператори були найнижчими з богів і найвеличними з людей. Вони були найбільшими з жерців і найменшими з усіх істот, яким оплачували культ [31, 248]. Культ правителя в римському світі був поширеною тенденцією поклоніння могутнім особам.

*Наукова новизна.* Проаналізовано генезис та еволюцію кінних перегонів як масової форми видовищної культури Античного Риму. На основі античної літературної рефлексії, крізь призму праць культурологів, філософів, істориків, поетів, письменників Античного Риму автором розкрито сутність і зміст кінних перегонів як масової форми видовищної культури Античного Риму, специфіку та функціональні особливості масових видовищ як інструменту управління римських імператорів. Автор описав моральні аспекти кінних перегонів у контексті видовищної культури Античності.

*Висновки.* Кінні перегони в епоху Античного Риму були не лише формою суспільної поведінки, реалізації релігійних і громадських свят та масових видовищ, а значною мірою віддзеркалювали певні життєві позиції, слугували важливим критерієм оцінювання соціальної ролі людини в громаді, позначали політичну владу, відображали соціально-культурні трансформації у суспільстві.

Кінні перегони як масова форма видовищної культури Античного Риму стали дієвим інструментом політичного панування. Ця сфера була воістину римською сферою мистецтва, оскільки в ній з граничною наочністю і виразністю, на думку О. Лосева, показано, як у Римі синтезувався правовий абсолютизм з чуттєвим розмаїттям і внутрішньою чуттєвою піднесеністю [8]. Імператорський Рим – це країна повного і справжнього абсолютизму, царство державної містики, перед якою окремого індивіда просто не існувало, він був лише гвинтиком у цій універсальній машині.

Видовища вільних громадян Античного Риму можна поділити на сільські та міські; активні і пасивні; групові та масові; навчальні, розважальні; конструктивні і деструктивні; самоорганізовані та соціально організовані. Тоді культурна свідомість вирішує відповідно до власної віри та смаків – мімесис чи фантазія, природа чи творчість, правила чи свобода, раціональність чи емоції, об'єктивність чи суб'єктивність.

У видовищах античності спостерігається два типи дозвіллевої діяльності: 1) види і форми дозвілля, пов'язані з релігійним культом, включаючи міфологію, традиційні обряди і ритуали, масові дійства, де, відповідно до класифікації цінностей античного дозвілля, провідними цінностями виступають культовість і агональність [3; 6]; 2) види і форми дозвілля, пов'язані з побутом, повсякденними заняттями, індивідуальними особливостями учасників дозвіллевої діяльності античності, де первинними з'являються цінності орієнтації на спілкування і компенсаторності.

Зміцнення верховної влади в державі призводить до появи тріумфів і релігійно-політичних свят (насамперед свята імператорів – феномен Римської імперії). Римські видовища були публічною демонстрацією влади, в тому числі військової. Досить часто кінні перегони проводяться за державний кошт, що суттєво відрізняє їх від видовищ сакрального змісту, або організуються за рахунок пільг чиновників, які мріють про відповідні державні посади. Створюється нова парадигма дозвілля, яка залежить від багатьох факторів – соціальних умов, культурних ресурсів, домінуючих ідеологій і вірувань.

В Античному Римі праця і видовища виокремлюються, стаючи самостійними сферами життя людини. У представників широких кіл вони тісно переплітаються з народною культурою, фольклором і народними святами. Видовища заможних і знатних людей набуває нових величних форм, збагачуючись новим змістом. Народжуються професії, представники яких займаються організацією видовищ і розваг знаті у вільний час. Важливу роль в організації кінних перегонів, свят-ушанувань відіграє держава, яка зацікавлена у формуванні відповідних стереотипів мислення та поведінки громадян, формуванні громадської думки.

Дослідження кінних перегонів Античного Риму відкриває нові перспективи для вивчення видовищної культури в історичній ретроспективі, для збагачення змісту і форм сучасної індустрії дозвілля, оптимізації сучасних методів організації видовищ, в освітньому процесі культурологів.

#### Список використаної літератури

1. Аванесова Г. А. *Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации*. Москва : Аспект Пресс, 2006. 236 с.
2. Буркхард Я. *Век Константина Великого*. Москва : Центр полиграф, 2003. 367 с.
3. Генкина Е. В. *Ценности античного досуга как социально-культурная система: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05*. СПб, 1998. 217 с.
4. Гончарова О. М. *Античне видовище в структурі європейської культури. Феномен культури у гуманітарному дискурсі* : кол. монограф. / за наук. ред. В. О. Балуха. Чернівці: Чернівець. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2020. С. 92–119.
5. Гончарова О. М. *Дозвілля античності в контексті видовищної культури: гладіаторські ігри*. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Мілленіум, 2015. Вип. 2. С. 20–26.
6. Клюско Е. М. *Досуг в контексте современных взглядов на историографию. Социально-культурная деятельность: опыт исторического исследования*; сб. стат. Науч. ред. Е. М. Клюско, Н. Н. Ярошенко. Москва : МГУКИ, 2007. 143 с.

7. Коуэл Ф. Древний Рим. Быт, религия, культура [Электронный ресурс]. Москва : Центрполиграф, 2006. Режим доступа: <http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim--Byt--religiya--kultura/> (accessed 14 верес., 2022).
8. Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I-II веков. Под ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. Москва : Мысль, 2002. Т. 5. Кн. 2. <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt03.htm> (accessed 14 жовт. 2022).
9. Марк Аврелий. Размышления. Пер. А. К. Гаврилова. Ленинград : Наука, 1985. Режим доступа: <http://www.lib.ru/ROEEAST/avrrelj.txt> (accessed 30 жовт., 2022).
10. Марціал М. В. Епіграми; пер. з лат. Н. Ващишина, А. Содомори. Львів : Апріорі, 2020. 152 с.
11. Моммзен Т. Искусство и наука. *История Рима*. Отв. ред. А. Б. Егоров, ред. Н. А. Никитина. СПб : «Наука», «Ювентта», 1997. 365 с.
12. Овідій Публій Назон. Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії. Пер. А. Содомори. Київ : Основи, 1999. 300 с.
13. Панченко В. І. Культура Стародавнього Риму. Навч. посіб. під кер. Л. Т. Левчук. Київ : Центр учб. літ., 2010. 400 с.
14. Петрова І. В. Форми дозвілля в античності: культурологічний потенціал. Режим доступа: [http://www.culturalstudies.in.ua/knigi\\_8\\_45.php](http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php) (accessed 12 березня 2021).
15. Письма Плиния Младшего: Книги I-X. Изд. Сергеевко М. Е., Доватур А. И. 2-е изд. 1982. 407 с.
16. Светоний Г. Т. Жизнь двенадцати цезарей. Пер. с лат., предисл. и послесл. М. Гаспарова. Москва : Худ. лит., 1990. 255 с. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1354644432> (accessed 4 листопада 2022).
17. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию. Пер., прим. С. А. Ошерова, отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Наука, 1977 (Серия «Литературные памятники»). Режим доступа <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1346570007> (accessed 30 жовтня 2022).
18. Тацит Корнелий. *Анналы. Малые произведения. История*. Пер. с лат. Москва : ООО «Изд-во АСТ»; «Ладомир», 2001. 992 с.
19. Фридлиндер Л. Картины из бытовой истории Рима в эпоху от Августа до конца династии Антонинов. *Общая история европейской культуры*. Пер. Ф. Зелинского, С. Меликовой. Т. IV. Ч. I. СПб. : Изд. «Брокгауз-Ефрон», 1914 [628 с.]. С. 503–527. Режим доступа: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1262896623> (accessed 19 вересня 2022).
20. Хефлинг Х. Римляне, рабы, гладиаторы: *Спартак у ворот Рима*. Москва : Центр полиграф, 2010. Режим доступа: [http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling\\_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2](http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2) (accessed 21 жовт., 2022).
21. Чумаченко Б. М. Вступ до культурології античності. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 100 с.
22. Шифман И. Ш. Деяния Божественного Августа. *Цезарь Август*. Ленинград : Наука, 1990. 200 с.
23. Beacham R. C. Spectacle Entertainments in early imperial Rome. *Revista de Estudios Latinos (RELAT)*, 2001. V. 1. P. 280.
24. Cassius Dio. Roman History. Vol. I of the Loeb Classical Library edition, 1914. [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/59\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/59*.html) (accessed 5 листоп., 2022).
25. Goncharova O. M. Ancient Rome Entertainments in the cultural studies discourse: Chariot racing. *Relevant trends of scientific research in the countries of Central and Eastern Europe*. Riga, Nov. 20, 2020. P. 60–66. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/78/1876/4123-1>
26. Gorgerat L. Der Gladiator. Ein hochspezialisierter Kämpfer im Dienste römischer Tugenden. *Gladiator – Die wahre Geschichte. Eine Ausstellung des Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*. Basel, Steudler Press AG. September 2019. P. 86–87.
27. McCullough A. Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact. *Classical World*. Johns Hopkins University Press. Vol. 101. Number 2. Winter 2008. P. 198.
28. Nelis-Clement Jocelyne. Roman Spectacles: exploring their environmental implications. *O. D. Cordovana – G. F. Chiai (eds.), Pollution and the Environment in Ancient Life and Thought, Geographica Historica*, 36. Stuttgart, 2017. P. 217–281.
29. Reid, Heather L. The Circus and the Cosmopolis. *Sport, Ethics and Philosophy*. London: Publisher Routledge, 2010. Vol. 4, No. 2, pp. 213–220. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/17511321.2010.486610>.
30. Woolf, Gregory Duncan. *Inventing empire in ancient Rome. Empires Perspectives from archaeology and history*. Ed. S. E. Alcock; K. D. Mor; T. N. D'Altroy, K. D. Morrison, C. M. Sinopoli. Cambridge University Press, 2001. P. 320.
31. Woolf, Gregory Duncan. Divinity and power in Ancient Rome. *Religion and Power Divine Kingship in the Ancient world and beyond*. Ed. by N. Brisch. Chicago: The University of Chicago; McNaughton&Gunn, Saline, Michigan, 2008. P. 235–252.
32. Wiedemann, Thomas E. J. *Emperors and Gladiators*. London; New York: Routledge. 1995. 198 p.

#### References

1. Avanesova G. A. (2002) *Kulturno-dosugovaya deyatelnost: teoriya i praktika organizatsii* [Cultural and leisure activities: theory and practice of organization]. Moskva : Aspect Press, 236 p.
2. Burckhardt Jacob (2003) *Vek Konstantina Velikogo* [The Age of Constantine the Great]. Moskva : Polygraph Center, 367 p.
3. Genkina E.V. (1998) *Tsennosti antichnogo dosuga kak sotsialno-kulturnaya sistema* [Values of the ancient leisure as social and cultural system]: PhD in Pedagogy Thesis : 13.00.05. St. Petersburg, 217 p.

4. Goncharova O. M. (2020) Antychne vydovysheche v strukturi yevropeiskoi kultury [Ancient spectacle in the structure of European culture]. *Fenomen kultury u humanitarnomu dyskursi: kol. monohraf. / za nauk. red. V. O. Balukha*. Chernivtsi : Chernivetskyi natsionalnyi universytet im. Yu. Fedkovycha, S. 92–119. URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Monografii/Fenomen\\_kultury\\_v\\_gumanitarnomu\\_dyskursi.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Monografii/Fenomen_kultury_v_gumanitarnomu_dyskursi.pdf)
5. Goncharova O. M. (2015) Dozvillja antychnosti v konteksti vydovyshhnoji kul'tury: ghladiatorsjki ighry [Antiquity's leisure in the context of spectacular culture: gladiatorial games.]. *Visnyk Nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kul'tury i mystectv*. Kyiv : Millenium, Vyp. 2. S. 20–26.
6. Kliusko E. M. (2007) Dosug v kontekste sovremennykh vzglyadov na istoriografiyu [Leisure in the context of modern views on historiography]. *Social and cultural activities: experience of historical research; collection of articles*. Sc. ed. E.M. Kliusko, N.N. Yaroshenko. Moskva : MGUKI, 143 p.
7. Cowell F. (2006) *Drevniy Rim. Byt, religiya, kultura* [Ancient Rome. Life, religion, culture] (electronic source). Moskva : Centrpoligraf. Retrieved from: <http://historylib.org/historybooks/Drevniy-Rim-Byt-religiya-kultura/>
8. Losiev A. F. (2002) *Ellinisticheski-rimskaya estetika I-II vekov* [Hellenistic-Roman aesthetics of the I-II centuries]. Editors A.A. Takho-Godi, V.P. Troitsky. Moskva : Mysl, Vol. 5, Book 2. Retrieved from: <http://psylib.org.ua/books/lose009/txt03.htm>.
9. Mark Avreliy. Razmyshleniya. Per. A. K. Gavrilova. L. : Nauka, 1985. Rezhim dostupu: <http://www.lib.ru/POEEAST/avrelij.txt>
10. Martsial M. V. (2020) Epihramy; per. z lat. N. Vashchyshyna, A. Sodomory. Lviv : Apriori, 152 s.
11. Mommsen Th. (1997) *Iskusstvo i nauka. Istoriya Rima* [Art and Science. *History of Rome*]. Editor-in-chief A.B. Yegorov, ed. N.A. Nikitin. St. Petersburg : Nauka, Yuventa. P. 365.
12. Ovidius Publius Naso (1999) Ljubovni eleghiji. *Mystectvo kokhannja. Skorbotni eleghiji* [Love elegies. Art of love. Grieving elegies]. Transl. by A. Sodomora. Kyiv : Osnovy, 300 p.
13. Panchenko V. I. (2010). *Kul'tura Starodavnjogho Rymu* [Culture of Ancient Rome]. Navch. posib. pid ker. L. T. Levchuk. Kyiv : Centr uchb. lit., 400 s.
14. Petrova I. V. *Formy dozvillja v antychnosti: kul'turologhichnyj potencial* [Forms of leisure in antiquity: cultural potential]. Retrieved from: [http://www.culturalstudies.in.ua/knigi\\_8\\_45.php](http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_8_45.php)
15. Pisma Pliniya Mladshogo: *Knigi I-X*. (1982). Sergeenko M.E., Dovatur A.I. (editors) [Pliny the Younger: Letters: Books I-X]. 2nd edition, 407 p.
16. Suetonius G.T. (1990) *Zhizn dvenadsati tsezarey* [The Twelve Caesars]. Translation from Latin, foreword and afterword of M. Gasparov. Moskva : Khudozhestvennaya literature, 255 p. Retrieved from: <http://ancientrome.ru/antlitrt.htm?a=1354644432>
17. Seneca Lucius Annaeus. (1977) *Nravstvennye pisma k Lutsiliyu* [Moral letters to Lucilius]. Transl., notes by S.A. Osherov, ed.-in-chief M.L. Gasparov. Moskva : Nauka, VII, 3–4. (Literaturnye pamyatniki series [Literary Monuments series]). Retrieved from: <http://ancientrome.ru/antlitrt.htm?a=1346570007>
18. Tacitus Publius Cornelius. (2001) *Annaly. Malye proizvedeniya. Istoriya*. [Annals. Small works. History]. Transl. from Latin. Moskva : Publishing House AST LLC; Lodomir, 992 p. (Klassicheskaya mysl series [Classical thought series]).
19. Fridlender L. (1914) *Kartiny iz bytovoy istorii Rima v epokhu ot Avgusta do kontsa dinastii Antoninov. Obshchaya istoriya evropeyskoy kul'tury*. [Pictures from the domestic history of Rome in the era from Augustus to the end of the Antonine dynasty. General history of European culture]. Per. F. Zelinskogo, S. Melikovoy. T. IV. Ch. I. SPb. Izd. «Brokgauz-Efron», 628 s. S. 503–527. Rezhym dostupu: <http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1262896623>.
20. Hyofling G. (2010) *Rimlyane, raby, gladiatory: Spartak u vorot Rima* [Romans. Slaves. Gladiators. Spartacus at the gates of Rome]. M.: Center polygraph. Retrieved from: [http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling\\_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2](http://historylib.org/historybooks/KHelmut-KHefling_Rimlyane--raby--gladiatory-Spartak-u-vorot-Rima/2).
21. Chumachenko B. M. (2003) *Vstup do kul'turologhiji antychnosti* [Introduction to the cultural studies of antiquity]. Kyiv : KM Akademiia Publishing House, 100 p.
22. Shifman I. S. (1990) *Deyaniya Bozhestvennogo Avgusta. Tsezar Avgust* [The Deeds of the Divine Augustus. Caesar Augustus]. L.: Nauka, 200 p. (Iz istorii mirovoy kultury series [From the History of World Culture series]).
23. Beacham R. C. (2001) *Spectacle Entertainments in early imperial Rome. Revista de Estudios Latinos (RELat)*, V. 1. P. 280.
24. Cassius Dio. *Roman History*. (1914) Vol. I of the Loeb Classical Library ed. [https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/59\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/59*.html)
25. Goncharova O. M. (2020) Ancient Rome Entertainments in the cultural studies discourse: Chariot racing. *Relevant trends of scientific research in the countries of Central and Eastern Europe*. Riga, Nov. 20, P. 60–66. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/78/1876/4123-1>
26. Gorgerat L. (September 2019) *Der Gladiator. Ein hochspezialisierter Kämpfer im Dienste römischer Tugenden. Gladiator – Die wahre Geschichte. Eine Ausstellung des Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig*. Basel, Steudler Press AG. P. 86–87.
27. McCullough A. (Winter 2008) *Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact. Classical World*. Johns Hopkins University Press. Vol. 101, No. 2. P. 198.
28. Nelis-Clement, Jocelyne. (2017) Roman Spectacles: exploring their environmental implications. *O. D. Cordovana - G. F. Chiaï (eds.), Pollution and the Environment in Ancient Life and Thought, Geographica Historica*, 36. Stuttgart. P. 217–281.

29. Reid, Heather L. *The Circus and the Cosmopolis. Sport, Ethics and Philosophy*. London: Publisher Routledge, 2010. Vol. 4, No. 2, pp. 213–220. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/17511321.2010.486610>.
30. Woolf, Gregory Duncan. (2001) *Inventing empire in ancient Rome. Empires Perspectives from archaeology and history*. Ed. S. E. Alcock; K. D. Mor; T. N. D'Altroy, K. D. Morrison, C. M. Sinopoli. Cambridge University Press. P. 320.
31. Woolf, Gregory Duncan (2008). *Divinity and power in Ancient Rome. Religion and Power Divine Kingship in the Ancient world and beyond*. Ed. by N. Brisch. Chicago: The University of Chicago; McNaughton & Gunn, Saline, Michigan. P. 235–252.
32. Wiedemann, Thomas E.J. (1995) *Emperors and Gladiators*. London; New York : Routledge, 198 p.

UDC 008: 379.8 (38)

### HORSE RACING AS A FORM OF SPECTACULAR CULTURE OF ANCIENT ROME

**Goncharova Olena** – Doctor of Science in Cultural Studies, professor,  
professor of the Department of the Museum Management,  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to introduce into the cultural discourse analytically processed and generalized information about the genesis and evolution of horse racing as a mass form of the spectacular culture of Ancient Rome, the specifics and functional features of the mass spectacles of Antiquity. The methodological basis was the methods of critical analysis of cultural, historical and literary sources, concrete-historical analysis and interdisciplinary synthesis, induction and deduction. Problematic and chronological, systemic and structural, comparative and descriptive methods, the method of social and phenomenological analysis were used from concrete and scientific methods. Scientific novelty. The article analyzes the genesis and evolution of horse racing as a mass form of the spectacular culture of Ancient Rome. Using ancient literary reflection, through the prism of the works of culturologists, philosophers, historians, poets, writers of Ancient Rome Gaius Suetonius Tranquillus, annals of Publius Cornelius Tacitus, Cassius Dio, ethic works of Lucius Annaeus Seneca, emperor Marcus Aurelius Antoninus, letters of Gaius Pliny the Younger, poetry pages of Publius Ovidius Naso, epigrams of Marcus Valerius Martialis and others. The author revealed the essence and content of horse racing as a mass form of spectacle in Ancient Rome, statistics and features of entertainment events and tools of the rule of the Roman emperors. The author described the moral aspects of horse racing in the context of the spectacular culture of Ancient Rome. Conclusions. The place of the spectacular culture of Ancient Rome in the system of cultural knowledge and cultural traditions of their social universe is revealed. The transformation of horse racing as a social and humanitarian experience of ancient society, a political tool of governance in Ancient Rome are studied. The role of mass spectacles of Antiquity for modern cultural practices is established.

*Key words:* horse races, gladiatorial shows, entertainment, mass spectacles, spectacle culture, entertainment culture, morality, Roman emperors, Ancient Rome, Cassius Dio, Marcus Valerius Martialis, Publius Ovidius Naso, Gaius Pliny the Younger, Lucius Annaeus Seneca, Publius Cornelius Tacitus, Gaius Suetonius Tranquillus, Marcus Aurelius Antoninus.

Надійшла до редакції 3.11.2022 р.

УДК 316.7:930.85(045)

### МЕМОРІАЛ БАБИНОГО ЯРУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР У СТРАТЕГІЯХ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

**Рогожа Марія Михайлівна** – доктор філософських наук,  
професор, Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-1469-861X>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi43.574>  
mrogozha@ukr.net

**Морозов Андрій Юрійович** – доктор філософських наук,  
Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0003-4050-9621>  
a.morozov@knu.edu.ua

Стаття є продовженням дослідження, що стосувалося осмислення стратегії збереження місць пам'яті в контексті досліджень культурної спадщини на прикладі Меморіального комплексу Бабин Яр. Увага сфокусована на формах упорядкування культурного простору відповідно до пануючих стратегій збереження культурної пам'яті. Перший за часом створення темпоральний режим теперішніх майбутніх зумовлював концептуальне упорядкування культурного простору радянським пам'ятником, монументальним за розмірами і протяжністю. Концептуальний перехід до теперішніх минулих відбувався через пам'ятні знаки, які диференціювали загиблих за національними, професійними, релігійними, ментальними відмінностями і увінчався використанням ландшафту Меморіального комплексу для створення імерсивних арт-об'єктів, таких як Дорога скорботи, аудіовізуальна інсталяція «Дзеркальне поле», «Кришталева стіна плачу», проєкт «Шлях», «Інтерактивний щоденник» тощо.

*Ключові слова:* місце пам'яті, культурна спадщина, теперішні минулі, теперішні майбутні, Голокост, культурний простір.

*Актуальність дослідження.* Культура пам'яті сьогодні постає такою точкою росту культурологічних досліджень, яка в своїй міждисциплінарності – на перетині історії, культурної антропології, соціальної філософії, філософії історії та етики – уможливує розгляд широкого кола питань, серед яких організація культурного простору в стратегіях збереження культурної пам'яті.

*Аналіз досліджень і публікацій.* Започатковані майже століття тому французьким філософом М. Хальбваксом, дослідження культурної пам'яті стають предметом уваги у працях німецьких учених А. Ассман, А. Хюссейна, Г. Люббе, французького дослідника П. Нора. Ці автори задали загальну теоретичну рамку статті, що й знайшло концептуальне відображення у тексті.

*Мета статті:* визначити культурологічний потенціал організації культурного простору Бабиного Яру в стратегіях збереження культурної пам'яті.

*Вклад основного матеріалу.* Дослідження культурної пам'яті отримують потужний імпульс для свого розвитку у другій пол. ХХ ст. у зв'язку з переосмисленням історичних подій (у першу чергу, Другої світової війни) з «теперішніх майбутніх» (presentfutures) до «теперішніх минулих» (presentpasts) [11; 11-29]. За А. Хюссеном, історична свідомість Модерну, натхненна революційними ідеями, була орієнтована на майбутнє. Люди Модерну надихалися майбутнім і діяли в його ім'я, приносили заради нього жертви. А ідейний поворот відбувся з середини 1990-х рр. і пов'язаний з посиленням уваги до Голокосту, що став парадигмальним явищем для суспільної життєдіяльності і її осмислення різними галузями соціогуманітарного знання. Це змінило фокус уваги: не майбутні звершення, а події минулого стали керувати сучасністю.

Активізація теми Голокосту як історичної події зумовила перенесення уваги з героїчних битв, величких справ на життя і вчинки пересічних людей, відбулася зміна оптики – з героя на жертву. Як зазначив П. Нора, сучасність визначається минулим, яке привертає до себе увагу. А. Ассман у зв'язку з цим вводить поняття травми як невиліковної душевної рани, у світлі якої злочини проти людяності (Голокост) набувають надзвичайного ціннісного змісту. Травма зводить в єдине ціле минуле, сьогодення і майбутнє [10].

Ця тенденція працює на формування колективної пам'яті. Як вказує Е. Ренан, у справі колективних спогадів траур має більше значення, ніж тріумф, оскільки накладає спільні зобов'язання, викликає спільні зусилля [9; 42]. Відтак, темпоральний режим теперішніх минулих уможливує специфічну культурну самоідентифікацію особи. Засвоюючи змісти культурної пам'яті, стикаючи їх із живою пам'яттю, особа здійснює культурну самоідентифікацію. Як вказує Ассман, «колективна пам'ять... [має] опору у вигляді символів, які закріплюють спогади для майбутнього тим, що забезпечують імперативну спільність спогадів для подальших поколінь» [9; 35]. Цими символами виступають монументи і пам'ятні знаки, річниці і ритуали їх відзначення. Вони дають можливість долучитися до спільного спогаду тим поколінням, які не мають власного відповідного досвіду.

Різні темпоральні режими задають відмінні форми збереження пам'яті. Це можна простежити в історії організації культурного простору Бабиного Яру, місця, де під час Другої світової війни у 1941–1943 рр. було страчено від 150 до 200 тис. осіб. Наймасовіші страти відбулися восени 1941 р., коли нацисти, захопивши Київ, намагалися очистити його від чисельного єврейського населення. Там же страчували циган, православних священників, душевнохворих та медпрацівників із довколишньої лікарні ім. І. П. Павлова, радянських військовополонених тощо.

Радянська влада в темпоральному режимі теперішніх майбутніх тривалий час оминала увагою трагедію у Бабиному Яру, оскільки вона виходила за рамки уславлення перемоги над ворогом в ім'я світлого майбутнього. Адже маси військовополонених як результат військових невдач початку війни були незручним фактом. Масштаб невдач і поразок применшувався, а самі полонені представлялися як боягузи і зрадники. Ще однією незручною обставиною був факт знищення представників конкретного народу (євреїв) у країні, де населення вважалося *єдиним радянським народом* без розподілу на національності.

Перші публікації з питань масових розстрілів у Бабиному Яру з'явилися у 1960-ті роки. Тоді ж розпочалися і меморіальні заходи. В плані організації ландшафту місця трагедії темпоральний режим теперішніх майбутніх зумовлює монументальні розміри у протяжності і піднесеності. Так, у 1976 р. відкрито монумент «Радянським громадянам і військовополоненим солдатам і офіцерам Радянської армії, розстріляним німецькими фашистами у Бабиному Яру».

Монумент являє собою багатофігурну композицію з бронзи, яка схоплює образи людей в останній момент життя з їх почуттями страху, відчаю, мужності, нескореності на краю прірви. Відчуття трагедії передається палітрою почуттів, закарбованих у завмерлих в останню мить життя фігурах, які зображують різних за статтю, віком, соціальними ролями людей. Величність монументу над прірвою яру відповідає «класичній ритуальній формі включення у важливе та відділення від світу повсякденності» [5; 58].

Монументальна архітектура, як просторова форма організації культурної пам'яті, за О. Павловою, задає орієнтир руху ритуалів урочистої ходи як переривання зв'язку з повсякденністю і заглибленням в містичний досвід інобуття» [5; 58]. Урочиста хода є формою організації пам'яті – «рух людей... до священного центру, позначеного та навіть візуалізованого тілом монументальної архітектури. Домінанта візуального сприйняття підкреслює настанову уочевиднення культурного центру як орієнтиру, до якого потрібно прямувати» [5; 59].

Цим центром і став монумент «Радянським громадянам і військовополоненим...». Крокуючи до нього та по ньому, індивіди вшановують пам'ять жертв. «Вони здійснюють своє об'єднання у вшануванні пам'яті трагедії та обіцянки не припустити такого жаху знову крізь символ орієнтиру прямування, що має бути відтворено регулярно і представлено кам'яним тілом символічної архітектури. Форма закріплення культурної пам'яті в архітектурному порядку урочистої ходи є однією з найбільш давніх, але реактуалізованих форм її прояву. Вона заснована не на інтеріоризації структур суб'єкта, а об'єктивації форм предметно-спільної діяльності, втіленої у символічній архітектурі» [5; 59].

Цей монумент очевидно унаочнює режим темпоральності теперішніх майбутніх – «ніколи знову» є ніби лейтмотивом організації культурної пам'яті. З часів свого зведення і до сьогодні він піддається критиці як такий, що не відбиває суть трагедії.

Зміна режиму часу культури зумовила й переосмислення сприйняття історичних подій у Бабиному Яру. Вже у незалежній Україні було зведено майже 30 монументів, що увічнюють пам'ять про жертв тієї трагедії. Серед них: Менора – пам'ятник розстріляним євреям (1991 р.), Хрест – у пам'ять про розстріляних православних священників (2000 р.), пам'ятник розстріляним душевнохворим, пам'ятник розстріляним циганам (2016 р.) та ін. Таким чином, пам'ять увічнюється у пам'ятних знаках різним соціальним групам *єдиного радянського народу* – за національними, професійними, релігійними, ментальними відмінностями жертви диференціюються, являючи якщо не індивідуальні, то точно групові відмінності.

У 2007 р. створено Державний історико-меморіальний заповідник «Бабин Яр». У 2025–2026 рр. заплановано завершення нового меморіального комплексу, який до останнього часу був дуже дискутованим і значною мірою політизованим. Політичну складову залишаємо поза увагою як несуттєву для розглядуваної тут проблематики, а культурологічна – почасти знайшла відображення в нашій недавній публікації, де розглядалися два проекти меморіального комплексу як конкуруючі стратегії збереження культурної пам'яті [6].

Наразі увага концентрується на проекті, який виграв конкурс і вже взятий до реалізації. Проект вартістю у 100 млн. доларів фінансується благодійним фондом, спонсорами якого виступила міжнародна група бізнесменів. До комплексу мають увійти Музей трагедії Бабиного Яру 1941–1943 рр., Музей Голокосту в Україні та Східній Європі, Музей історії забуття трагедії Бабиного Яру, Музей історії місця та Куренівської трагедії, а також інсталяція, присвячена жертвам трагедії, простір для молитви (у складі синагоги, церкви, мечеті та не конфесійного простору), освітній та науковий центр, майданчик для дискусій, медіатека, бібліотека, архів та колекції, освітньо-ігровий простір для дітей, центр реабілітації наслідків психологічної травми [1].

Зміна темпорального режиму до теперішніх минулих актуалізує тему травми, а відтак «індивідуальної і сімейної самоідентифікації» [12; 49]. Проект розгортається в індивідуально орієнтованій системі координат, сфокусованій на емоційну і ціннісну інтеграцію минулого, теперішнього і майбутнього. Це, зокрема, проявляється в організації простору місця пам'яті – інтегруються місця поховання з місцями проведення масових заходів, де активно використовуються інтерактивні, імерсивні засоби впливу на відвідувачів [6; 62].

Імерсивність (від англ. *immersive* – занурений) – це спосіб сприйняття з ефектом занурення в штучно створене середовище. У мистецтві йдеться про занурення глядача в об'єкт споглядання таким чином, що він перетворюється на його активного учасника. На допомогу глядачеві приходять різного роду технологічні пристрої, які уможливають моделювання свідомості через візуалізацію [14]. Глядачі стають учасниками дійства. Їм пропонується зануритися в атмосферу події через створення штучними засобами відповідних відчуттів. Інколи вони можуть обирати певні опції з-поміж альтернативних, і подальше занурення відбувається відповідно до зробленого вибору.

Імерсивні засоби впливу активно використовуються в Меморіальному комплексі Бабин Яр. Так, у рамках проекту розроблено інтерактивну програму «Шлях» як реконструкцію історичного, суспільного та емоційного контексту трагедій геноциду у Бабиному Яру [2]. У межах цієї програми відвідувачеві меморіалу пропонується переглянути аудіовиставу, завантаживши інтерактивний додаток «Бабин Яр», за допомогою якого можна почути і побачити події минулого, пересуваючись територією пам'яті Бабиного Яру. «Звук і зображення на екрані смартфона дають можливість уявити те, що тут відбувалося у ті страшні дні. Майже 80 років по тому, опинившись у цьому ж місці, ви зможете почути

минуле» [2]. Як вказує опис вистави, глядач бачить картини минулого у доповненій реальності, а переміщення маршрутом супроводжується розповіддю про події, що відбувалися у вересні 1941 р. В анотації зазначено: «Сучасні технології не можуть замінити реальність, але вони дозволяють хоча б доторкнутись до трагедії Бабиного Яру» [2]. Додаток передбачає індивідуальне використання і уможливорює занурення у спогади, представлені фрагментами записів щоденників, а також штучне відтворення у користувачів відчуттів людей, які загинули наприкінці вересня 1941 р. у Бабиному Яру.

Також у рамках програми «Шлях» створено «Інтерактивний щоденник», який віртуально реконструює дійсність Голокосту через серію прийнятих рішень. Так, наприклад, глядачеві задається ситуація «Ви оголошені в розшук. Треба сховатися. До кого б ви звернулися?» [2]. Задаються опції: рідні і близькі; найкращі друзі, друзі дитинства; знайомі у владі; незнайомці. По кожній опції вказуються переваги і недоліки вибору. Залежно від того, що обирає користувач додатку, задається «персональний набір історій», який через додаткові питання надалі конкретизує історії для перегляду. Фактично, відвідувача ставлять на місце реальної людини минулого і пропонують вирішувати за неї, як діяти. Свого роду, комп'ютерна гра в трагедію Бабиного Яру. Таку неоднозначність занурення у віртуальну реальність жертв історик С. Скецький коментує наступним чином: «Естетика комп'ютерної гри може прилучити нове покоління до діалогу зі складною історією, але вона також робить складну історію грою. Агонія важких рішень, безвихідних ситуацій, у яких людина по суті не має вибору, – все це так легко переписується швидким натисканням комп'ютерної миші» [3].

Ще один імерсивний проєкт представлено сербською мисткинею М. Абрамович – «Кришталева стіна плачу». Первинно назва композиції відсилає до Єрусалимської стіни, але майже одразу повертається до українських реалій – Кришталева стіна є інсталяцією з українського антрациту та бразильського кварцу. На стіні довжиною 40 м і висотою 3 м кристали розташовані на рівні голови, серця та живота людини. Одночасно до сорока осіб зможуть знаходитися біля стіни і торкатися її своїм тілом, відчуваючи енергію кристалів.

Концептуалістка Абрамович у логіці нового часового режиму культури підкреслює: «Об'єкт не може бути лише відображенням минулого, а повинен нести послання в майбутнє» [4]. Абрамович вказує, що сьогодні «молоде покоління втрачає контакт з пам'яттю минулого, ... не має тих спогадів, що має моє покоління» [1]. Народжена у 1946 р., вона належить до покоління дітей людей, що пройшли через Другу світову війну, бачили її на власні очі і розповідали про її жахи. Для активації у сучасній молоді культурної пам'яті про події у Бабиному Яру вона пропонує «подумати над проєктом, який працює з перформативними елементами. Я хочу, щоб публіка переживала емоції. Я хочу, щоб молоде покоління налаштувало і відновило зв'язок із минулим і побачило його, і пережило досвід не просто минулого, але також майбутнього» [1].

Абрамович права у тому, що сьогодні вже майже не залишилося живих свідків Голокосту, і у засвіти відходить покоління їхніх дітей. Безпосередня індивідуальна пам'ять про трагедію Бабиного Яру гасне. І тоді культурна пам'ять потенційно спроможна розширити коло носіїв і діапазон часового охоплення за рахунок «досвіду і знань, який відділяється від живих носіїв і переходить на матеріальні інформаційні системи», до яких відносяться монументи і пам'ятки [9; 34–35]. Як вказує у зв'язку з цим П. Нора, «чим менше пам'ять переживається внутрішньо, тим більше вона потребує у зовнішній підтримці і у відчутних точках опори, в яких і лише завдяки яким вона існує» [13; 8]. Саме тому поле пам'яті розширюється так, що втрачається безпосередність сприйняття подій. «Воно підтримується за допомогою мистецтва і волі. Спогади потрібно підтримувати ззовні, оскільки вони вже не знаходять безпосереднього відгуку в серцях людей» [6; 62].

Г. Люббе зазначає, що чим більш віддаленою у часі є трагедія, спричинена злочиним, тим більш незрозумілою стає її унікальність. Актуалізація унікальності перетворюється у процесі її історизації [12; 51]. І для того, щоб меморіальний комплекс не став незрозумілим для відвідувачів, містян, які прийдуть у Бабин Яр, арт-об'єкти в ньому набувають інтерактивного, імерсивного характеру. «Тому є побоювання громадськості, що проєкт тяжіє перетворитися у парк видовищ. Для того, щоб нагадати про події, пропонуються різного роду інтерактивні заходи, в яких надзвичайно тонкою є грань між збереженням пам'яті і грою» [6; 64].

У Меморіальному комплексі створено аудіовізуальну інсталяцію «Дзеркальне поле». Вона складається з двох частин. Перша розташована на «Дорозі скорботи», що сама потребує окремої уваги у розгляді. Дорога скорботи – це алея від вулиці Ю. Ілленка до пам'ятника «Менора», вздовж якої розташовані надгробки єврейських могил (мацеви), що понад півстоліття пролежали у Реп'яховому Яру на території Дорогожицького парку. Туди їх скинули, коли будували телецентр неподалеку [8].

Уздовж Дороги скорботи розташовані стовпи, в які вмонтовані динаміки, що створюють потужний аудіо-ефект звуковим рядом. З динаміків невпинно лунають іудейські і християнські священні тексти,



музичні композиції українських і зарубіжних композиторів і виконавців, чергуючись із голосовими повідомленнями імен жертв трагедії Бабиного Яру, фрагментів мемуарів, свідочств, історичних документів тощо.

Друга частина інсталяції являє собою сорокаметровий диск із десятьма високими металевими колонами, простріляними кулями того ж калібру, що використовувалися нацистами при розстрілах у Бабиному Яру. Через простріляні отвори пробивається світло, створюючи ефект міражу. За задумом авторів, така інсталяція «дозволить відвідувачам... відчути, через які трагічні події пройшов Київ у минулому». Автор ідеї та концепції звукорежисер М. Демиденко підкреслює: «Для слухача це проєкт не про прослуховування музики, а про глибоке емоційне занурення у звуковий простір» [7].

Дві концепції збереження пам'яті – теперішніх майбутніх і теперішніх минулих – опинилися поєднаними в межах Меморіального комплексу Бабин Яр. Принципово відмінні ідейно і за формою, вони, як вказує О. Павлова, через масштабність комплексу уможливають урізноманітнення практики образу, а тим самим – вносять «нові конотації в практики меморіалізації» [5; 59]. Йдеться про те, що характерна для теперішніх майбутніх символічна архітектура співіснує з орієнтованою на теперішні минулі імерсивні арт-об'єкти. Це «дозволяє наголосити на статусі шанувальної ходи як форми організації культурної пам'яті, а також вдало використати ландшафт історичного міста в логіці диференційованості підземного та наземного, де інші форми синкретизму – візуального, тактильного та аудіального, цілісного та подрібненого, симетричного і безформного слугують художніми прийомами, що працюють на підвищення залучення в простір меморіалу актора культурної пам'яті» [5; 60].

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Стаття є продовженням дослідження, перші результати якого були оприлюднені нещодавно [6] і стосувалися осмислення стратегії збереження місць пам'яті в контексті досліджень культурної спадщини. На даному етапі увага сфокусована на формах упорядкування культурного простору відповідно до пануючих стратегій збереження культурної пам'яті. На прикладі Меморіального комплексу Бабин Яр показано, як перший за часом створення темпоральний режим теперішніх майбутніх зумовлював концептуальне упорядкування культурного простору пам'ятником, монументальним за розмірами і протяжністю, «Радянським громадянам і військовополоненим солдатам і офіцерам Радянської армії, розстріляним німецькими фашистами у Бабиному Яру». Концептуальний перехід до теперішніх минулих відбувався через пам'ятні знаки, які диференціювали загиблих за національними, професійними, релігійними, ментальними відмінностями і увінчався використанням ландшафту Меморіального комплексу для створення імерсивних арт-об'єктів, будівництво яких має бути завершеним у 2015–2026 рр.

#### Список використаної літератури

1. Бабин Яр. Творча концепція. Підхід та метод. URL: <https://cc-ua.babynyar.org/>
2. Бабин Яр. Шлях. URL: <https://babynyar.org/ua/path>
3. Матвійчук М. Команда Меморіалу «Бабин Яр» представила інтерактивні та віртуальні проєкти. *Хмарочос*. 24 верес., 2020. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/09/24/komanda-memorialu-babyn-yar-predstavyla-interaktyvni-ta-virtualni-proyekty/>
4. Найденко Ю. Кришталева стіна плачу. Марина Абрамович створить інсталяцію у Бабиному Яру. *НВ*, 16 черв., 2021. URL: <https://nv.ua/ukr/art/marina-abramovich-stvorit-krishtalevu-stinu-plachu-dlya-babinogo-yaru-fotopovini-kiyeva-50166082.html>
5. Павлова О. Ю. Культурні практики простору та пам'яті: досвід топографії та культурного ландшафту (на матеріалах меморіального центру Голокосту «Бабин Яр»). *Софія. Гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. Т. 20. № 2 (2022). С. 58-60.
6. Рогожа М. М. Стратегії збереження місць пам'яті в контексті досліджень культурної спадщини. *Софія. Гуманітарно-релігієзнавчий вісник*, Т. 20. № 2 (2022). С. 61-64.
7. Ситник О. У Бабиному Яру відкрили аудіовізуальну інсталяцію в пам'ять про жертв розстрілів. *Українська правда*. 29 верес., 2020 р. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2020/09/29/242500/>
8. У Києві з'явилася Дорога скорботи. 5 канал. 27 верес. 2017 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujTusJ-jGOW>
9. Assmann A. *Der lange Schtten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschtpolitic*. München : Verlag C.H. Becko HG, 2006. 320 s.
10. Assmann A. Transformations of the Modern Time Regime// *Erschienen in: Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future / ed. by Chris Lorenz ... - Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck&Ruprecht, 2013. S. 39-56. URL: https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/24579/ Assmann\_245797. pdf;sequence=2.*
11. Huyssen A. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Ca: Stanford University Press, 2003. 177 p.
12. Lübbecke H. *Im Zug der Zeit. Verkiirzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin: Springer, 2003. 413 s.
13. Nora P. General Introduction: Between Memory and History. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*/ P. Nora et al. Columbia University Press, 1996. P. 1–23.

14. Dixon S. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Ma – London, England : The MIT Press, 2007. 809 p.

### References

1. BabynJar. Tvorcha koncepcija. Pidhidtametod [BabynJar. Creative Concept and Method]. URL:<https://cc-ua.babynjar.org/> (in Ukrainian)
2. Babyn Jar. Shljah. [BabynJar. The Path] URL:<https://babynjar.org/ua/path>(in Ukrainian)
3. Matvijchuk M. (2020). Komanda Memorialu «Babyn Jar» predstavyla interaktyvni virtualni projekty [The Babyn Jar Memorial Team has represented interactive and virtual projects]. *Hmarochos*. September 24. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2020/09/24/komanda-memorialu-babyn-jar-predstavyla-interaktyvni-ta-virtualni-proyekty/>(in Ukrainian)
4. NajdenkoJu. (2021). Kryshtaleva stina plachu. Maryna Abramovych stvoryt' instaljaciju u Babynomu Jaru [The Crystall Wall of Tears. Maryna Abramovych will create the installation in Babyn Jar] *HB*, June 16. URL:<https://nv.ua/ukr/art/marina-abramovich-stvorit-krishtalevu-stinu-plachu-dlya-babinogo-yaru-foto-novini-kiyeva-50166082.html>(in Ukrainian)
5. Pavlova O. (2022). Kul'turni praktyky prostoru ta pam'jati: dosvid topografii ta kul'turnogo landshaftu (na materialah memorial'nogo centru Golokostu «BabynJar») [Cultural practices of space and memory: experience of topography and cultural landscape (on the materials of BabynJar Holocaust Memorial Center)]. *Sofija. Gumanitarno-religijeznavchij visnyk* [Sophia. Human and Religious Studies Bulletin], Vol. 20. № 2. P. 58-60.(in Ukrainian).
6. Rohozha M. (2022) Strategii' zberezhennja misc 'pam'jati v konteksti doslidzhen' kul'turnoi' spadshhyny [Strategies of keeping of places of memory within cultural heritage studies] *Sofija. Gumanitarno-religijeznavchij visnyk* [Sophia. Human and Religious Studies Bulletin], Vol.20. № 2. P. 61-64.(in Ukrainian)
7. Sytnyk O. (2020). U Babynomu Jaru vidkryly audiovizual'nu instaljaciju v pam'jat 'pro zhert v rozstriliv [The audio-visual installation was opened in BabynJar in memory about the victims of shooting]. *Ukrainska pravda*. September 29. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2020/09/29/242500/>(in Ukrainian)
8. U Kyjevi z'javylasja Doroga skorboty [The Way of Sorrow appeared in Kyiv]. *5 Chanel*. September 27, 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ujTusJ-jGOW>(in Ukrainian)
9. Assmann A. (2006) *Der lange Schtten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschts politic*. München: Verlag C.H. Becko HG. 320 s.
10. Assmann A. (2013). Transformations of the Modern Time Regime. *Erschienen in: Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future* / ed. by Chris Lorenz ... - Göttingen [u.a.]: Vandenhoeck& Ruprecht. S. 39-56. URL:[https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/24579/Assmann\\_245797.pdf;sequence=2](https://kops.uni-konstanz.de/bitstream/handle/123456789/24579/Assmann_245797.pdf;sequence=2).
11. Huyssen A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Ca: Stanford University Press. 177 p.
12. Lübbe H. (2003). *Im Zug der Zeit. Verkiirzter Aufenthalt in der Gegenwart*. Berlin : Springer. 413 s.
13. Nora P. (1996). General Introduction: Between Memory and History. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*/ P. Nora et al. Columbia University Press. P. 1–23.
14. Dixon S. (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Ma – London, England: The MIT Press. 809 p.

### THE BABYNYAR MEMORIAL AS THE CULTURAL SPACE IN STRATEGIES OF CULTURAL MEMORY KEEPING

**Rohozha Mariya** – Doctor of Philosophical Sciences, Professor  
Taras Shevchenko National University of Kyiv,

**Morozov Andrii** – Doctor of philosophical Sciences, Associate Professor,  
Kyiv National University of Trade and Economics

The article is focused on the forms of the cultural space arranging according to dominant strategies for preserving cultural memory in the context of cultural heritage studies at the example of the Babyn Yar Memorial Complex. Babyn Yar is the place of memory which allows to represent the special in which the universal of the new regime of temporality is reflected. The methodological grounds for the article became the history of memory studies, which cover the issues of cultural heritage and, in particular, places of memory. The works of Aleida Assmann, Pierre Nora, Andreas Huyssen, and Hermann Lübbecke provided the general framework for research on these issues, and it was conceptually reflected in the text. The academic novelty of the research is in the fact that it defines, in what way modes of temporality (present futures and present pasts) determine the forms of organizing the cultural space. Places of memory are a spatial artifact of a change in the regime of temporality. The first temporal regime of the present futures conditioned the conceptual arrangement of the cultural space by the Soviet monument, monumental one in size and length. The present pasts actualizes the genetic connection with the past, grasping which is possible to understand the present self. In the new mode of temporality, the emphasis is shifted from the history of great achievements to the history of everyday life, and attention is emphasized to individual human traumas and emotional wounds. Therefore, the history of memory with an appeal to personal, psychological aspects comes to the forefront in historical studies. The conceptual transition to the present past took place through monuments, which differentiated the dead people by national, professional, religious, and mental differences. The current state of the cultural space of Babyn Yar is defined by the use of the landscape of the Memorial Complex for the creation of immersive art objects, such as the Road of

Sorrow, the audiovisual installation «The Mirror Field», «The Crystal Wall of Tears», the project «The Path», «Interactive Diary» and so on. Art deals with immersing the viewer in the object of contemplation in such a way that he becomes an active participant in it. All kinds of technological devices that make it possible to model consciousness through visualization.

*Key words:* places of memory, cultural heritage, present pasts, present futures, Holocaust, cultural space.

Надійшла до редакції 3.11.2022 р.

УДК 343.337.4

#### ЗНИЩЕННЯ ОКУПАНТАМИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПРИАЗОВ'Я ТА ДОНБАСУ

Демідко Ольга Олександрівна – кандидат історичних наук,  
доцент кафедри культурології, Маріупольський державний університет, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0003-2605-5934>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.575>  
[demidko.olga1991@gmail.com](mailto:demidko.olga1991@gmail.com)

Окреслено злочини російських окупантів проти культурної спадщини Приазов'я та Донбасу. Проаналізовано норми міжнародного гуманітарного права, що захищають культурні цінності під час ведення воєнних дій. Виявлено, що сторони конфлікту зобов'язані поважати та захищати їх, забороняти, попереджати й припиняти будь-які акти крадіжки або незаконного присвоєння культурних цінностей в будь-якій формі, а також будь-які акти вандалізму. Надано характеристику найбільш постраждалим чи повністю знищеним архітектурним пам'яткам Приазов'я та міст Донбасу. Встановлено, що до основних засобів компенсації шкоди, заподіяної культурній спадщині та культурним цінностям внаслідок порушення міжнародних норм у період збройного конфлікту є реституції. Підкреслено, що відновлення культурної спадщини та повернення культурних цінностей стане важливим завданням держави і суспільства після перемоги України.

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

*Актуальність дослідження.* З початку повномасштабного вторгнення росії в Україну зафіксовано понад 380 випадків пошкоджень та руйнувань російськими військовими українських пам'яток архітектури, археології, релігії й історії. Зокрема, на Донеччині зруйновано 89 пам'яток культури та архітектури, з них 53 у Маріуполі, понад 60 закладів та пам'яток культури знищені у Луганській області. За декілька місяців від початку повномасштабного вторгнення росії в Україну приазовське м. Маріуполь перетворилося на суцільні руїни. Російські «визволителі» не лише знищили найбільше приморське місто Донеччини, але й вбили майже 25 тис. його жителів. «Місто Марії» сьогодні стало символом стійкості українського народу. Завдяки незламним захисникам полку «Азов» м. Маріуполь, яке отримало статус міста-героя, стало одним із синонімів мужності, а його мешканці на собі відчули всю силу кремлівської жорстокості. Однак архітектурний та культурний фонди Маріуполя майже повністю знищені. Загалом у місті пошкоджено 90% будівель. Більша частина пам'яток архітектури не підлягають реконструкції. Всі воєнні злочини росії, спрямовані проти культурної спадщини України мають бути зафіксовані і ретельно досліджені.

*Огляд останніх публікацій.* Проблеми охорони культурної спадщини за різних часів приділяли увагу у своїх дослідженнях українські та зарубіжні вчені. Варто відзначити, що вперше лише у 2002 р. українськими науковцями зібрано, систематизовано й проведено архітектурознавчий аналіз матеріалів щодо визначних архітектурних об'єктів, які з різних причин не дійшли до нашого часу [2]. Історико-правові основи пам'яткоохоронної роботи і практичне застосування відповідних законодавчих актів державними установами та громадськими організаціями в Україні всебічно висвітлюються у дослідженнях плеяди дослідників саме в цій галузі. Вагомий внесок у справі вивчення, популяризації, аналізу проблем і перспектив пам'яткоохоронної справи України склали публікації наукових досліджень Центру пам'яткознавства НАН України та Українського товариства охорони пам'яток історії і культури. В «Працях Центру пам'яткознавства» та альманасі «Відлуння віків» публікується низка теоретичних і прикладних матеріалів фахівців із пам'яткознавства, музеєзнавства, історії. Проблеми знищення української культурної спадщини російськими окупантами присвячено розвідки як істориків та культурологів (О. Демідко) [4–6], так і юристів (Т. Короткий, Я. Савченко [9]), журналістів (К. Білаш [1], М. Гема [3], Н. Попович [8], А. Стець [10], О. Черкасець [11]). Зокрема, останні у своїх публікаціях висвітлюють спогади очевидців та надають коментарі музейних працівників.

*Мета статті* – виявити воєнні злочини російських окупантів, спрямовані проти культурної спадщини Приазов'я та Донбасу.

*Виклад основного матеріалу.* За місяці облоги культурну та історичну спадщину Приазов'я й Донбасу невпинно знищували, що за нормами міжнародного гуманітарного права є воєнним злочином з боку російських окупантів. Під час війни, тобто міжнародного збройного конфлікту, між воюючими сторонами діє міжнародне гуманітарне право, норми якого обмежують сторони конфлікту у засобах та методах ведення війни. На жаль, бачимо жахливі приклади порушення цих норм російськими військовослужбовцями, військовим та політичним керівництвом. Це – серйозні порушення Женевських конвенцій про захист жертв війни, які є воєнними злочинами. Але важливо, що крім людей (поранені та хворі комбатанти, військовополонені, цивільне населення), міжнародне гуманітарне право захищає також культурні цінності. Будь-яке захоплення, знищення чи навмисне пошкодження релігійних, благодійних, освітніх, мистецьких і наукових установ, історичних пам'яток, творів мистецтва та науки забороняється та повинно підлягати судовому переслідуванню. Про це говорить стаття 56 Положення про закони і звичаї війни на суходолі, яке є додатком до IV Конвенції про закони і звичаї війни на суходолі 1907 р. Зазначена конвенція є досі чинною та обов'язковою для України та РФ [9]. Обов'язковими для сторін також є спеціальна Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту з Протоколом 1954 р. (існує ще протокол 1999 р., до якого приєдналася Україна, але не росія). Більш загальними, але дуже важливими є окремі положення Додаткового протоколу до Женевських конвенцій від 12 серпня 1949 р. щодо захисту жертв міжнародних збройних конфліктів від 8 червня 1977 р. Це договори, що стосуються захисту культурних цінностей в період збройного конфлікту, перш за все міжнародного. Окрім них, існують звичаєві норми міжнародного гуманітарного права, які також забезпечують захист культурних цінностей у період збройного конфлікту. Загалом за нормами міжнародного гуманітарного права культурна спадщина та культурні цінності у період збройного конфлікту мають підвищений рівень захисту серед цивільних об'єктів. Сторони конфлікту зобов'язані поважати та захищати їх, забороняти, попереджати та припиняти будь-які акти крадіжки або незаконного присвоєння культурних цінностей в будь-якій формі, а також будь-які акти вандалізму. У ході військових операцій сторони повинні вживати особливих заходів обережності, щоб уникнути заподіяння шкоди культурній спадщині та культурним цінностям, за винятком випадків, коли вони перетворені на військові об'єкти. Знищення культурної спадщини та культурних цінностей, яке відбувається навмисно, кваліфікується міжнародним правом як воєнний злочин.

Очільник Луганської ОВА С. Гайдай зазначив, що наразі точно відомо про знищення на території Луганської області 60 закладів та пам'яток культури. За його словами, до початку російського вторгнення у Луганській області було 643 заклади культури; майже 600 із них зараз перебувають під окупацією. Про поточний стан багатьох достеменно невідомо. Втім, офіційно зафіксовано повне руйнування 14 об'єктів. Ще 47 мають серйозні пошкодження. Більшість із них зруйновані на 70–90%. [4]. У Нью-Йорку на Донеччині пошкоджена обстрілами і пожежею історична пам'ятка, яка пережила дві світові війни. Це чотириповерховий паровий млин Петера Діка, побудований на Донбасі ще у 1903 р. Третю війну цей німецький спадок сходу України, на жаль, не пережив.

Утім найболочішою точкою в Донецькій області залишається Маріуполь, де зруйнована найбільша кількість архітектурних та культурних пам'яток. У Маріуполі постраждали 53 пам'ятки архітектури та культури. Деякі з них повністю зруйновані. Наслідки обстрілів та бомбардувань, завданих російськими окупантами, можна побачити у всіх районах Маріуполя. Зокрема, зазнала руйнації найвідоміша церква міста – Собор Архистратига Божого Михаїла, розташована на вулиці Воїнів-Визволителів у Лівобережному районі міста, повністю знищений пам'ятник митрополиту Ігнатію, розміщений біля собору. Зруйновано і палаци культури міста – ПК «Український дім» та ПК «Іскра» у Кальміуському районі. Потрапила під обстріл і Маріупольська мечеть, збудована на честь султана Сулеймана Чудового і Роксолани в Приморському районі [1].

Також постраждали найстаріші вулиці міста, що ведуть свою історію від дня його заснування. Зокрема, на центральній вулиці – проспекті Миру – зруйновано архітектурне серце міста – будівлю Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь). Історія будівництва непроста, адже приміщення театру за радянських часів зводили лише в обласних центрах. Утім, маріупольці щодня надсилали клопотання до обласного центру, підкреслюючи, що вони не уявляють свого подальшого культурного життя без театру. І місту пішли на зустріч. Проект будівлі був розроблений архітекторами Київського ДІПромісту О. Малишенком та О. Крилової на зразок Полтавського обласного театру. Будівництво театру розпочалось навесні 1956 р. 2 листопада 1960 р. відбулося урочисте відкриття театру. Гарне, добре обладнане приміщення для театру в стилі радянського монументального класицизму з великою кількістю ліпних декоративних елементів стало окрасою міста. Об'єм будівлі – 37 тис. м<sup>3</sup>. Центральна фасадна частина будівлі з портиком коринфського ордера на квадратних колонах і віконними прорізами з напіварочним завершенням

злітає вгору кілеподібним фронтоном на консолях із гармонійною скульптурною композицією, де чільне місце відводиться металургам і хліборобам як основним працівникам Приазов'я, хвалебну оду яким виконували покровительки мистецтва [5; 76]. Глядацька зала розрахована на 800 місць. Освітлення сцени забезпечували 5 софітових ферм, якими можна зарядити одночасно 42 декорації, тобто резерву вистачало на дві вистави. Саме біля театру відбувалися найважливіші та яскраві культурні події у житті міста. На початку березня, коли Маріуполь перебував під постійним артилерійським обстрілом, окупанти методично знищували домівки містян. Унаслідок цього десятки й сотні маріупольців залишилися без даху над головою і потребували прихистку. Ним і став Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь). Під його дахом зібралось понад 1000 людей, які не мали більше дому і змушені були шукати інше безпечне місце. Вони спали на сцені, в гримерках, фойє; гардероб перетворився на їдальню, а актори, які раніше розважали глядачів, стали волонтерами та допомагали всім вижити. Комендантом театру у воєнний час стала художниця з освітлення Є. Забогонська. Найбільше допомагав їй чоловік, артист С. Забогонський. Їм вдалося сформувати команду, що згуртовано діяла до 16 березня. Саме вони вирішили перед театром зробити напис «ДІТИ». На четвертому поверсі театру, під самим дахом, був цех художників. Вахтери відкрили приміщення; там знайшли банки з білою фарбою та валик. Утім окупанти завдали удару по драмтеатру, попри те, що поряд був цей велетенський напис. Загинуло майже 300 осіб [7]. Важливо відзначити, що приміщення драматичного театру було єдиним у Маріуполі, що отримало статус пам'ятки архітектури державного значення і одним із 6 пам'яток архітектури місцевого значення. Маріупольський театр став символом гуманітарної катастрофи, заподіяної росією. Відновити будівлю після закінчення війни пообіцяв уряд Італії [1].

Ще однією з цінних пам'яток архітектури в Маріуполі, повністю зруйнованою російськими окупантами, є будівля Центру сучасного мистецтва «Готель Континенталь» (Палац культури «Молодіжний»), розташована на найстарішій вулиці міста – Харлампіївській. Спочатку будівля, яка по праву вважалася архітектурною окрасою міста, була збудована як готель «Континенталь». Будівництво завершили 1897 р.. На жаль, автор проекту невідомий, документи втрачені. У першокласному готелі проводили свій вільний час маріупольське купецтво та місцеве міщанство. Господарем особняка був В. Томазо. На першому поверсі розташовувалися елітні магазини та модні салони, зала купецьких зборів. Важливо, що, як і приміщенні драмтеатру, в Центрі сучасного мистецтва «Готель Континенталь», в якому до війни працювали театральні та танцювальні колективи, не було військових, це були місця для мирних жителів.

Маріупольці спали у старих підвалах, гримерках, танцювальних залах та холах. Їжу готували на подвір'ї. А окупанти незважаючи на написи «Діти», і розуміння, що в будівлях перебувають сотні мирних мешканців, бомбили ці цінні архітектурні будівлі.

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

За словами керівниці вокального колективу ДК «Український дім» А. Шведової-Ширінової, завдяки Василю Михайловичу не лише вціліла Маріупольська камерна філармонія, а й вижило майже 800 людей, серед яких багато дітей, зокрема і новонароджених, а також різні тварини. Для кожного у той жахливий час директор установи зробив усе для захисту і навіть для комфорту. Він щодня ходив під обстрілами у філармонію і не боявся нічого. Знав, що там чекають люди, яким потрібна допомога. Будь-яку гуманітарку від окупантів Василь Михайлович відмовлявся отримувати. Директор філармонії бачив, наскільки зруйноване місто, його намагалися підштовхнути до співпраці, але він не зрадив своїх цінностей і є справжнім прикладом відваги, мужності та любові до своєї Батьківщини – України [6].

На вул. Земській – одній з найстаріших вулиць Маріуполя – отримав значні пошкодження єдиний неоготичний замок Маріуполя – будинок Гампера [3]. Невеликий будинок у стилі неоготики, побудований у 1907 р. із червоної цегли, розташований в районі Слобідки. Відмінні риси архітектури: стрілчасті вікна, цегляні візерунки та прибудова у вигляді вежі середньовічного замку. На рубежі XIX – XX ст. тут жив і працював відомий маріупольський лікар Сергій Федорович Гампер, який мав велику популярність і серед жителів міста. Будівля схожа на замок, чим привертає увагу до себе. За своє відносно коротке життя С. Гампер чимало зробив для Маріуполя як високоосвічений лікар і як громадський діяч.

Було зруйновано і Маріупольський краєзнавчий музей, заснований 6 лютого 1920 р. і розташований на вул. Георгіївській. У фондах музею зберігалось понад 53.000 музейних предметів, зокрема речові, образотворчі, письмові (рукописні та друковані), нумізматичні, археологічні, фотодокументальні, природні та ін. [10].

На жаль, зруйновано і будівлю Художнього музею ім. А. Куїнджі. Цей старовинний особняк 1902 р., виконаний у стилі «північний модерн» був весільним подарунком голови Маріупольської земської управи Газадінова з нагоди одруження його дочки Валентини з Гіацинтовым Василем Івановичем, засновником Маріупольського реального училища. Колекція Художнього музею ім. А. Куїнджі налічувала майже 2 тисяч творів живопису, графіки, декоративно-ужиткового мистецтва та скульптури. Серед них – роботи І. Айвазовського, М. Глуценка, Т. Яблонської, М. Дерегуса, А. Коцки, М. Бендрика, Л. Гаді.

Унаслідок масових обстрілів зруйновано Музей історії та археології Маріупольського державного університету, який знаходився на другому поверсі ЗВО. У ньому зберігалось майже 500 цінних артефактів. Відомо, що окупанти повністю вивезли всі цінні експонати з Маріупольського краєзнавчого музею та Художнього музею ім. А. Куїнджі. В Маріуполі зберігалось сім оригінальних шедеврів, що були передані росіянам директоркою Маріупольського краєзнавчого музею Н. Капусниковою, яка знала точне місце таємного зберігання шедеврів та особисто все передала окупантам. Зокрема, вона віддала оригінали трьох картин Куїнджі «Червоний захід», «Осінь», «Ельбрус»; оригінал картини Айвазовського «Біля берегів Кавказу»; два оригінали картини Дубовського – «Море» і «Ніч на Балтійському морі»; оригінал Калмикова «А.І.Куїнджі». А також вона передала бюст Куїнджі роботи скульптора Беклемішева та три унікальні ікони – Ісус Христос Вседержитель, Богоматір з Немовлям; Іоан Хреститель (Попович, 2022). Водночас російські окупанти вивезли з Маріуполя до Донецька унікальну колекцію медальєрного мистецтва Ю. Харабета, чоловіка єдиної народної артистки України в Маріуполі Світлани Отченашенко-Харабет. Вона загинула у блокадному Маріуполі 7 квітня 2022 р. [11].

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

Друга форма реституції пов'язана із заміною культурних цінностей на аналогічні об'єкти, втрачені у результаті бойових дій. Так, 21 березня 2022 р. прямим попаданням авіабомби російських окупантів знищено будівлю Художнього музею ім. А. Куїнджі у Маріуполі. Відповідальність за це несе держава-агресор. Саме тому РФ повинна передати Україні аналогічні втраченим шедеври зі своїх колекцій та відшкодувати вартість зруйнованого приміщення музею або побудувати нове [9].

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

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

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

#### Список використаної літератури

1. Білаш К. Втрати історичної та культурної спадщини України під час війни. history.rayon. 2022. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/501852-vtrati-istorichnoi-ta-kulturnoi-spadshchini-ukraini-pid-chas-viyni> (дата звернення: 17.07.2022).
2. Вечерський В. В. Втрачені об'єкти архітектурної спадщини України. Київ : НДІТІАМ. 2017. 592 с.
3. Гема М. У Маріуполі окупанти зруйнували унікальну пам'ятку архітектури – будинок Гампера. 24tv. 2022. URL: [https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynovali-unikalnu-pamyatku-arhitekturi-budynok\\_n1948818](https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynovali-unikalnu-pamyatku-arhitekturi-budynok_n1948818) (дата звернення: 21.07.2022).
4. Демідко О. О. Злочини росіян проти культурної спадщини Донбасу. Донбас 24. 2022. URL: <https://donbas24.news/news/zlocini-rosiyan-proti-kulturnoyi-spadshhini-donbasu> (дата звернення: 05.10.2022).

5. Демідко О. О. Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя. Київ : КИТ. 2017. 276 с.
6. Демідко О. О. Під обстрілами продовжував допомагати людям: героїчна історія директора Маріупольської камерної філармонії. *mrpl.city*. 2022. URL: <https://mrpl.city/news/view/pid-obstrilami-prodovzhuvav-dopomagati-lyudyam-geroichna-istoriya-direktora-mariupolskoi-kamernoji-filarmonii> (дата звернення: 20.07.2022).
7. Курцановська Г. Я. Я была комендантом убежища в драмтеатре Мариуполя. Это мы написали «ДЕТИ» краской перед входами. *svoi.city*. 2022. URL: <https://svoi.city/articles/213201/komendant-ubezhischa-v-dramteatre-mariupolya> (дата звернення: 15.07.2022).
8. Попович Н. У Маріуполі директорка краєзнавчого музею передала окупантам картини Куїнджі та Айвазовського. *yourart*. 2022. URL: <https://supportyourart.com/news/u-mariupoli-dyrektorka-kraeyznavchogo-muzeyu-peredala-okupantam-kartyny-kuyindzhi-ta-ajvazovskogo/> (дата звернення: 25.07.2022).
9. Савченко Я. Короткий Т. Злочини проти культури: що каже міжнародне право про відповідальність Росії за знищену спадщину? *lb.ua*. 2022. URL: [https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561\\_zlochiny\\_proti\\_kulturi\\_shcho\\_kazhe.html](https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561_zlochiny_proti_kulturi_shcho_kazhe.html) (дата звернення: 30.07.2022).
10. Стець А. Росіяни спалили краєзнавчий музей у Маріуполі. *zaxid.net*. 2022. URL: [https://zaxid.net/rosiyani\\_spalili\\_kraeyznavchiy\\_muzeu\\_u\\_mariupoli\\_n1541271](https://zaxid.net/rosiyani_spalili_kraeyznavchiy_muzeu_u_mariupoli_n1541271) (дата звернення: 28.07.2022).
11. Черкасець О. Колекція Юхима Харабета викрадена та вивезена окупантами з музею. *Україна молода*. 2022. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/165777> (дата звернення: 27.07.2022).

### References

1. Bilash K. Vtraty istorichnoi ta kulturnoi spadshchyny Ukrainy pid chas viiny. *History.rayon*. 2022. URL: <https://history.rayon.in.ua/news/501852-vtrati-istorichnoi-ta-kulturnoi-spadshchini-ukraini-pid-chas-viyni> [Accessed: 17 May 2022].
2. Vecherskyi V. V. Vtracheni obiekty arkhitekturnoi spadshchyny Ukrainy. Kyiv : NDITIAM. 2017. 592 p.
3. Ghema M. U Mariupoli okupanty zruinuvaly unikalnu pamiatku arkhitektury – budynok Hampera 24 tv. 2022. URL: [https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynuvali-unikalnu-pamyatku-arhitekturi-budinok\\_n1948818](https://24tv.ua/mariupoli-okupanti-zruynuvali-unikalnu-pamyatku-arhitekturi-budinok_n1948818) [Accessed: 11 May 2022].
4. Demidko O. O. Iliustrovana istoriia teatralnoi kultury Mariupolia. Kyiv : KYT. 2017. 276 s.
5. Demidko O. O. Pid obstrilamy prodovzhuvav dopomahaty liudiam: heroichna istoriia dyrektora Mariupolskoi kamernoji filarmonii. *mrpl.city*. 2022. URL: <https://mrpl.city/news/view/pid-obstrilami-prodovzhuvav-dopomagati-lyudyam-geroichna-istoriya-direktora-mariupolskoi-kamernoji-filarmonii> [Accessed: 13 May 2022].
6. Demidko O. O. Zlochyny rosiian proty kulturnoi spadshchyny Donbasu. *Donbas24*. 2022. URL: <https://donbas24.news/news/zlocini-rosiyan-proti-kulturnoyi-spadshhini-donbasu> [Accessed: 05 October 2022].
7. Kurtsanovska G. Ya. Ya byla komendantom ubezhisha v dramteatre Mariupolya. Eto my napisali «DETI» kraskoj pered vhodami. *svoi.city*. 2022. URL: <https://svoi.city/articles/213201/komendant-ubezhischa-v-dramteatre-mariupolya> [Accessed: 15 May 2022].
8. Popovych N. U Mariupoli dyrektorka kraeyznavchogo muzeiu peredala okupantam kartyny Kuindzhi ta Aivazovskoho. *yourart*. 2022. URL: <https://supportyourart.com/news/u-mariupoli-dyrektorka-kraeyznavchogo-muzeyu-peredala-okupantam-kartyny-kuyindzhi-ta-ajvazovskogo/> [Accessed: 14 May 2022].
9. Savchenko Ya., Korotky T. Zlochyny proty kultury: shcho kazhe mizhnarodne pravo pro vidpovidalnist Rosii za znyshchenu spadshchynu. *lb.ua*. 2022. URL: [https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561\\_zlochiny\\_proti\\_kulturi\\_shcho\\_kazhe.html](https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561_zlochiny_proti_kulturi_shcho_kazhe.html) [Accessed: 18 May 2022].
10. Stets A. Rosiiany spalily kraeyznavchyi muzei u Mariupoli. *zaxid.net*. 2022. URL: [https://zaxid.net/rosiyani\\_spalily\\_kraeyznavchyi\\_muzei\\_u\\_mariupoli\\_n1541271](https://zaxid.net/rosiyani_spalili_kraeyznavchiy_muzeu_u_mariupoli_n1541271) [Accessed: 12 May 2022].
11. Cherkasets O., 2022. Kolektsiia Yukhyma Kharabeta vykradena ta vyvezena okupantamy z muzeiu. *Ukraina moloda*. 2022. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/0/164/165777> [Accessed: 10 May 2022]. (

### DESTRUCTION OF THE CULTURAL HERITAGE OF PRIAZOVIA AND DONBAS BY THE OCCUPIERS

**Demidko Olga** – Candidate of candidate of historical sciences,  
Associate Professor, Mariupol State University, Kyiv

The article reveals the crimes of the Russian occupiers against the cultural heritage of Azov and Donbas. The characteristics of the most damaged or completely destroyed architectural monuments of the Azov region and the cities of Donbas are given. It has been established that restitution is the main means of compensation for damage caused to cultural heritage and cultural values as a result of violation of international norms during the armed conflict. It is emphasized that the restoration of cultural heritage and the return of cultural values will become an important task of the state and society after the victory of Ukraine.

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

UDC 343.337.4

### DESTRUCTION OF THE CULTURAL HERITAGE OF PRIAZOVIA AND DONBAS BY THE OCCUPIERS

**Demidko Olga** – Candidate of candidate of historical sciences,  
Associate Professor, Mariupol State University, Kyiv

*The aim of this paper* is to explore war crimes of the Russian occupiers, directed against the cultural heritage of the Azov region and Donbass. All war crimes of Russia directed against the cultural heritage of Ukraine must be recorded and thoroughly investigated.

*Research methodology.* The analysis of theoretical methods and techniques of information collection was carried out to study the material. In particular, the method of complex analysis of the source base on this issue, the method of theoretical analysis of previous research, the method of methodological understanding and generalization of information regarding Russian war crimes against the cultural heritage of Azov and Donbass.

*Results.* It has been established that restitution is the main means of compensation for damage caused to cultural heritage and cultural values as a result of violation of international norms during the armed conflict. The task of restitution is not just to return individual cultural values and compensate for the damage, but also to restore the heritage as an integral cultural asset of the nation and the state. The second form of restitution is related to the replacement of cultural values with similar objects lost as a result of hostilities. The aggressor state is responsible for this. That is why the Russian Federation should hand over masterpieces similar to the lost ones from its collections to Ukraine and reimburse the cost of the destroyed museum premises or build a new one.

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

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

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

Надійшла до редакції 09.10.2022 р.

УДК 316.7+330.3:7.05

#### АРТ-ЯРМАРОК ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРАЛІЗАЦІЇ ТА СПЕКУЛЯЦІЇ : РОЗШИРЕННЯ ПЕРСПЕКТИВ ЕКОНОМІКИ КУЛЬТУРИ

**Фанагей Ростислав Дмитрович** – аспірант кафедри етики, естетики та культурології,

Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка, м. Київ.

<https://orcid.org/0000-0001-8640-082X>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.576>

[rostyslav.fanagei@gmail.com](mailto:rostyslav.fanagei@gmail.com)

Будучи мережею тимчасових локалізацій діяльності арт-дилерів, сучасний арт-ярмарок подібно до середньовічних ярмарків уможливорює саме капіталістичні спекулятивні практики та уможливорюється/конструюється ними. Ці практики варто розглядати як такі, що були та є внутрішнім рушієм розвитку економіки, розширення та ускладнення її просторової текстури, та пов'язаним із цим трансформуванням соціального простору. Але якщо середньовічні ярмарки та секуляризовані модерні фінансові установи стимулювали це за рахунок суто економічних реінвестування надлишків капіталу та заохочення грошових відносин, то в умовах економіки вражень арт-ярмарок постає важливим інструментом загального соціально-економічного поступу саме за рахунок єдності із масовою культуралізацією.

*Ключові слова:* арт-ярмарок, ярмарок, культуралізація, культурний простір, простір, практики, «культура присутності», арт-дилер.

*Постановка проблеми.* Стан «пізньої модерності» радикально ставить перед дослідником проблему множинності, яка призводить до необхідності концептуалізувати культуру не як інтегроване ціле, а скоріше як множину культурних практик, що утворюють множину просторів культури. Множинність практик як предмет дослідження передбачає принципову відмову від цілепокладальної дії, що базується на суб'єкт-об'єктній опозиції з домінуванням мислення як форми людської діяльності, та акценті на історичній динаміці конструюванні чуттєвих орієнтацій тіла як генези соціокультурного простору. Останній варто розуміти як проблему, яку людина конструює та репрезентує своїми культурними практиками: проживає, «переживає» та певним чином осмислює. Взаємозалежність цих двох складових може бути узагальнена в формулюванні «культурні практики простору», яке долає модерне секуляризоване розуміння культури як виробництва значень як смислів, протиставлене простору як пасивній протяжності тіл. Таке формулювання є вкрай важливим на тлі того, що виклик пізньої модерності можна розуміти як кризу досвідів простору та часу, в якій множинна спадковість практик починає домінувати над уніфікуючою темпоральністю духу, але в той же час пануючими в даному випадку є візуальні практики, які найбільш яскраво підкреслюють безальтернативність саме культурологічного дослідження пізньої модерності. Адже їх репрезентативність як конструювання надлишковості існування є тотальним насиченням значеннями, не лише як модерними



смыслами (відокремленими від знаків), які в процесі секуляризації досліджувалися окремими науками, але і як цінностями у певній аналогії пізньомодерної де-диференціації з міфопрактичною синкретичністю. В такому випадку, якщо під культуралізацією загалом варто розуміти вироблення цінностей, то способом її дослідження має бути аналіз практик цього виробництва/конструювання. Але якщо масова культура та повсякденний досвід загалом власне стали одними з причин цього методологічного повороту, то модерні сфери секуляризованих значень, зокрема «високе мистецтво» та «економіка», утворюють певні специфічні іноформи, що не піддаються дослідженню класичним методологіям. Показовим прикладом є арт-ярмарок, дослідження якого крізь призму мистецтвознавства, економіки або навіть економіки культури (у вузькому значенні) призводить до критичних спрощень, у той час як його специфіка є одним із проявів пост-сучасної культуралізації, встановити який в якості предмета та надати метод дослідження якого може саме візуально-просторова культурологічна оптика.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Всеохоплюючу культуралізацію, як тотальне вироблення цінностей з навколишнього світу, як одну з базових засад *late modernity*, формулює А. Реквіті: «ці процеси також піддають просторові сутності сингуляризації – такі як міста чи ландшафти як впізнавано “цінні” місця – і вони роблять те саме з часовими сутностями, які можуть зацікавити нас як окремі події чи пам'ятні моменти» [13; 9].

Такий погляд корелюється з тим, що Дж. Пайн та Дж. Гілморт [11] називають *experience economy*, яка приходить на зміну економіці виробництва послуг та базується на постійному пошуку нових досвідів. Цим тенденціям відповідає не лише масовий запит на «розкіш» мистецтва, але й його специфічне «подієве» та просторове сприйняття. Адже, якщо використовувати терміни Г.У. Гумбрехта [7], *late modernity* до певної міри долає пріоритет «культури значення», однією з секулярних форм якої було модерне мистецтво (в першу чергу живопис і література) та специфічно реактуалізує «культуру присутності», тобто безпосередні просторові досвіди, як основи культуралізації – оформлення цінностей та себе за рахунок них.

Як стверджує П. Барраган [2, 3], цю парадигму в межах сучасного арт-ринку найбільш повно здійснює мистецький ярмарок. Він узагалі називає ХХІ ст. епохою арт-ярмарків, а свою першу роботу, присвячену цьому питанню – «nothing more than a tale of curator-gone-fairman», але вірним є і зворотне. Тому в подальших своїх розвідках він акцентує увагу на двох взаємозалежних процесах: «"biennialization" of art fairs and the "fairization" of biennials». Феномен арт-ярмарку активно досліджується в останні десятиліття в межах різних дисциплін, але пануючою залишається мистецтвознавча перспектива, в межах якої акцент ставиться на сучасному етапі розвитку (початок якого датується проведенням KUNSTMARKET 67), як у випадку, наприклад, із К. Меренг [9]. У випадку ж з історичними дослідженнями Ф. Вермейлена [15] та К. Растерхофф [12], Х. ван Мігро та Н. Марчі [8] арт-ярмарок посідає незначну роль у модерній історії становлення арт-ринку. В той же час П. Барраган [2, 3] доволі радикально відстоює безперервний розвиток явища арт-ярмарку у великій історичній протяжності. Із соціологічної перспективи виходять К. Моргнер [10], Т. Гранд та Т. Йогів [6], які розкривають важливу для даного дослідження мережеву природу ярмарку. Серед усебічних досліджень ярмаркової форми як такої, що ведуться вже не перше століття, в даному випадку необхідно відзначити важливу роль ярмарку в макроекономічних побудовах Ф. Броделя [4] і Дж. Аррігі [1] та просторово-тілесній історії Р. Сеннета [14].

*Мета статті* – дослідити історичну динаміку конструювання арт-ярмарку як простору культуралізації, спекулятивними практиками.

Зважаючи на заявлені засади культурологічної оптики дослідження історичного розвитку арт-ярмарку має бути дослідженням практик його конструювання. В той же час ілюстративність такого дослідження полягає в тому, що практики конструювання цього простору культуралізації є економічними. Якщо в сучасних умовах арт-ярмарок привертає увагу саме своєї культурною роллю як масового міського майже сакрального дійства навколо культу мистецтва, то дослідження його становлення вказує, що первинним викликом його оформлення була функціональна потреба галеристів у мережі взаємодії, яка мала переформатувати усталені порядки арт-ринку. Більше того, дослідження на рівні великої історичної протяжності розкриває арт-ярмарок в якості культурно-просторової іноформи специфічних спекулятивних практик, які мають набагато більше відношення до ярмарку ніж до мистецтва та спростовують варіанти побудови історичної генези арт-ярмарку з модерних великих тимчасових мистецьких виставкових просторів.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Арт-ринок загалом прийнято вважати нетиповим проявом економічної діяльності та таким, що не піддається загальноприйнятому економічному аналізу. Так, це зумовлено нетиповими мотиваціями як виробників, так і покупців. Але джерелом цього є те, що продуктом культурного виробництва, а тим більше все ще секуляризованого «високого мистецтва», завжди є певна цінність, яка не може бути об'єктивно оціненою та як джерело доданої вартості базується

як на суб'єктивних вподобаннях, так і на майже завжди штучно утворених кон'юнктурних спекуляціях. Принципи його ціноутворення – як джерела попиту та пропозиції — та внутрішні правила взаємодії є вкрай непрозорими. Тобто, додавши до цього постійне тяжіння до монополізації селекції цінностей та можливості їх обміну на засадах авторитетної оцінки (експертизи щодо автентичності чи оформлення трендів художньої критикою), можна казати що сучасний арт-ринок є певним анти-ринком.

Це твердження базується на двох складових: а) хоча сучасна хронотопна форма арт-ринку тяжіє до культурної, а не комерційної легітимації, намагаючись створити видимість обставин, де можна зосередитися на сприйнятті мистецтва та забути про прибутки, б) арт-ринок є інструментом не лише торгівлі, а й спекуляції, і його витoki в принципі лежать поза ринковими інститутами. В даному випадку під «ринком» мається на увазі одночасно три феномени: культурна легітимація протистоїть ринку в найбільш широкому значенні торговельного обміну; спекуляція протиставляється тому, що прийнято називати «ринковою економікою», яка базується на контролі за підтриманням конкуренції; і власне ярмаркова форма протистоїть фактичному простору міського ринку.

Для розгляду цього питання основною стає методологія Ф. Броделя, в рамках якої над рівнем суто ринкової економіки знаходиться специфічна спекулятивна (саме капіталістична) діяльність, що отримує надприбутки саме за рахунок ігнорування правил ринку та маніпуляції ними. Історичною основою капіталістичної діяльності, згідно з Ф. Броделем, є торговельна діяльність, а саме торгівля *luxury goods* на великі відстані, адже вона за рахунок розривання ланцюжків локальних ринків призводила до прибутків за рахунок різниці у цінах між різними регіонами. В подальшому капіталістична діяльність великих торговців-посередників інкорпорувала і виробництво продукту, і виробництво попиту на нього, і в решті-решт й виробництво самого індивіда за рахунок тотальної культуралізації та естетизації – власне вироблення цінностей. Але головним є те, що на кожному етапі розвитку капіталістична діяльність свідомо порушувала ринкові закони та паразитувала на їх суперечностях і, залишаючись постійно «у тіні», завжди була і є рушієм розвитку усєї світ-системи розподілу праці в ієрархізований гетерогенній мережі, її деміургом і трікстером одночасно.

Показовим є те, що рушієм розвитку торговельного капіталізму та діяльності посередника-спекулянта при переході від Середніх віків до Нового часу став ярмарок. Значення ярмарку у культуралізації «присутності» у премодерному варіанті неможливо недооцінити. Так за К. Моргнером, ярмарок формується на основі релігійних паломницьких свят, а торгівля на ньому виникає на підставі обміну дарами з далеких країв. Хоча в Середньовіччі ремісничі ярмарки відносно секуляризуються з сакрально-ритуальної єдності та стимулюють спеціалізацію, розглядаючи навіть уже ярмарки часів Відродження, Ф. Бродель веде мову про доволі де диференційоване явище. Ярмарок репрезентує усю структуру Броделівської матеріальної цивілізації: найширший та інертний пласт базового обміну разом із соціальною взаємодією широких мас та маскарадною ритуальною функцією, над яким знаходиться оптова торгівля на великі відстані, торгівля розкішшю та фінансові операції, що склали рушій збільшення економічного впливу ярмарків за рахунок включення грошового обміну на всіх його рівнях.

Останнє було можливим, завдяки тому, що великі ярмарки, в першу чергу Шампані, а потім Пьяченци не лише поєднували між собою локальні ринки, а й утворювали власну просторово-часову систему: впродовж року відбувався безперебійний цикл ярмарків у різних місцях. «Календар цих послідовних зборищ вказує на те, що вони (торгівці) приймали за належне взаємну залежність, вони перебиралися з одного ярмарку на інший зі своїми повозками... поки коло мандрів не замикалося і не починалося знову» [4; 92]. Циклічність на рівні базових обмінів давала для окремих регіонів час для відновлення, а для торговельно-фінансової верхівки стала специфічною спільною організацією, яка стала квазі-центром між північним та італійським полюсами зародку європейської світ-системи.

Дж. Едвардс та Ш. Огілві на прикладі «хрестоматійних» ярмарків Шампані вказують як одну з причин успіху ярмарків: «те, що він пропонував майже безперервний ринок товарів і фінансових послуг протягом року, як велике торговельне місто, але без найсерйознішого недоліку середньовічних міст – особливих привілеїв для місцевих жителів, які дискримінували іноземних купців» [5; 135]. Зворотнім же боком постало те, що «мірою того як «підпитана» ярмарками міська економіка зростала, самі ярмарки слабшали... Економічний розвиток робив все більш вигідним скупчення торговельної діяльності в єдиному та контрольованому місці» [14; 199].

Отже, на протигагу локальним ринкам ярмарок має розумітися як хронотопний розрив усталених патернів обміну, який для широких мас поставав святом, а для торговельної еліти простором для обміну товарами (оптовими та розкішшю), інформацією та з певного періоду фінансовими зобов'язаннями. Сучасні мистецькі ярмарки так само створюють важливу мережеву інфраструктуру для місцевих та міжнародних ринків мистецтва по всьому світу, що об'єднує арт-дилерів, професіоналів і колекціонерів із далеких регіонів, створюючи *small-world network* [10].

Так само як ярмарки XII-XIII ст. компенсували недостатність ремісничо-закритих середньовічних міст та взяли на себе базову для міста функцію концентрації та подальшого розсіювання людей, товарів і грошей; арт-ярмарки з'явилися там, де був відсутній потужний арт-ринок. «Не дивно, що ярмарки сучасного мистецтва з'явилися в таких країнах, як Німеччина та Швейцарія. Такі міста, як Нью-Йорк, Лондон чи Париж, уже досягли високої щільності мережевих дилерів мистецтва, але в Німеччині та Швейцарії такої концентрації не було» [10; 327]. Адже міста в умовах пост-фордистської економіки потребують великих символів для залучення людей, грошей та ідей, що у довгостроковій перспективі покращує загальний інвестиційний клімат. Дві форми міста-ярмарку в епоху пізнього Середньовіччя – як квазі-місто з власною структурою, або ж місто, що повністю заповнюється ярмарком та підлаштовується під нього – відроджуються у сучасних біснале та арт-ярмарку.

Між ярмарками XII-XV ст., на яких твори мистецтва були у ряду хоч і розкішних, але ремісничих товарів, та сучасним спеціалізованим мистецьким ярмарком, прірва, яку можна зрозуміти лише за рахунок діяльності дилерів, послідовників «ярмаркових» практик, які зробили з мистецтва відносно ліквідний капітал, а потім нову Мекку для паломників. Це має бути історія практик посередника у торгівлі розкішшю між митцем-виробником та покупцем, який впродовж майже п'яти століть унікав секулярних «ринкових» просторів, з якими прийнято пов'язувати формування арт-ярмарку.

Звичайно, що арт-дилерство є прикладом певної спеціалізації капіталістичних практик, яка потребує специфічного символічного капіталу, навичок та знань. Але роль знавця-спеціаліста не є сутнісною для арт-дилера, це є всього лише інструментом спекуляції. В сучасних умовах необмежені можливості для спекуляції на цінах відкриває мистецький твір як унікальний прояв геніальності. Ціна та статусність «демонстративного споживання» якого на первинному ринку залежить великою мірою від здатностей арт-дилерів створити на нього попит. На вторинному ринку до цього додається інвестиційний потенціал «віддаленості» в часі для перепродажу. Але ця оформлена дилерами та критиками геніальність і є тою самою розкішшю.

Треба зазначити, що такий бажаний для арт-дилера статус духовно-секуляризованого *connaisseur* – знавця та поціновувача – є таким самим дистанціюванням від простого *merchant* – торговця на ринку, закарбованого великими торговцями у статусі негоціанта. Більш того, ці дві сутності майже завжди поєднувалися. Адже «торгівля мистецтвом – невід'ємна частина індустрії нових предметів розкоші» [15; 80], відмінності є лише у формах легітимації цієї цінності.

Так, Ф.Вермейєн досліджуючи дві найбільш значні антверпенські фірми арт-дилерів XVII ст. – Форчонда та Мусона, зазначає, що «обидва батьки-засновники отримали освіту в галузі мистецтва та ремесел, коли зробили свої перші кроки в торгівлі мистецтвом» та що «їхня репутація експертів була визнана, і це дало їм можливість виступати в якості посередників у конфліктах щодо автентичності та якості» [15; 155]. Але в той же час вони займалися продажем прикрас, меблів, текстилю, барвників, какао, оливок тощо. Така неспеціалізованість, за Ф. Броделем, є однією із базових засад кон'юнктурної надприбутковості капіталістичної верхівки, яка поєднує середньовічного купця, індустріалізованого фабриканта та сучасні ТНК.

*Висновки.* Арт-ярмарок постає показовим інтегративним феноменом, що реактуалізуючи премодерну просторову мережу, відображає спосіб існування мистецтва зразка модерної «культури значень» у формах сучасної економіки досвідів, яка специфічно реактуалізує «культуру присутності». Будучи мережею тимчасових локалізацій діяльності арт-дилерів, сучасний арт-ярмарок подібно до середньовічних ярмарків уможливує саме капіталістичні спекулятивні практики та уможливується/конструюється ними. Ці практики варто розглядати як такі, що були та є внутрішнім рушієм розвитку економіки, розширення та ускладнення її просторової текстури, та пов'язаним із цим трансформуванням соціального простору загалом.

Але якщо середньовічні ярмарки та секуляризовані модерні фінансові установи стимулювали це за рахунок суто економічних реінвестування надлишків капіталу та захоочення грошових відносин, а в аспекті культуралізації ярмаркова присутність обмежувалася елітарним демонстративним споживанням як ієрархізуючим виставленням напоказ та мала в першу чергу соціально-політичне значення, то в умовах економіки вражень арт-ярмарок постає важливим інструментом загального соціально-економічного поступу саме за рахунок єдності із масовою культуралізацією.

У руслі загальної соціокультурної дедиференціації пізньої модерності арт-ярмарок як спеціальна репрезентація премодерного ярмаркового зразка постає важливим предметом дослідження, що дає можливість розглядати одночасно культурний та економічний виміри сучасності та їх історичний поступ у великій протяжності, розширюючи зокрема сучасної парадигми економіки культури за рахунок культурно-просторової оптики, яку арт-ярмарок актуалізує в обох досліджуваних вимірах.

**Список використаної літератури:**

1. Arrighi G. The long twentieth century: money, power, and the origins of our times. London : Verso, 1994.
2. Barragán P. From Roman Feria to Global Art Fair From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennials. Miami: ARTIUM Media / ARTPULSE Editions, 2021.
3. Barragan P. The Art Fair Age. Milan: CHARTA, 2008.
4. Braudel F. Civilization and Capitalism: 15Th-18th Century - Volume 2: The Wheels of Commerce. London : Book Club Associates, 1983.
5. Edwards J. and Ogilvie, S. What Lessons for Economic Development can we draw from the Champagne Fairs? CESifo Working Paper r: Empirical and Theoretical Methods. 2018. № 3438.
6. Grund T., Yogev T. Network Dynamics and Market Structure: The Case of Art Fairs. Sociological Focus. 2012. № 45:1. P. 23-40.
7. Gumbrecht, H. U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford : Stanford University Press, 2004.
8. Marchi N., Van Miegroet H. The History of Art Markets. Handbook of the Economics of Art and Culture. 2016.
9. Mehring C. Emerging Market : On the Birth of the Contemporary Art Fair. Artforum. 2006. № 8.
10. Morgner, C. The evolution of the art fair. Historical Social Research. 2014. №39 (3). P. 318-336.
11. Pine J. and Gilmore, J. The Experience Economy. Harvard Business School Press, 1999.
12. Rasterhoff C., Vermeulen F. Mediators of trade and taste. Dealing with demand and quality uncertainty in the international art markets of the seventeenth century. De Zeventiende Eeuw. 2015. № 1. P. 138-158.
13. Reckwitz A. The End of Illusions. Politics, Economy and Culture in Late Modernity. Cambridge : Polity Press, 2021.
14. Sennett R. Flash and Stone: The Body and the City in Western Civilization. New York, London : W.W. Norton & Company. 1994.
15. Vermeulen F. Painting for the Market. Commercialization of the Art in Antwerp's Golden Time. Brepolis, 2003.

**References**

- 1 Arrighi G. The long twentieth century: money, power, and the origins of our times. London: Verso, 1994.
- 2 Barragán P. From Roman Feria to Global Art Fair From Olympia Festival to Neo-Liberal Biennial On the 'Biennialization' of Art Fairs and the 'Fairization' of Biennials. Miami: ARTIUM Media / ARTPULSE Editions, 2021.
- 3 Barragan P. The Art Fair Age. Milan: CHARTA, 2008.
- 4 Braudel F. Civilization and Capitalism: 15Th-18th Century - Volume 2: The Wheels of Commerce. London: Book Club Associates, 1983.
- 5 Edwards J. and Ogilvie, S. What Lessons for Economic Development can we draw from the Champagne Fairs? CESifo Working Paper: Empirical and Theoretical Methods. 2018. № 3438.
- 6 Grund T., Yogev T. Network Dynamics and Market Structure: The Case of Art Fairs. Sociological Focus. 2012. № 45:1. pp. 23-40.
- 7 Gumbrecht, H.U. Production of Presence. What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- 8 Marchi N., Van Miegroet H. The History of Art Markets. Handbook of the Economics of Art and Culture. 2016.
- 9 Mehring C. Emerging Market: On the Birth of the Contemporary Art Fair. Artforum. 2006. № 8.
- 10 Morgner, C.. The evolution of the art fair. Historical Social Research. 2014. №39(3). pp. 318-336.
- 11 Pine, J. and Gilmore, J. The Experience Economy. Harvard Business School Press, 1999.
- 12 Rasterhoff C., Vermeulen F. Mediators of trade and taste. Dealing with demand and quality uncertainty in the international art markets of the seventeenth century. De Zeventiende Eeuw. 2015. № 1. pp. 138-158.
- 13 Reckwitz A. The End of Illusions. Politics, Economy and Culture in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2021.
- 14 Sennett R. Flash and Stone: The Body and the City in Western Civilization. New York, London: W.W. Norton & Company. 1994.
- 15 Vermeulen F. Painting for the Market. Commercialization of the Art in Antwerp's Golden Time. Brepolis, 2003.

**THE ART FAIR AS A SPACE OF CULTURALIZATION AND SPECULATION :  
EXPANDING THE PERSPECTIVES OF THE ECONOMY OF CULTURE**

**Fanahei Rostyslav** – Master of Cultural Studies, PhD student,  
Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv.

Being a network of temporary localizations of art dealers, the late-modern art fair, like medieval fairs, enables and is enabled/constructed by capitalist speculative practices. These practices should be considered as such, which were and are the internal driver of the development of the economy, the expansion and complication of its spatial texture, and the associated transformation of the social space as a whole. But if medieval fairs and secularized modern financial institutions stimulated this at the expense of purely economic reinvestment of surplus capital and encouragement of monetary relations, then in the conditions of the economy of impressions, art fairs become an important tool of general socio-economic progress precisely at the expense of unity with mass culturalization.

*Key words:* art fair, fair, culturalization, cultural space, space, practices, «culture of presence», art dealer.

UDC 316.7+330.3:7.05

**THE ART FAIR AS A SPACE OF CULTURALIZATION AND SPECULATION :  
EXPANDING THE PERSPECTIVES OF THE ECONOMY OF CULTURE****Fanahei Rostyslav** – Master of Cultural Studies, PhD student,  
Department of Ethics, Aesthetics and Cultural Studies,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv.

*The aim of research* is identifying the historical origins of the contemporary art fair through the prism of speculative practices and its role in the development of the space of culturalization.

*The methodology of research* is based on cultural optic, according to which culturalization should be generally understood as the production of values, and the method of its study should be the analysis of the practices of this production/construction.

*Conclusions.* Being a network of temporary localizations of art dealers, the late-modern art fair, like medieval fairs, enables and is enabled/constructed by capitalist speculative practices. These practices should be considered as such, which were and are the internal driver of the development of the economy, the expansion and complication of its spatial texture, and the associated transformation of the social space as a whole. But if medieval fairs and secularized modern financial institutions stimulated this at the expense of purely economic reinvestment of surplus capital and encouragement of monetary relations, then in the conditions of the economy of impressions, art fairs become an important tool of general socio-economic progress precisely at the expense of unity with mass culturalization.

*Novelty consists of determining the essential foundations of the contemporary art fair and rethinking of its historical development.*

*Practical significance.* Such an analysis of the art fair makes it possible to simultaneously consider the cultural and economic dimensions of modernity and their historical progress in a long way, expanding the boundaries of the modern paradigm of the economy of culture, in particular, due to cultural and spatial optics, which the art fair actualises in both studied dimensions.

*Key words:* art fair, fair, culturalization, cultural space, space, practices, «culture of presence», art dealer.

Надійшла до редакції 3.11.2022 р.

УДК 784:821.161.2'1

**СТОРИНКИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МИНУЛОГО СХІДНОЇ ГАЛИЧНИНИ  
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ У ПУБЛІЦИСТИЦІ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ**

**Молчко Уляна Богданівна** – здобувачка вищої освіти III (аспірантура)  
освітнього ступеня спеціальності 034 «Культурологія»,  
Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ  
«Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,  
м. Івано-Франківськ, Україна  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та  
інструментальної підготовки, Дрогобицький державний  
педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич, Україна  
<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.577>  
[u.molchko@gmail.com](mailto:u.molchko@gmail.com)

Розглянуто газетні матеріали культурно-освітньої тематики української журналістики, громадсько-культурної діячки початку ХХ ст. Меланії Нижанківської. Висвітлено її публіцистичну співпрацю з львівськими періодичними виданнями «Життя і знання», «Жінка», «Рідна школа». Проаналізовано тематичний спектр газетних дописів, що містять багатий інформативний матеріал з історії функціонування закладів соціального захисту, становлення української фахової освіти та дитячого книговидавництва. Встановлено, що її пресодруки мають пізнавальний і виховний потенціал, зумовлений висвітленою журналісткою соціокультурною проблематикою. Досліджено джерелознавчу цінність, пізнавальну та просвітницько-виховну функції соціокультурних пресодруків М. Нижанківської.

*Ключові слова:* Східна Галичина, публіцистика, «Життя і Знання», «Рідна Школа», «Жінка», Меланія Нижанківська, фахова освіта, дитяча книжка.

*Постановка проблеми.* Процеси національного відродження в Східній Галичині початку ХХ ст. здійснювалися завдяки жертвенній праці суспільно-громадських діячів у сфері освіти. До таких подвижників в часи бездержавності належить журналістка Меланія Нижанківська. Допишуючи до низки часописів «Життя і Знання», «Рідна Школа», «Жінка», вона висвітлювала важливі сторінки становлення національного мистецтва, утвердження української освіти, а також знакові події в суспільному житті краю кінця ХІХ – початку ХХ ст. Аналіз цих пресодруків сьогодні є актуальним, оскільки вони висвітлюють розвій національного соціокультурного минулого в період приналежності до Польської держави.

*Останні дослідження та публікації.* Суспільно-громадські та культурно-освітні пресодруки М. Нижанківської не отримали комплексного висвітлення в наукових працях сучасних дослідників. Про М. Нижанківську фрагментарно довідуємося з праць Ю. Булки [1-2], І. Соневицького [10; 334–335], У. Молчко [3; 4], С. Павлишин [6], В. Передирій [8; 231–232], С. Туркевич-Лукіянович [11; 3] та Енциклопедії українознавства [5; 1759], а також із посмертної згадки, котру опублікував бельгійський часопис «Вісті» [9; 3].

*Мета статті* – здійснити дослідження дописів М. Нижанківської, які фіксують соціокультурні події Східної Галичини, охарактеризувавши тематичну спрямованість газетних публікацій, а також визначити їх джерелознавчу цінність.

*Вклад основного матеріалу.* На початку ХХ ст. на теренах Східної Галичини функціонував добре ілюстрований науково-популярний журнал товариства «Просвіта» «Життя і Знання». Місячник виходив у 1927–1939 рр. за редакцією М. Галущинського (1927–1931 рр.), І. Брика (1931–1933 рр.), В. Сімовича (1933–1939 рр.) у Львові. Це видання стало вагомим джерелом «відомостей з історії розвитку різних сфер національного життя» [3; 152]. Матеріали часопису висвітлювали різноманітні теми, зокрема чимало було статей історичного та природничого змісту, дописів про діяльність товариства «Просвіти» та інших громадських організацій, рецензії на книги, а також пресодруки культурно-освітнього та мистецького змісту. Їх публікували провідні галицькі діячі. «Завдяки старанням редакції до співпраці з часописом було залучено доволі широке коло українських фахівців з різних сфер суспільного життя» [3; 155], – зазначає О. Дроздовська. До їх числа належали Г. Драгомирецька, В. Сімович, Ф. Колесса, Б. Кудрик, Р. Сімович, Н. Нижанківський. У 1936–1938 рр. на сторінках цього видання побачили світ дописи культурологічного спрямування М. Нижанківської. Галицькою журналісткою опубліковано три публіцистичні матеріали «Народний одяг» [11; 102–104], «Суспільна опіка в нас і закордоном» [12; 116–117], «Українське фахове шкільництво» [13; 7–8].

У пресодруці «Суспільна опіка в нас і закордоном» [12; 116–117] авторка ставить за мету здійснити порівняльний огляд стану захисту малозабезпечених верст громадян у тогочасній Східній Галичині та світі. Журналістка акцентує увагу читача на важливому значенні цієї форми праці з певною категорією населенням, особливо в повоєнний період, оскільки «треба було заопікуватися найслабшими одиницями, які без помочі держави безщадно загинули б» [12; 116]. Власне, на початку ХХ ст. створюється низка установ, товариств, педагогічних інститутів для вирішення соціальних проблем найнижчого прошарку людей як закордоном, так і в тогочасній Східній Галичині.

Аналізуючи стан цієї галузі, авторка відзначає значну зацікавленість передових держав у вирішення соціального забезпечення громадян. Вона наголошує, що в Америці, Німеччині, Австрії, Англії, Франції, Чехословаччині «суспільна опіка стоїть на досить високому рівні» [12; 116]. Тут постають педагогічні навчальні установи, що готують такого напрямку фахівців, а також виходить у світ чимало тематичних часописів та спеціалізованої літератури.

Пресодрук містить спогади М. Нижанківської з часів навчання у Вищій школі суспільної опіки в Празі, започаткованій педагогом, соціологом, політиком, донькою першого Президента Чехословаччини Т. Масарика А. Масарик. Журналістка зафіксує навчальні заходи, що відбувалися під час педагогічних студій: проходження практики в спеціальних закладах, зокрема: «інститут для сліпих, і то молодших (Dejlvův ustav) і дорослих (Klarův ustav) <...>, інститут для глухонімих, <...>, інститут Єдлічка (Jedličkův ustav)» [12; 116], а також одномісячної практики «в дитячій санаторії у Крчі, під Прагою» [12; 116]. Публіцистка відзначає, що всі неповносправні діти виконували легку роботу, гуляли в саді, а їх матері допомагали на кухні.

Аналізуючи стан розвитку суспільної опіки в Східній Галичині початку ХХ ст., публіцистка відзначає наявність таких установ суспільної опіки у Львові, а саме «українські «Народня Лічниця», туберкульозна порадня (диспансер), порадня матерей, порадня вибору фаху, захорони (захистки), «Відродження» (з протиалкогольними та проти нікотинними гаслами), товариства опіки над молоддю, і «Марійські товариства пань» [12; 117]. М. Нижанківська загадує про велику роль нового часопису «Народне Здоровля», який « внесе більше світла в наше суспільноопікунче життя, що поправляться наші здоровельні відносини не тільки в інтелігентських хатах, але й під сільською стріхою» [12; 117]. До добрих справ у соціальному напрямку журналістка зараховує функціонування «кооперативи здоровля» [12; 117]. Цю інституцію, до якої належало 17 сіл, обслуговував один лікар, що вів аптеку, здійснював просвітницьку роботу про ведення зорового способу життя. Такий осередок запрацював у с. Ременові біля Львова.

Підсумовуючи публіцистичний огляд про рівень розвитку суспільної опіки, М. Нижанківська пише, що «найосновніша різниця між нами й закордоном та, що там цікавляться й усіма проявами життя, головно долею дитини, а тут ми ще байдужі для них. Та треба сподіватися, що і в нас згодом піднесеться суспільна опіка, і що в нас для таких справ зросте зацікавлення» [12; 117]. Пресодрук відзначається багатим

інформаційним матеріалом, який висвітлює сторінки історії становлення соціальної сфери в Східній Галичині, а також демонструє рівень розвитку світової суспільної опіки початку ХХ ст.

«У другій половині ХІХ – початку ХХ століття у Галичині, що була захоплена Австро-Угорською імперією, а згодом Реччю Посполитою Польщею, розпочалося пробудження національної свідомості українського населення цього краю, відчувалася потреба в організації та становленні освіти молоді, а також розвитку фахової освіти рідною мовою» [19; 134], – зазначає Г. Субтельна. Публікація М. Нижанківської «Українське фахове шкільництво» [13; 7–8] торкається питань формування професійного спеціалізованого навчання у складних суспільно-історичних умовах бездержав'я. Висвітлюючи важливість навчання молоді різних промислів, журналістка пише, що «є вже в нас трохи фахових шкіл (придалося б їх ще куди більше!) головню із ділянки чоловічих ремесел: різноманітніші та сильніше заступлені – дівочі, однобічні – хлоп'ячі (торговельні, купецькі)» [13; 7].

Огляд освітніх інституцій М. Нижанківська розпочинає з представлення кооперативу «Труд», що займався трирічним навчанням дівчат кравецтва. Джерелознавча цінність пресодруку полягає у фіксації місця і року створення, а також детальної характеристики освітнього процесу в закладі. Акцентуючи на професійному здобутті навичок у львівській кравецькій жіночій гімназії СС. Василянок, журналістка пише, що «умови прийняття ті самі, що в «Труді»: скінчена шестикласова вселюдна школа. Наука в гімназії триває чотири роки. Учуть тут усіх загальноосвітніх предметів, крім латини. Вчать професори із університетською освітою. При школі є робітня, де працюють ті, що покінчили фахову школу. Ця школа підготовляє до фахового ліцею. При школі рік річно бувають вистави зготовлених ученицями праць» [13; 7].

Підвалини національного виховання учнівської та студентської молоді закладалися Українським педагогічним товариством «Рідна школа», при якому функціонували чотирирічна купецька гімназія, однорічний торгівельний курс, чоловіча та жіноча фахово-доповнюючі школи. Вихованням українського інтелігентного ремісника займалися навчальні інституції поза межами Львова. Журналістка відзначає високий рівень організації навчально-виховного процесу в «Кооперативному університеті» в Яворові, фахово-доповнюючих школах у Станіславові та Перемишлі, господарській школі для дівчат в Шибалині біля Бережан, сільськогосподарській школі товариства «Просвіта» в Милованні, державному українському сільськогосподарському ліцеї у Черниці біля Стрия.

Розвитку фахової освіти сприяли шестимісячні «Курси господинських інструкторок» при товаристві «Сільський господар». Крім загальноосвітніх предметів, слухачок ознайолювали з основами птахівництва, садівництва, хліборобства, молочарства, пасічництва, кооперації. «Завдання таких інструкторок, які опісля працюють під проводом “Сільського Господаря” на селах, – на думку М. Нижанківської, – піднести рівень господарки на селі» [13; 8].

Журналістка піднімає також питання організації різноманітних курсів для дівчат та жінок, що гуртувалися при товариствах «Будучність», «Просвіта», «Союз українок».

Підсумовуючи, авторка наголошує, що «фахове шкільництво, це важна ділянка нашого життя! Треба нам поважно нею зайнятися. Розвиток фахового шкільництва залежить від нас самих, чи зуміємо ми як слід оцінити його велику вагу та його розвинути» [13; 8]. Пресодрук є вартісним джерелознавчим матеріалом, що висвітлює боротьбу товариств, громадських діячів за отримання молоддю національної фахової освіти, яка сприяла цементуванню української ремісничої еліти.

У публіцистичному матеріалі «Дитяча книжечка» [8; 8] М. Нижанківською здійснюється огляд художньої літератури початку ХХ ст. для підростаючого покоління. Оцінюючи роль друкованих дитячих видань, журналістка наголошує на їх великому виховному значенні. Власне, вони є тим дієвим чинником, котрий впливає на розвиток уяви, уподобання, світогляду як малят, так і юнацтва. Звертаючись до читацької аудиторії часопису «Жінка», авторка наголошує, що «вдачу дитини потрібно формувати, її душу збагачувати, дуже дбайливо характер різьбити» [8; 8]. Дієвим засобом у цьому напрямі є українська книжка, ознайомлення з якою не замінить відвідування тогочасного кіно, оскільки, на думку М. Нижанківської, воно «затроє уяву й душу дитини (бо правдивих дитячих фільмів у нас майже немає), а за гроші, призначені на кінову розвагу, купуймо книжечки» [8; 8].

У пресодруці публіцистка зосереджує увагу читачів на діяльності видавництва «Світ Дитини» під керуванням М. Тараньки, «а з 1934 року щомісячними книжечками, виходила «Дитяча бібліотека» українських авторів і перекладів світової дитячої класики (на 1939 рік – близько 230 книжок)» [17]. Журналістка подає огляд літературних праць письменників Ю. Шкрумеляка та А. Лотоцького, К. Малицької, М. Загірної, З. Горницького, М. Кокольського, Т. Дончака, М. Левицького. О. Чмелика, чим доповнює історіографічний матеріал джерельної бази досліджень з питань української дитячої книги початку ХХ ст. Вона наголошує, що М. Таранька, глибоко усвідомлюючи національно-виховний аспект друкованої продукції, дуже відповідально поставився до цієї справи і «всі книжечки видані дуже

дбайливо щодо зверхньої форми; що ілюстрації незвичайно притягаючі для зору дитини; і що зміст легенький» [8; 8].

М. Нижанківська поставила собі за мету представити об'ємний перелік книжечок, опублікованих у видавництві «Світ дитини». Це твори українських митців Ю. Шкрумеляка: «Хто цікавий хай читає, як нам день цілий минає», «Товариші забави», «Сам я хочу прочитати», «Де глядиш так люба бинно?», «Читай Лялю», «Любі звірятка», «Ціп, ціп – то мій дріб», «Звіринець Галюсі», «День лялі». «Ірка, Юрчик і лялюні їдуть в гості до бабуні», «Різдво іде», «Що ангели нам принесли?», «Діточий баль», «Як Лузак усіх клопоче, бо царем він стати хоче», «Гилля гуси, гилля!», «Тік так», «Золоте яечко», «Весілля Глогорожечки»; Антіна Лотоцького (псевдонім Ярослав Вільшенко) «Дикі звірі», «Чуда техніки в життю дітей», «Братчик і сестричка», «Добрі приятелі», «Хто почислить?»; «А. Б. В.» (барвна азбука для дітей)» [4], К. Малицької «Чистенький і Юрзи-Мурзи» М. Загірної (Грінченко) «Казка про золоту рибку», З. Горницького «Воробець-молодець», М. Кокольського «Байки», Т. Дончака «Дивна переміна», М. Підгірянки «Зайчик і лисичка», М. Левицького (псевдонім Дід Модест) «Дві казки», О. Чмелика «Віршована азбука».

М. Нижанківська наголошує, що у видавництві друкувалися світові казки: «Попелюшка», «Чарівний столик», «Бабуся метелиця», «Котик у чобітках», «Мізничик», «Домовики», «Вовк і козенята», «Гусійка», «Каліф Бузько», «Гулівер», «Червона шапочка», «Івась і Гануся», «Дика рожечка», «Малий льорд!», «Маленька вдова», «Пригоди Пінокія», «Ксеня і 12 місяців», а також твори німецького письменника Вільгельма Буша «Збиточники у ванні», «Максим і Марко», «Нечемне воронятко», «Уперте телятко», «Дядькова Пімста», «Стрілець Тріска», «Співомовки», «Веселі оповідання» у перекладах А. Лотоцького (псевдонім Ярослав Вільшенко), Ю. Шкрумеляка, Р. Завадовича.

Публікація завершується зверненням авторки до аудиторії матерів, щоб купували видання для малечі, які будуть мати дієвий виховний засіб впливу на формування світогляду своїх дітей. Журналістка наголошує, що українські книжечки навчать наших дітей «любити й цінити дитячу літературу, а що найважливіше, що будуть обдаровувати нею своїх дітей при всяких нагодах і таким способом причиняться до розвитку наших дитячих видавництв, які стануть основою виховання молодого покоління» [8; 8].

Тему важливого виховного чинника книги М. Нижанківська піднімає в пресодруці «Дитячі бібліотеки» [9; 192–193]. Про той період становлення українського культурного простору пише М. Надрага: «Як і кожна з історичних епох, перша половина ХХ ст. наклала свій відбиток на читацькі уподобання української молоді. Поява плеяди талановитих українських поетів і письменників наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., відкриття доступу українській молоді до освітніх закладів Європи, знайомство із кращими зразками світової літератури трансформували у 20-30-х рр. читацькі зацікавлення української молоді» [7; 105].

У публікації авторка торкається питання створення читацьких осередків у Львові. Вона пише: «Львів не має ані одної вселюдної дитячої бібліотеки, шкільних не рахуючи. А міг би це бути один з найважливіших виховних чинників. Мали б ми чудову можливість вплинути на національну свідомість молодого покоління, вщипляти йому любов до рідного» [9; 192]. Журналістка зазначає, що «Рідна школа» не може дати всього. І поза школою мусить мати дитина твердиню освіти і знання» [9; 192]. Формуванням книжкових смаків у дітей займався педагог М. Таранько, друкуючи серію «Дитяча бібліотека». М. Нижанківська характеризує низку вартісних книжок для молоді. Огляд публіцистика розпочинає зі збірок А. Лотоцького «Історичні оповідання», «Три побратими», О. Підгірського «Від крем'яниці до рушниці», «Історія України для дітей», М. Середи «Петрусь Шкода», В. Хроновича «Іванків день», Я. Вільшенка «Мандрівки мишки гризюкнижки по Львові», М. Таранька «Малий декляматор», Б. Лепкого «Казка про дванадцять місяців», М. Магира «Казка про золоту рибку», А. Курдидика «Малі борці», Ф. Коковського «За Україну».

М. Нижанківська відзначає, що в цьому напрямі можна було б більше зробити, але, на жаль, не має доброго книжкового ринку збуту, тому видавництво «Діточа бібліотека» припинило свою діяльність. Поставити на добрий рівень ці осередки, на думку журналістки, має добра воля сміливих підприємців, бо «дитина – це наша будучність. Добре вихована дитина стане вартісним громадянином. Дати нашій молоді здобутки нашої книжкової культури необхідно. Не тільки вдома, не тільки в школі, але і в бібліотеці через добру книжку різьбимо душі дітей» [9; 193].

*Висновок.* Соціокультурна та освітня публіцистика М. Нижанківської представляє сучасникам складні суспільні процеси початку ХХ ст. на шляху боротьби за утвердження національного самоусвідомлення, коли збереження духовності, ментальності, культури і традицій нашого народу було важливою справою кожного митця. Підняті журналісткою в газетних дописах питання становлення і цінності фахового навчання увиразнюють значення освіти у формуванні національної свідомості народу в період бездержав'я. Публіцистичні матеріали окресленої тематики розкривають педагогічні погляди М. Нижанківської щодо перспективності набуття українською молоддю



спеціальних професійних навичок, котрі дадуть їм можливість бути корисними суспільству. Вартісними джерелознавчими матеріалами є її пресодруки, присвячені стану дитячої книги в Східній Галичині, в яких вона осмислює проблеми нашої культури, виховання естетичного смаку в дітей. Журналістський доробок М. Нижанківської на сторінках «Життя і знання», «Жінка», «Рідна школа» актуалізує в сучасному суспільному контексті українотворчі світоглядні проблеми.

#### Список використаної літератури

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ : Муз. Україна, 1972. 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський: Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк : В-во М. П. Коць, 1997. 63 с.
3. Дроздовська О. Журнал «Життя і Знання» та його роль у розвитку української журналістики. *Наук. зап. Української акад. друкарства*. 2014. № 4 (49). С. 152–159.
4. Ілюстрований каталог книжок для дітей, молоді та самоосвітніх гуртків. Львів, 1933. URL : <https://tsdazu.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2022/02> (дата звернення : 17. 09. 2022).
5. Молчко У. Дві рецензії Меланії Нижанківської на концертне життя Львова початку 30-х років ХХ сторіччя. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. «Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика»*: 36. статей. Серія: Виконавське мистецтво. Кн. 3. Львів : Сполом, 2010. Вип. 24. С. 86–95.
6. Молчко У. Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу «Нова хата». *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 93–99.
7. Надрага М. Бібліотеки педагогічних установ і товариств м. Львова 1918–1939 рр. : організація, структура, діяльність : дис. ... канд. істор. наук. 07.00.01. Львів, 2016. 274 с.
8. Нижанківська М. Дитяча книжечка. *Жінка*. 1935. Ч. 7. С. 8.
9. Нижанківська М. Дитячі бібліотеки. *Рідна школа*. 1935. Ч. 12. 15 черв. С. 192–193.
10. Нижанківська Меланія. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина / за ред. В. Кубійовича*. Львів, 1996. Т. 5. С. 1759.
11. Нижанківська М. Народний одяг. *Життя і знання*. 1936. Ч. 2 (101). Лют. С. 102–104.
12. Нижанківська М. Суспільна опіка в нас і закордоном. *Життя і знання*. 1937. Ч. 4 (115). Квіт. С. 116–117.
13. Нижанківська М. Українське фахове шкільництво. *Життя і знання*. 1938. Ч. 1. Січ. С. 7–8.
14. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів : БаК, 2004. 160 с.
15. Передирій В. Нижанківська Меланія. *Українська журналістика в іменах / за ред. М. Романюка*. Львів, 1999. Вип. 6. С. 231–232.
16. Посмертна згадка. *Вісті*. 1973. 15 берез. С. 3.
17. Світ Дитини. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%> (дата звернення : 17. 10. 2022).
18. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Зап. НТШ. Т. CCXXVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1993. С. 334–353.
19. Субтельна Г. В. Підвищення рівня фахової підготовки у професійному шкільництві Галичини : навч. посіб. / за ред. Я. Г. Камінецького; упоряд.: Я. Г. Камінецький, Л. Я. Криницька. Львів : Норма, 2014. 136 с.
20. Туркевич-Лукіянович С. Меланія Семака-Нижанківська. *Наше життя*. 1974. Ч. 2. С. 3.

#### References

1. Bulka Y. Nestor Nyzhankivskiy. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1972. 39 s. [in Ukraine].
2. Bulka Y. Nestor Nyzhankivskiy: Zhyttya i tvorchist. Lviv ; Nyu-York: V-vo M. P. Kocz, 1997. 63 s. [in Ukraine].
3. Drozdovska O. Zhurnal «Zhyttya i Znannya» ta jogo rol u rozvytku ukrayinskoyi zhurnalistyky. *Naukovi zapysky Ukrayinskoyi akademiyi drukarstva*. 2014. № 4 (49). S. 152–159 [in Ukraine].
4. Ilyustrovanyj katalog knyzhok dlya ditej, molodi ta samoosvitnix gurtkiv. Lviv, 1933. URL : <https://tsdazu.archives.gov.ua/wp-content/uploads/2022/02> (data zvernennya : 17. 09. 2022) [in Ukraine].
5. Molchko U. Dvi recenziyi Melaniyi Nyzhankivskoyi na koncertne zhyttya Lvova pochatku 30-x rokiv XX storichchya. *Naukovi zbirky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. Lysenka. «Kamerno-instrumentalnyj ansambl: istoriya, teoriya, praktyka»*: Zbirka statej. Seriya: Vykonavske mystecztvo. Kn. 1. Lviv : Spolom, 2010. Vyp. 24. S. 86–95 [in Ukraine].
6. Molchko U. Muzychno-krytychni statyi Melaniyi Nyzhankivskoyi na storinkax zhurnalu «Nova xata». *Visnyk Prykarpatskogo universytetu. Mystecztvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk : VDV CIT, 2008. Vyp. XII–XIII. S. 93–99 [in Ukraine].
7. Nadraga M. Biblioteki pedagogichnyx ustanov i tovarystv m. Lvova 1918–1939 rr. : organizaciya, struktura, diyalnist' : dys. ... kand. istorychnyx nauk. 07.00.01. Lviv, 2016. 274 s. [in Ukraine].
8. Nyzhankivska M. Dytyacha knyazhechka. *Zhinka*. 1935. Ch. 7. S. 8.
9. Nyzhankivska M. Dytyachi biblioteku. *Ridna shkola*. 1935. Ch. 12. 15 chervnaya. S. 192–193 [in Ukraine].
10. Nyzhankivska Melaniya. *Encyklopediya ukrajinoznavstva: Slovnykova chastyna / za red. V. Kubijovycha*. Lviv, 1996. T. 5. S. 1759 [in Ukraine].
11. Nyzhankivska M. Narodnyj odyag. *Zhyttya i znannya*. 1936. Ch. 2 (101). Lyutyj. S. 102–104 [in Ukraine].
12. Nyzhankivska M. Suspilna osvita i nas i zakordonom. *Zhyttya i znannya*. 1937. Ch. 4(115). Kvitennya. S. 116–117 [in Ukraine].
13. Nyzhankivska M. Ukrayinske faxove shkilnyctvo. *Zhyttya i znannya*. 1938. Ch. 1. Sichen. S. 7–8 [in Ukraine].
14. Pavlyshyn S. Persha ukrajinska kompozytorka Stefaniya Turkevych-Lisovska-Lukijanovychn. Lviv : BaK, 2004. 160 s. [in Ukraine].

15. Peredyrij V. Nyzhankivska Melaniya. *Ukrayinska zhurnalistyka v imenax* / za red. M. Romanyuka. Lviv, 1999. Вып. 6. S. 231–232 [in Ukraine].
16. Posmertna zgdaka. *Visti*. 1973. 15 bereznya. S. 3 [in Ukraine].
17. Svit Dytny. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1> (data zvernennya : 17. 10. 2022) [in Ukraine].
18. Sonevyczkyj I. Kompozytorska spadshhyna Nestora Nyzhankivskogo. *Zapysky NTSh. T. SSXXVI: Praci Muzykoznavchoyi komisiji*. Lviv, 1993. S. 334–353 [in Ukraine].
19. Subtelna G. V. Pidvyshhennya rivnya faxovoyi pidgotovky u profesijnomu shkilynctvi Galychyny : navchalnyj posibnyk / za red. Ya. G. Kamineczkogo; up.: Ya.G. Kamineczkyj, L. Ya. Krynychka. L. : Norma, 2014. 136 s. [in Ukraine].
20. Turkevych-Lukyanovych S. Melaniya Semaka-Nyzhankivska. *Nashe zhyttya*. 1974. Ch. 2. S. 3 [in Ukraine].

#### **PAGES OF THE SOCIO-CULTURAL PAST OF EASTERN GALICIA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN THE JOURNALISM OF MELANIA NYZHANKIVSKA**

**Molchko Uliana** – a graduate of higher education of the III educational level (postgraduate), specialty 034 «Cultural Studies» of the Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, the city of Ivano-Frankivsk, Ukraine;

Newspaper materials on cultural and educational topics of the Ukrainian journalist, social and cultural figure of the first half of the 20th century Melania Nyzhankivska are being considered. Her journalistic cooperation with the Lviv periodicals «Zhyttia i Znannia» (Life and Knowledge), «Zhinka» (Woman), and «Ridna Shkola» (Native School) have been highlighted. The thematic spectrum of newspaper articles, which contain rich, informative material on the history of the functioning of social protection institutions, the formation of Ukrainian vocational education, and children's book publishing, has been analyzed. It has been established that her press publications have cognitive and educational potential, which is determined by the journalist's highlighted social issues. The source-scientific value, cognitive and educational functions of the socio-cultural press publications of Melaniia Nyzhankivskyi were studied.

*Key words:* Eastern Galicia, journalism, «Zhyttia i Znannia» (Life and Knowledge), «Ridna Shkola» (Native School), «Zhinka» (Woman) Melaniia Nyzhankivska, professional education, children's book.

**UDC 784:821.161.2'1**

#### **PAGES OF THE SOCIO-CULTURAL PAST OF EASTERN GALICIA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN THE JOURNALISM OF MELANIA NYZHANKIVSKA**

**Molchko Uliana** – a graduate of higher education of the III educational level (postgraduate), specialty 034 «Cultural Studies» of the Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, the city of Ivano-Frankivsk, Ukraine

*The aim* – is to carry out scientific research on M. Nyzhankivska's posts, which record the socio-cultural events of Eastern Galicia, to characterize the thematic content of newspaper publications, and to determine their source-historical value.

*Research methodology.* The research methodology is based on a combination of general scientific and special art historical methods, in particular source studies and historical and cultural studies. The specified methodological approach allows us to identify and understand a significant number of sources (newspaper and magazine materials from periodicals «Zhyttia i Znannia», «Ridna Shkola», «Zhinka» published in Lviv in the first half of the 20 th century. The analysis of scientific works, which covered the biography and journalistic activity of the Galician cultural and public figure, journalist Melaniia Nyzhankivska, using a historical and cultural approach, helped to determine her place in the socio-cultural space of Galicia at the beginning of the 20 th century.

*Novelty.* Based on the conducted scientific research, for the first time, an analysis of the journalistic activity of Melania Nyzhankivska during her life in Lviv was carried out. The newspaper articles «Social Care in Our Country and Abroad», «Ukrainian Vocational Schooling», «Children's Book», and «Children's Libraries» are characterized, in which acute problems of the cultural and educational life of Eastern Galicia in the first half of the 20 th century have been analyzed. The outlook orientations of M. Nyzhankivska's press publications have been traced. It has been revealed that in journalistic materials, she emphasizes the reader's attention to the value of events of a national cultural nature. Based on the analysis of socio-educational phenomena and facts of the Austro-Hungarian period, which were reflected in the press publications of the journalist, a difficult path of struggle for Ukrainian society was ascertained. It has been proven that the journalistic activity of M. Nyzhankivska is a valuable literary and artistic phenomenon of the beginning of the 20 th century, which influenced the formation of the national, humanistic outlook of Galicians.

*The practical significance.* The article will be a reasonable basis for researchers on several issues from the historical past of Eastern Galicia of the first half of the 20 th century, namely, the activities of national vocational education, the functioning of the social sphere, the development of children's book publishing and the establishment of library centers, as well as for cultural scientists and musicologists who study the socio-cultural aspects of the life of Ukrainians during the period of belonging to the Polish state.

*Key words:* Eastern Galicia, journalism, «Zhyttia i Znannia» (Life and Knowledge), «Ridna Shkola» (Native School), «Zhinka» (Woman) Melaniia Nyzhankivska, professional education, children's book.

Надійшла до редакції 9.11.2023 року

## **Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ**

### **Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS**

УДК 351.85:304.(477)

#### **КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ РЕСУРС МОДЕРНІЗАЦІЇ ДЕРЖАВИ**

**Купрійчук Василь** – доктор наук із державного управління, професор, професор кафедри регіональної політики Навчально-наукового інституту публічного управління та державної служби, Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0001-7229-1749>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.578>  
kvm1968@ukr.net

Науково обґрунтовано вплив культурної політики як стратегічного ресурсу на модернізацію держави в сучасних умовах. Доведено, що розвиток світової цивілізації загалом і формування національних держав зокрема засвідчують, що культура є основним чинником формування нації, інструментом подолання релігійних, освітніх, етнічних розбіжностей в ім'я консолідації суспільства і створення держави. Культура нації складається з численних взаємопогоджуваних і взаємодоповнюючих елементів – мови, мистецтва, вірувань й звичаїв, національних суспільних, політичних, господарських, культурних інституцій, які взаємодіють у єдиному комунікаційному просторі. З цих унікальних «цеглин» будується своєрідна конструкція, на якій тримається ідентичність національної спільноти.

*Ключові слова:* культурна політика, культура, принципи культурної політики, державне управління, модернізація держави.

*Постановка проблеми.* На сучасному етапі розвитку суспільства визначення місця і ролі культури в процесах його життєдіяльності стає предметом особливої уваги учених, експертів, політиків. Це, зокрема, обумовлено тим, що завдяки культурі формується інтелект, духовність особистості, здатної вміло й відповідально розв'язувати соціальні, економічні, політичні, національні проблеми, що є важливою умовою розвитку суспільства й виходу його на нові рівні цивілізації. Тому культура не може залишатися поза увагою держави, завдання якої полягає у тому, щоб забезпечити необхідні умови для її повноцінного функціонування і розвитку. При цьому головним є з'ясування сутності культурної політики як стратегічного ресурсу модернізації держави.

*Методологія дослідження* визначається метою й поєднує у собі чотири основні методи – історичний, абдуктивний, системний та порівняльно-аналітичний, які в сукупності дозволили створити, на наш погляд, достатній методологічний комплекс для досягнення цілей роботи.

*Огляд останніх публікацій.* За останні роки з'явилася низка ґрунтовних публікацій, в яких аналізуються окремі проблеми культурної політики як стратегічного ресурсу модернізації України, зокрема, О. Валецький «Культурна політика в Україні в умовах економічної та соціальної нестабільності» [9], І. Костира «Культурна політика України в умовах євроінтеграції» [7], М. Шевченко «Культурна політика України в умовах євроінтеграції: дилеми та виклики» [12], Є. Пелевін «Культурна політика та глобальні проблеми сучасної цивілізації» [10], І. Каріх «Культурна політика як інструмент політики національної безпеки України» [4]. Утім проблематика цієї теми невичерпна.

*Мета дослідження* полягає у науковому обґрунтуванні впливу культурної політики як стратегічного ресурсу на модернізацію держави.

*Виклад основного матеріалу.* В сучасних умовах політичних та соціально-економічних перетворень в Україні необхідним є усвідомлення особливої ролі культури як стратегічного ресурсу оновлення країни, а її підтримка має бути визнана національним пріоритетом. Розвиток культури повинен стати найважливішим стратегічним напрямом державної політики, особливо в умовах російсько-української війни.

Для забезпечення практичної реалізації державної політики системної модернізації країни необхідно адекватним чином змінити державну політику в сфері культури. Потрібен комплексний, системний підхід, а також наполегливі скоординовані дії не лише різних державних і регіональних органів державної влади, але й організацій сфери освіти, бізнесу, масової інформації, культури, громадських організацій.

Вироблення і проведення вмотивованої політики, що визначає цілі культурного розвитку,

основні принципи, методи і засоби регулювання культурних процесів у сучасному суспільстві, в якій культура розглядається як один із ключових чинників суспільного розвитку, сприятиме зростанню людського потенціалу країни, виходу суспільства на нові рівні розвитку.

Переосмислення ролі культури у суспільній консолідації та модернізації потребує, перш за все, суттєвої корекції принципів і методів державної політики у сфері культури, а також функцій, що реалізуються владою у культурній сфері [11].

Слід зазначити, що питання культурного розвитку сучасного суспільства, формування і реалізації культурної політики знаходяться в центрі постійної уваги багатьох держав, що здійснювали і здійснюють модернізацію та провідних організацій, і, насамперед, таких як ЮНЕСКО, Рада Європи та Європейський Союз, що мають вагомий вплив на формування політики у сфері культури як на міжнародному, так і державному рівні.

Щороку під егідою ЮНЕСКО відбуваються міжнародні семінари та конференції, на яких обговорюються проблеми культури і врівноваженого розвитку світового суспільства. Зокрема на Всесвітній конференції з політики в галузі культури, яку ЮНЕСКО провела у Мексичі 26 липня – 6 серпня 1982 р., була прийнята Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури, в якій сформульовані основні принципи сучасної культурної політики. В документі, зокрема, зазначалося, що ЮНЕСКО при визначенні принципів культурної політики виходить із широкого розуміння культури як сукупності «яскраво виражених рис, духовних і матеріальних, інтелектуальних і емоційних, які характеризують суспільство або соціальну групу». Культура в такому розумінні включає в себе, крім мистецтва і літератури, спосіб життя людини, основні її права, системи цінностей, традиції і вірування [2].

Одним з основоположних принципів культурної політики, визначених в Декларації, є принцип єдності й різноманіття культури. «Культурна самобутність народів оновлюється і збагачується внаслідок контактів з традиціями й цінностями інших народів. Культура – це діалог, обмін думками і досвідом, осягнення цінностей і традицій інших; в ізоляції вона в'яне і гине», – зазначається в документі.

Наступний принцип культурної політики – принцип культурного виміру розвитку людства. Суть його полягає в тому, що будь-які програми розвитку людського суспільства – економічні, соціальні, політичні, науково-технічні – мають включати в себе в якості складової частини і в якості критерію необхідності подібних програм, культурний аспект. Не можна забувати, що людина – це початок і кінцева мета розвитку. Мета розвитку полягає не в зростанні виробництва, прибутків і їх споживанні, а у тому впливі, який вони справляють на можливості розвитку та вдосконалення людини, на більш повне задоволення її духовних запитів. Тому гуманізація розвитку людства, надання планам і стратегіям розвитку суспільства збалансованого характеру є одним із найважливіших завдань урядів сучасних країн.

У Декларації Мехіко велика увага приділяється ключовому принципу культурної політики – принципу культурної демократії, в основі якого полягає розуміння того, що культура створюється суспільством і тому належить усьому суспільству. Отже, створення культури і користування її благами не повинні бути привілеєм еліти. В документі підкреслюється, що, культурна демократія ґрунтується на максимально широкій участі людини і суспільства у виробництві продуктів культури, у процесі прийняття рішень стосовно культурного життя, у поширенні й використанні культури. Культурна демократія несумісна з дискримінацією, спробами обмежити участь людей у створенні, поширенні і користуванні культурою на основі їх соціального становища і походження, статі, мови, національності, релігійних переконань, приналежності до етнічних груп. Вона передбачає географічну й адміністративну децентралізацію культурного життя, більш рівномірний розподіл культурних центрів по території країни, наближення їх до потреб населення конкретних регіонів, визначення культурних планів і програм у ході діалогу влади і громадян. Розвиток культури будь-якого народу і будь-якої країни в сучасному світі не може відбуватися поза рамками міжнародної співпраці. Міжнародне культурне співробітництво, як принцип культурної політики, повинно сприяти взаєморозумінню народів, створенню у їх відносинах атмосфери поваги, довіри, діалогу і миру. Воно має ґрунтуватися на повазі гідності й цінності кожної культури, на відмові від спроб встановлення будь-яких форм нерівності, підкорення або заміни однієї культури іншою, на рівновазі в культурних обмінах [11].

У Декларації Мехіко також особлива увага приділяється проблемам взаємовідносин культури з сучасними засобами масової інформації й комунікації, а також з індустрією культури, продукцією якої є масова культура (популярна музика, кіно, мода тощо). Сучасні засоби масової комунікації формують образ світу, в якому живе суспільство. І цей образ може бути як правдивим, так і помилковим, як багатостороннім, так і однобоким. Значною мірою це визначається тим, хто створює інформаційний образ і звідки виходять інформаційні потоки. Мова йде про важливе значення для розвитку суспільства формування цілісного інформаційно-культурного простору як середовища, що впливає на соціалізацію людини її культурний розвиток.

В основу нової культурної політики сучасних європейських країн покладені положення угоди Європейського Союзу, підписаної в 1992 р. в Амстердамі, де визначено головні її цілі, а саме: сприяти процвітанню національних культур, примножуючи водночас загальну культурну спадщину; заохочувати сучасну мистецьку творчість; поглиблювати міжнародну співпрацю. В документі зазначається, що культурна політика має сприяти розвитку особистості й суспільства, економічним і соціальним зв'язкам між європейськими країнами, збагаченню якості життя в Європі [1].

Важливе значення для розуміння ролі культури в розвитку сучасного суспільства, завдань, принципів культурної політики має міжурядова конференція з питань політики у галузі культури в інтересах суспільного розвитку, яку проводила Всесвітня комісія з питань культури і розвитку в 1998 р. у Стокгольмі. Зокрема, в рішеннях конференції зазначається, що культура є одним із ключових елементів сталого розвитку.

На сучасному етапі рівень культурної та інформаційної наповненості окремої країни демонструє її економічну конкурентноздатність, незалежність та ідентичність в умовах глобалізації економіки та культури і є мірою демократизації суспільства. У зв'язку з цим ухвалений План дій 140 країнами (зокрема й Україною), який містить рекомендації державам щодо політики у сфері культури, а саме: перетворити політику на один із ключових елементів стратегії розвитку, що передбачає надання їй статусу головного елемента соціальної та економічної політики; заохочувати творчість громадян й участь їх у культурному житті; нарощувати зусилля із збереження і підвищення ролі матеріальної і нематеріальної, рухомої і нерухомої спадщини та сприяти розвитку індустрії культури; сприяти культурному і мовному розмаїттю в межах інформаційного суспільства і для його блага; виділяти більш значні людські та фінансові ресурси на розвиток культури.

У ході 65 сесії Генеральної Асамблеї ООН у грудні 2010 р. ухвалено спеціальну резолюцію «Культура і розвиток», в якій, зокрема, визнається, що культура є одним із джерел збагачення і однією з важливих складових сталого розвитку місцевих громад, народів і держав [3].

Зазначене засвідчує про посилення уваги світової громадськості до важливої ролі культури в сучасних глобалізаційних процесах суспільного розвитку й особливо підтверджує значущість участі держав у підтримці розвитку культурної сфери, проведенню ними відповідної політики.

Досвід проведення реформ в нашій країні свідчить, що досі культурі, як інструменту соціально-економічного розвитку суспільства, не приділяється належної уваги, в суспільстві ще не утвердилося розуміння культури як одного з основних факторів модернізації країни. Поки що гуманітарна та культурна політики в Україні мало пов'язані з розумінням і використанням культурних ресурсів нації для вирішення економічних, соціальних і політичних завдань. Традиційно вони зводяться до порівняно автономної та слабо координованої діяльності різних відомств, що мають відношення до охорони культурної спадщини, художньої діяльності, друкарства, бібліотечної та архівної справи тощо. Зокрема, людський капітал сприймається управлінцями дуже обмежено – у площині вирішення демографічних проблем і проблем соціального забезпечення. Мотиви діяльності управлінців у сфері культури та гуманітарного розвитку слабо пов'язані з економічною ефективністю [11; 5].

Слід зазначити, що у сучасній Україні були створені певні умови для розвитку ринкової економіки, свободи творчості та підприємництва, конкуренції, змінилася система виробничих відносин. Це сприяло соціально-економічному розвитку, але в той же час роки реформ, а потім світова фінансово-економічна криза, призвели і до найжорстокіших наслідків для соціальної сфери, викликавши ураження всього гуманітарного сектора – науки, освіти і культури. Держава в гонитві за новими пріоритетами стрімко звільнялася від своєї конституційної відповідальності за стан культури, значно знизила її підтримку.

Аналіз соціальних і соціально-політичних трансформацій сучасного українського суспільства, а також їх соціокультурних наслідків дозволяє зробити висновок про те, що в ході проведення реформ мало враховувалася складна діалектика соціокультурного та економічного розвитку країни. Ні в кого не викликає сумніву, що народне господарство не може розвиватися в деградуєчому, дезінтегрованому соціумі, а ринкова економіка не може бути успішно освоєна суспільством, яке не робить ставку на культуру і постійне підвищення рівня індивідуального розвитку, і тим не менш культурна модернізація фактично проігнорована. Однак, відсутність інноваційного мислення в управлінській та суспільній свідомості стала серйозною перешкодою на шляху до модернізації країни.

Зараз стає все більш очевидним, що культурна модернізація зобов'язана б не тільки супроводжувати реформи в Україні, але й стати головною основою подальшого розвитку нашого суспільства. Якщо їй було б приділено належну увагу, модернізація всієї соціокультурної сфери стала б основним локомотивом руху українського суспільства по шляху соціальної справедливості, свободи, демократії, ринкової економіки знань, розвитку соціальних інновацій, соціального партнерства [11; 6].

Таким чином, негативні соціальні та політичні наслідки неувваги до ролі культури і відсутність

цілеспрямованої культурної політики, націленої на модернізацію та реформування всіх сторін суспільного і державного життя, знайшли своє відображення в українському суспільстві, що трансформується, в трьох основних проявах. По-перше, як криза ідентичності на загальнонаціональному і регіональному рівнях, яка призвела до атомізації суспільства. По-друге, як серйозний провал процесів соціалізації, пов'язаний з нездатністю суспільства запропонувати нові стратегії виживання, існування та розвитку в нових ринкових умовах. По-третє, як розпад соціальних і соціокультурних зв'язків, які підтримують консолідацію соціуму. Всі ці прояви дисфункціональної ерозії соціокультурних процесів спричинили розлад і розпад важливих механізмів соціального контролю і регулювання суспільного, економічного і політичного життя країни, які лежать в основі поступального розвитку соціуму, відкинули українське суспільство далеко назад і позбавили його перспектив успішного саморозвитку.

Утворений після розпаду єдиного соціокультурного простору країни духовно-ціннісний вакуум вимагав свого заповнення. Часто-густо цей процес йшов шляхом найменшого спротиву. Так формування ідентичності відбувалося відповідно до територіальної, національної чи релігійної приналежності, й не вимагало від людини будь-яких додаткових внутрішніх, особистісних зусиль. Процеси соціалізації нерідко йшли шляхом некритичного засвоєння і прийняття чужих, часто асоціальних зразків поведінки, цінностей, способу життя інших людей, картин світу. Розпад соціальних зв'язків мало торкнувся неформальних взаємин між людьми і пройшов в основному по лінії інституалізованих суспільством соціально прийнятних і соціально заохочувальних відносин. Роз'єднання за старими правилами не призвело до подальшого інституційного об'єднання на нових принципах і нових цінностях у загальнонаціональному масштабі та макро-соціальному рівні. Суспільство розпалося на угруповання, клани, земляцтва, корпоративні, напівмаргінальні й маргінальні групи.

Нині поступово приходять розуміння того, що подолати суспільну дезінтеграцію або забезпечити адаптацію людини до швидко мінливого життя неможливо без подолання соціокультурного занепаду, розгляду культури як ключового активу, головного ресурсу відродження та розвитку сучасного українського суспільства. Воно приходять на зміну старим, але ще досить широко поширеним уявленням про те, що панацеєю від усіх бід і проблем сучасної України є економічне зростання і підвищення добробуту людей. Звичайно, жодним чином не можна заперечувати важливість і значущість даних факторів суспільного розвитку. Проте слід визнати, що без підвищення культури суспільства, без ґрунтовної соціокультурної модернізації всіх сфер життя соціуму, зростання економіки і добробуту людей безсилі виправити ситуацію, розв'язати накопичені проблеми, консолідувати суспільство і забезпечити умови стратегічного прориву в новий соціальний вимір [11].

Вирішення проблем консолідації українського суспільства нині вже неможливе без цілеспрямованих зусиль щодо формування єдиного смислового і ціннісно-нормативного соціокультурного простору, без активних зусиль держави, бізнесу, громадянського суспільства з інтегрування культурної політики в соціально-економічні та соціально-політичні стратегії національного розвитку.

Продуктом нової культурної політики має стати нове соціокультурне середовище, що оточує людину та надає їй можливості для засвоєння сучасного світобачення, нових навичок і моделей поведінки. Лише культурна політика та гуманітарні технології здатні задіяти творчі й інтелектуальні ресурси суспільства, дати поштовх системному оновленню українського соціуму, створити простір соціальної самореалізації.

Слід зазначити, що соціокультурне середовище є ключовим поняттям сучасного суспільства, найбільш точно характеризує його культурну і духовну складову. Це, по-перше, результат усієї сукупності культурної діяльності суспільства – минулої і теперішньої (включаючи інфраструктуру організацій культури, твори мистецтва); по-друге, інститут залучення громадян до моральних цінностей; по-третє, це сфера творчої реалізації духовного потенціалу людей. У зв'язку з цим, формування і розвиток соціокультурного середовища стає найважливішою умовою поліпшення якості життя в Україні, створення умов для розвитку соціального капіталу як ключового чинника суспільних перетворень.

Виходячи з зазначеного, завдання державної політики у сфері культури полягають в реалізації низки заходів, спрямованих на реалізацію ключової ролі культури в суспільному розвитку, нарощування креативного потенціалу українського суспільства, а саме:

- розвиток творчого потенціалу нації, забезпечення широкого доступу всіх соціальних верств до культурних надбань цінностей вітчизняної та світової культури;
- збереження й актуалізація культурно-історичної спадщини, культурних цінностей і традицій всіх народів, що проживають в Україні, матеріальної і нематеріальної культурної спадщини України, використання її в якості ресурсу духовного і економічного розвитку;
- виховання підрастаючого покоління на принципах правової демократії, громадянськості й патріотизму, долучення до світової та вітчизняної культури, забезпечення свободи творчості;

– підтримка високого престижу української культури за кордоном та розширення міжнародного культурного співробітництва [8].

Пріоритетними завданнями формування та здійснення державної політики у сфері культури в Україні в нових умовах стають: розвиток соціальної та ринкової інфраструктури сфери культури, забезпечення ефективного управління галуззю, зміцнення матеріально-технічної бази культури, розширення міжнародного культурного співробітництва, розвитку культурних зв'язків з україномовним світом.

Забезпечення культурних прав громадян, збереження та розвиток культурної самобутності нації, формування конкурентоспроможності національної культури й участі України в міжкультурних обмінах у сучасному світі потребують: інтенсифікації розвитку національного сектору культурних індустрій як важливої складової розвитку творчого потенціалу людини та потужного потенціалу економічного розвитку країни, які б стимулювали появу нових форм суспільної, творчої та економічної діяльності; створення повноцінного ринку якісних та доступних культурних послуг шляхом запровадження податкових пільг українським виконавцям, видавцям, кінематографістам тощо; формування сприятливого інвестиційного клімату у сфері креативних індустрій; використання культурних індустрій у розвитку регіонів, що мають стати джерелом притоку інвестицій та фінансових надходжень, створення робочих місць, активізації культурного життя.

Нова культурна політика має відійти від практики прямого управління культурою та перейти до політики стратегічного розвитку культури, що є характерним для більшості країн Європи. Ідеться, насамперед, про гармонізацію вітчизняної нормативно-правової бази щодо гуманітарних питань із законодавством Європейського Союзу. Сьогодні потрібно розробити принципово нове законодавства, яке сприяло б розвитку культури, творчості, інновацій і підприємницької ініціативи, формуванню економіки знань.

Україна перебуває нині в процесі інтенсивних суспільних трансформацій, пов'язаних із розвитком ринкових відносин і суспільною демократизацією, рядом інших факторів. У зв'язку з цим, роль держави в розвитку національної культури суттєво змінюється, все більш очевидним є органічний перехід від моносуб'єктності культурної політики до полісуб'єктності, що може в перспективі забезпечити більш ефективну підтримку сфери культури. Активізувати взаємодію державного, комерційного та некомерційного секторів, різних рівнів влади, дозволяє запровадження проектного підходу, і, насамперед, державно-приватного партнерства, до формування і реалізації культурної політики, що підсилює конкурентні відносини в культурі.

Запровадження нової інтегральної моделі управління культурно-інформаційним простором дозволить поставити у фокус управління такі пріоритети: створення єдиного загальнонаціонального культурно-інформаційного простору в Україні; відхід від статичної моделі захисту культурної спадщини та реалізація принципу «працюючої культурної спадщини»; формування сучасних культурних середовищ, соціальних мереж, які є носіями креативного потенціалу на місцевому, регіональному й національному рівнях; розроблення та реалізація пакета національних проектів у сфері культури та гуманітарного розвитку; організація систематичного моніторингу динаміки змін у культурі, розвиток культурологічного знання та культивування сучасних напрямів культурної політики [11].

Систематизувати пріоритети, завдання, основні напрями державної культурної політики та гуманітарного розвитку, як ключового чинника загальної стратегії модернізації України, має Концепція нової культурної політики України, спрямована на формування демократичного та консолідованого суспільства, в якому людський потенціал слугує ключовим ресурсом суспільного оновлення.

*Висновки.* Сьогодні культурна політика потребує значного розширення своєї смислової, інструментальної та функціональної бази з урахуванням викликів глобалізації, що стоять перед країною, та ризиків економічного, політичного, соціального розвитку в умовах соціального транзиту. Її концепція і стратегія здійснення повинні бути переглянуті й спрямовані, в першу чергу, на розвиток креативного потенціалу нації, стимулювання відкритості до інновацій, забезпечення соціального консенсусу на основі загальних глобальних, національних, регіональних цілей розвитку, а також загальних гуманістичних цінностей. Серед них ключову роль відіграють цінності справедливості, рівності, співробітництва, благополуччя, духовного, морального, соціального прогресу, які потребують ще своєї сучасної смислової інтерпретації з урахуванням нових реалій і нових орієнтирів суспільного розвитку.

У зв'язку з зазначеним, державна політика у сфері культури повинна стати частиною взаємозалежних соціальних стратегій, що мають бути скоординовані з поставленими цілями і завданнями розвитку інших сфер суспільного, економічного, політичного життя сучасного українського суспільства, які органічно пов'язані з культурним життям. Лише за цієї умови можуть бути вирішені безпосередньо внутрішні проблеми культурної сфери, в тому числі забезпечення культури необхідними для її розвитку матеріальними і людськими ресурсами відповідно до її нової ролі і значення у житті сучасного суспільства.

*Перспективи подальших досліджень.* Проведене дослідження дало змогу сформулювати низку пропозицій, насамперед ідеться про реалізацію таких аспектів культурної політики, як: провадження узгодженої діяльності в культурній сфері всіма органами державної влади із залученням інститутів громадянського суспільства та представників інтелігенції; – динамічне, співвідносне з перманентними суспільними змінами вдосконалення принципів державного управління, структури і функцій органів державної влади, що відповідають за розвиток культурної сфери; – визначення переліку освітніх, культурних, наукових установ, що становлять гуманітарний фундамент держави і ліквідація яких не бажана за жодних обставин тощо.

#### Список використаної літератури

1. Adam Christopher, Cavendish, William and Mistry, Percy S., *Adjusting Privatization: Case Studies from Developing Countries*. London: James Curray, 1992.
2. Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури (26 липня – 6 серпня 1982 р.). *Україна в міжнародно-правових відносинах*. Київ : Юрінком Інтер, 1997.
3. Генеральна Асамблея Організації Об'єднаних Націй. URL: <http://www.un.org/ru/ga>
4. Ігор Каріх: Культурна політика як інструмент політики національної безпеки України. URL: <https://eppd13.cz/wp-content/uploads/2017/2017-4-2/23.pdf>
5. Карлова В. В. Особливості реформування державного управління у сфері культури на регіональному і місцевому рівні. *Суспільство. Держава. Управління. Право*. 2011. № 1. С. 33 – 45.
6. Карлова В. В. Синергетична парадигма в державному регулюванні духовного розвитку суспільства. *Вісник НАДУ*. 2011. № 2. С. 236 – 243.
7. Костиця І. О. Культурна політика України в умовах євроінтеграції. *Гілея: наук. вісник* (131), 384-387. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/15600>
8. Купрійчук В. М. Гуманітарна політика українських урядів у добу національної революції (1917–1920 рр.) : монографія. Київ : Вид-во Європ. ун-ту, 2014. 378 с.
9. Олексій Валецький. Культурна політика в Україні в умовах економічної та соціальної нестабільності. URL: <http://journals.maup.com.ua/index.php/public-management/article/view/475>
10. Пелевін Є. Культурна політика та глобальні проблеми сучасної цивілізації. *Сучасні політичні процеси: глобальний та національний виміри* : матеріали II Міжнар. наук-практ. інтернет-конф. (м. Одеса, 29 квіт., 2022 р.) [Електронний ресурс] / МОН України, Нац. ун-т «Одес. юрид. акад.». Одеса. 2022. С. 127-130. URL: <https://hdl.handle.net/11300/18131>
11. Соціальна і гуманітарна політика: підруч. [авт. кол.: В.П. Трошинський, В.А. Скуратівський, М.В. Кравченко та ін.]; за заг. ред. Ю.В. Ковбасюка, В.П. Трошинського. Київ : НАДУ, 2016. 792 с.
12. Шевченко М. Культурна політика України в умовах євроінтеграції: дилеми та виклики. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?qpwYb>

#### References

1. Adam Christopher, Cavendish, William and Mistry, Percy S., *Adjusting Privatization : Case Studies from Developing Countries*. London : James Curray, 1992.
2. Declaration of Mexico City on policy in the sphere of culture (July 26 - August 6, 1982). *Ukraine in international legal relations*. Kyiv : Yurinkom Inter, 1997.
3. The General Assembly of the United Nations. URL: <http://www.un.org/ru/ga>.
4. Ihor Karikh Cultural policy as a tool of Ukraine's national security policy. URL: <https://eppd13.cz/wp-content/uploads/2017/2017-4-2/23.pdf>.
5. Karlova V. V. Peculiarities of reforming state administration in the sphere of culture at the regional and local level. *Society. State. Management. Right*. 2011. No. 1. P. 33-45.
6. Karlova V. V. Synergetic paradigm in state regulation of spiritual development of society. *Bulletin of NADU*. 2011. No. 2. P. 236-243.
7. Kostyria I. O. Cultural policy of Ukraine in the conditions of European integration. *Gileia: scientific bulletin*, (131), 384-387. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/15600>
8. Kupriychuk V. M. Humanitarian policy of Ukrainian governments during the national revolution (1917–1920): monograph. Kyiv : View of Europe. University, 2014. 378 p.
9. Oleksiy Valevskiy Cultural policy in Ukraine in conditions of economic and social instability. URL: <http://journals.maup.com.ua/index.php/public-management/article/view/475>
10. E. Pelevin. Cultural policy and global problems of modern civilization / E. Pelevin. *Modern political processes: global and national dimensions: materials II International. science and practice Internet Conf* (Odesa, April 29, 2022) [Electronic resource] / Ministry of Education and Science of Ukraine, Odessa National University. law Acad. Odessa. 2022. P. 127-130. URL: <https://hdl.handle.net/11300/18131>
11. Social and humanitarian policy: textbook/ [authors: V.P. Troshchynskiy, V.A. Skurativskiy, M.V. Kravchenko, etc.]; under general editors Yu.V. Kovbasyuk, V.P. Troshchynskiy. Kyiv : NADU, 2016. 792 p.
12. Shevchenko M. Cultural policy of Ukraine in the conditions of European integration: dilemmas and challenges. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?qpwYb>



**CULTURAL POLICY AS A STRATEGIC RESOURCE OF STATE MODERNIZATION**

**Kupriichuk Vasily** – PhD in public administration, Professor, Professor at the Department of Regional Policy Educational and Scientific Institute of Public Management and Public Service of the Taras Shevchenko National University of Kyiv

The purpose of the article is to scientifically substantiate the influence of cultural policy as a strategic resource on the modernization of the state in modern conditions. It is proven that the development of world civilization in general and the formation of national states in particular testify that culture is the main factor in the formation of a nation, a tool for overcoming religious, educational, ethnic differences in the name of the consolidation of society and the creation of a state. The culture of a nation consists of numerous mutually compatible and complementary elements – language, art, beliefs and customs, national social, political, economic, cultural institutions that interact in a single communication space. From these unique «bricks» a unique structure is built, on which the identity of the national community rests.

*Key words:* cultural policy, culture, principles of cultural policy, state administration, state modernization.

UDC 351.85:304. (477)

**CULTURAL POLICY AS A STRATEGIC RESOURCE OF STATE MODERNIZATION**

**Kupriichuk Vasily** – PhD in public administration, Professor, Professor at the Department of Regional Policy Educational and Scientific Institute of Public Management and Public Service of the Taras Shevchenko National University of Kyiv

*Research methodology.* It is determined by the goal and combines four main methods – historical, abductive, systematic and comparative-analytical, which together made it possible to create, in our opinion, a sufficient methodological complex to achieve the goals of the work.

*The aim of the study.* The purpose of the article is the scientific justification of the influence of cultural policy as a strategic resource on the modernization of the state.

*Prospects for further research.* The conducted research made it possible to formulate a number of proposals, first of all, it concerns the implementation of such aspects of cultural policy as: implementation of coordinated activities in the cultural sphere by all state authorities with the involvement of civil society institutions and representatives of the intelligentsia; – dynamic improvement of the principles of state administration, the structure and functions of state authorities responsible for the development of the cultural sphere, which is related to permanent social changes; – determination of the list of educational, cultural, scientific institutions, which constitute a kind of humanitarian foundation of the state and whose liquidation is not desirable under any circumstances, etc.

*Key words:* cultural policy, culture, principles of cultural policy, state administration, state modernization.

Надійшла до редакції 5.11.2022 року

УДК 130.2:159.9 (001.9)

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАННЯ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ  
НАУКОВО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ**

**Доннікова Ірина Анатоліївна** – доктор філософських наук,  
професор, завідувачка кафедри філософії,  
Національний університет «Одеська морська академія», м. Одеса  
<https://orcid.org/0000-0002-8504-1578>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.579>  
[irinadonnikova281@gmail.com](mailto:irinadonnikova281@gmail.com)

Аналізується людиностворювальний потенціал культурологічного знання, зміст і методики викладання культурології, які затребувані особистісно-орієнтованою освітою. Доведено, що розуміння освіти як антропокультурної практики визначає смисл культури як психотерапевтичного концепту і потребує використання людинозберігаючих і людинозбагачуючих науково-освітніх технологій для психологічного супроводу навчального процесу.

*Ключові слова:* культурологічне знання, антропокультурні практики, освіта, психологічний супровід, людиностворювальні науково-освітні технології.

*Актуальність теми.* Головним антропологічним викликом для сучасного цивілізаційного світу, безумовно, є російсько-українська війна як найтрагічніша подія новітньої історії, що виявила глибокі екзистенційні розриви в людському бутті. Як ніколи раніше актуалізується філософсько-культурологічний дискурс створювальності, пов'язаний з осмисленням того, яким чином можливе стримування руйнівних антропологічних практик, протистояння їм як наступу небуття.

Але не лише війна, що стала повсякденною реальністю для більшості українців, змушує активізувати практики створювальності. Якщо звернутись, власне, до культури і соціокультурних практик,

не складно помітити, що в розмаїтті толерантних форм комунікації, корпоративній етиці, проявах індивідуальних і національних ідентичностей розчиняються онтологічні межі між людським і антилюдським, культурою і антикультурою. Культура сприяє різноманітним проявам індивідуальності, відкриває шляхи до самореалізації людини, де повага до Іншого потребує невтручання в простір його індивідуальних цінностей, але в ньому, тим часом, можуть непомітно визрівати зерна агресії, насильства, ненависті і війни. Людина, що прагне осмислити власне життя в складній соціокультурній реальності і звертається за відповідями до культурологічного знання, на жаль, потрапляє в таку ж ситуацію невизначеності і, загубившись у культурологічному багатоголоссі, залишається під впливом ціннісного релятивізму соціокультурних практик.

Розмірковуючи про створювальні антропологічні практики на часі згадати про «генетичний» зв'язок культури й освіти, адже первісні значення слова «культура» були пов'язані з саме з «пайдейєю», яка в розумінні стародавніх греків означала знання, поєднане з майстерністю і розумілася як шлях людини до щасливого життя, досягнення мудрості, справедливості, досконалості «арете» через досконалість «калокагатії» [17; 24]. В сучасних умовах актуалізується розуміння культурологічного знання як антропологічного науково-освітнього проекту, в якому порушуються і осмислюються питання взаємозумовленості розвитку людини і культури з позицій створювальних смислів і практик людського існування.

*Огляд останніх публікацій.* Роль культури в осмисленні і формуванні науково-освітніх стратегій, проблеми культурологізації освіти в цілому обговорюються в численних вітчизняних і зарубіжних дослідженнях [7, 10, 11, 13, 15]. Найчастіше зв'язок культури і освіти розглядається в контексті мультикультуралізму та мультикультурної освіти [7, 10], мета якої – формування у студентів та учнів позитивного сприйняття культури та історії своєї країни, толерантного та поважного ставлення до інших культур; підготовка до структурної рівності в організаціях незалежно від етнічних, національних, релігійних та інших відмінностей [10; 136]. Думка про те, що «історія та культура студентів має бути центральною темою викладацького та навчального процесу» [10; 137] відкриває перспективу дослідження людиностворювальних можливостей культурологічного знання.

Необхідно окремо виділити дослідження зарубіжних колег, присвячених саме освітнім культурним практикам, зокрема, аналізу освітніх цілей культурології, педагогічних та дисциплінарних перетинань культурних досліджень, дослідженню того, яким чином культурологічне знання набуває практичної значущості, може мотивувати критичні наукові практики, стимулювати викладачів і студентів [16, 18-19].

Осмислення культурологічного знання як проекту, орієнтованого на практику, потребує посилення його антропологічної складової, тобто людиностворювального змісту. Перш за все, йдеться про можливості культурології як навчальної дисципліни активізувати творчий потенціал людини, що навчається і навчає, мотивувати її до самореалізації, особистісному становленню, прокладанню власного життєвого шляху через постійну самоосвіту.

*Мета дослідження* – аналіз культурологічного знання як антропологічного науково-освітнього проекту та виявлення його людиностворювального потенціалу.

*Виклад основного матеріалу.* Сучасна освіта є однією з стратегічних сфер розвитку суспільства, а тому висуває особливі вимоги до знання, в тому числі, культурологічного. Йдеться не лише про допомогу учням і студентам визначитися з ціннісними пріоритетами в непередбачуваному і невизначеному світі. Перш за все мається на увазі надання знанням створювальних смислів – особистісно значущих, вкорінених у практику повсякденного людського життя, пробуджуючих творчий потенціал і життєві сили. Сучасна освіта має справу не стільки зі знанням, скільки з людиною, здатною генерувати знання через генерацію смислів власного життя. Знання стає інструментом у становленні освіченої людини, а освіта – антропологічним проектом.

Культурологічне знання має все необхідне для того, щоб стати його теоретичним і практичним ядром. Зокрема, вітчизняне філософсько-культурологічне знання, що за проблематикою і методологічними підходами відрізняється від «culturalstudies» – західної гуманітаристики, яка більш оперує поняттями соціальної і культурної антропології і основне завдання якої – осмислити взаємини людини, природи та суспільства [3; 3]. Предметна спрямованість «culturalstudies» визначає провідну роль у дослідженні культури таких наук, як соціологія, структурна антропологія, історична культурологія, семіотика і посткультурна лінгвістика [13; 24]. «Culturalstudies» переважно зосереджуються на дослідженні культурного різноманіття і тому схожі на кластер або дискурсивну формацію ідей, образів і практик, які забезпечують способи обговорення форм знання та поведінки, пов'язаних з певною темою [14].

Австралійські культурологи Г. Білл і Х. Ендрю зазначають, що «culturalstudies» починались як педагогічний проект і перші активізації з культурології вкорінені в програмах освіти для дорослих, об'єднаних спільною метою – «пробудити прагнення до освіти», дослідити, яким чином досвід

втілюється у традиціях, системах цінностей, ідеях та інституційних формах [16]. «Culturalstudies» відкрили нові можливості для освіти, «водночас звернувши увагу науковців на зміст, який був у межах розуміння студентів і надавши спосіб зустрічі з цим матеріалом: педагогіку». Автори посилаються на думку Л. Гросберга про те, що «зв'язок між наукою та викладанням, мисленням і педагогікою є однією з речей, яка робить культурні дослідження унікально потужними та привабливими», і порушують питання: чи можуть культурологічні дослідження продовжувати діяти як педагогічний проєкт у світлі різких соціокультурних трансформацій перших десятиліть XXI ст.; який «зразок культури» є домінуючим у сучасних реаліях? Вони зазначають – культурологічні дослідження мають стати «серцевиною» такого педагогічного проєкту, «який завжди вимагає визнання непередбачуваності контексту» [16].

Українські дослідники також підкреслюють, що одним з основних завдань культурології є системний аналіз функціонування педагогічної системи. При цьому вони роблять акцент на проєктуванні особистісно-орієнтованої освіти, що передбачає розгляд всіх учасників навчального процесу як суб'єктів культури, а освіти загалом – як процесу оволодіння культурою, спрямованого на розвиток, цілісне перетворення особистості [13; 25].

Зосередженість на формуванні особистісно-орієнтованої освіти в значній мірі пояснюється генетичним зв'язком української культурологічної думки з філософським знанням, що зумовлює осмислення, перш за все, екзистенційних засад людського буття крізь призму культури. Київська філософсько-антропологічна школа (Є. Бистрицький, І. Бичко, С. Кримський, В. Табачковський, В. Шинкарук та ін.) створила екзистенційно-особистісну онтологію культури де «екзистенція – це ми (я, ти, ми) в своєму бутті і небутті в минулому, бутті і небутті в теперішньому і бутті та небутті в майбутньому, в усіх буваннях разом і в кожному зокрема, в трансценденціях кожного з них і в усіх них як таких (трансценденціях у вічне, позачасове)» [8; 30]. Якщо екзистенція «репрезентує те в моїм естві, що виходить за межі всіх моїх бувань, що тотожне моїй самості в усіх буваннях і трансцендентне (потойбічне) кожному з них і всім їм разом [8; 30], то культура стає цілісним процесом створення людського буття, в основі якого – смислогенеруюча діяльність людини. У вітчизняній філософсько-культурологічній традиції культура визначається як спосіб буття, що утворює поле людського існування у всій безпосередності та розмаїтті його виявлень, проживається і переживається людиною як природна приналежність до особливого культурного світу, як вкоріненість у рідній культурі, як буття на «цій» землі, серед «ось цих» людей» [2; 8].

Виходячи з онтологічного розуміння культури – як створювального за змістом способу людського буття – до культурних практик слід віднести будь-яку форму людської діяльності, якщо вона сприяє збереженню, захисту та розвитку людини, суспільства і природи. Акцентувавши увагу на створювальній сутності культури, можна погодитись із визначенням культурної практики, запропонованим О. Копієвською, як практики, «пов'язаної зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини», яка «мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту [5; 52]. В такому контексті освіта також може бути представлена як культурна практика, наповнена особистісними створювальними смислами.

Таким чином, у сучасних культурологічних дослідженнях маємо принаймні два образи культури. Перший, що склався під значним впливом утилітаризму і постмодернізму і який домінує у «culturalstudies», пов'язує культуру з різноманітністю способів існування і проявів ідентичності, орієнтований на культурні практики, які унеможливають будь-яку універсалізацію, а тому й єдину ціннісну шкалу для різних культур. Другий, що сформувався у вітчизняній філософсько-культурологічній думці, пов'язаний з екзистенційними засадами людського буття і спрямований на збереження й розвиток людини, суспільства і природи, а тому спонукають людину до творчості й самотворчості, пошуку особистісних і універсальних смислів.

Для освіти зазначені відмінності мають принципове значення. Приєднання України до європейського освітнього простору супроводжується не лише інституціональними змінами, але й узгодженням освітнього контенту. Враховуючи інструменталізм і утилітаризм європейської освіти, необхідно, перш за все, переосмислити місію гуманітарного і зокрема культурологічного знання. Реформа освіти, пов'язана в тому числі і з компетентнісним підходом, з одного боку виявила різницю між «знати», «вміти» й «розуміти», а з іншого – актуалізувала питання про те, яким чином з'єднати результати навчання, зробити освіту дієвим інструментом культури.

Французький дослідник, один із теоретиків складного мислення, Е. Морен у книзі «Шлях за майбутнє людства» наголошував на тому, що «реформа сучасної освіти має знайомити з життєвими, фундаментальними й глобальними проблемами» [9; 130], надавати знання для навчання майбутнього, серед яких – пізнання людського, розуміння іншого (розуміння між людьми, між народами, між етнічними групами), зіткнення з сумнівами (індивідуальними, суспільними, історичними), етична трійця (етика особи, громадянська етика, етика людського роду) [9; 133]. Вочевидь, культурологічне знання,

міждисциплінарне за змістом, має відношення до всіх цих предметів, адже культура, представлена у двох основних формах – індивідуальній та колективній, «пронизує» і об'єднує різні рівні й сфери людського життя, виявляючи їх якість через смислову, ціннісну наповненість. Погоджуємося з П. Герчанівською, яка визначає предметне поле культурології як інтегративне і контекстуальне, як синтез «різних сфер гуманітарного та соціального знання про культуру з прозорими демаркаційними межами» [3; 4].

Дійсно, концепт культури створює основи для взаємодії системно розчленованих наук, при цьому зберігаючи ціннісний та історичний зміст знання, дає можливість порушувати різнопланові питання, звертатись до актуальних проблем наукового знання, майбутньої професії студентів, повсякденного людського життя. Відтворення в культурології онтологічної єдності людини і культури дає можливість простежити зародження культури в людині і становлення «людського в людині», загалом – виявити культуротворчий потенціал людини і обґрунтувати людиностворювальну сутність культури.

На нашу думку, в змісті культурології як навчальної дисципліни через поєднання двох основних форм культури – індивідуальної і колективної (культур спільнот, культури людства) – має розгортатися і обґрунтовуватися теза «Людина створює культуру для того, щоб культура створювала людину». Таким чином, в онтологічному і методологічному сенсі маємо постійно відтворювати «рекурсивну петлю» між людиною і культурою, наголошуючи на створювальному «ефекті» їх взаємодії, який виникає і є необхідним саме тому, що існує інший бік людської сутності – деструктивний, нерозумний, руйнівний. Знов процитуємо Е. Морена, який, наголошуючи на пізнанні людської реальності як трійці «індивід/суспільство/вид», підкреслює, що людина як *Homo sapiens/demens* є суб'єктом, підпорядкованим квазіподвійній програмі – егоцентричній, замкненій на «спочатку я» і альтруїстичній, інтегрованої в «ми» [9; 135]. Цілком зрозуміло, що культура і народжується в цій програмі, і водночас забезпечує її реалізацію.

У зв'язку з цим важливо зазначити необхідність зв'язку культурологічного і психологічного знання, оскільки саме психологія дає можливість об'єднати два погляди на культуру – культуру «зовнішню», представлену в різних соціальних проявах, і культуру «внутрішню», що існує «всередині» людини і надає форму її думкам, переконанням, емоціям і очікуванням, цінностям і бажанням [1; 14,15]. Розвиток такого напрямку як культурна психологія освіти підтверджує сучасну освітню стратегію на відновлення міжособистісної та контекстуальної залежності індивідів, вкоріненості людини в культурі та суспільстві [19].

Але наголошуючи на діалозі культурологічного і психологічного знання, маємо на увазі не тільки і не стільки додавання до змісту культурологічного курсу певних тем із психології культури або культуральної психології, або акцентування уваги на психологічних аспектах певних культурологічних проблем. Йдеться про психологічний супровід навчального процесу, що здійснюється за допомогою освітніх технологій з психотерапевтичною спрямованістю [11-12, 15]. Нагадаємо, що у, власне, психологічному сенсі психотерапія (грец. *ψυχή* – душа, *θεραπεία* – «зцілення, медичне лікування») передбачає корегувальний та лікувальний вплив фахівця на людину, в якому значну роль відіграє слово, тобто особистісні бесіди та обговорення. В системі освіти функцію «психотерапевта» виконує, перш за все, викладач, що професійно володіє словом як інструментом донесення знання, яке разом із відповідними методиками створює «зцілюючий» ефект.

Слід зазначити, що посилення психологічної складової освіти в цілому є ознакою її антропологізації, оскільки сприяє індивідуалізації навчання «шляхом досягнення психологічної грамотності вчителів та учнів, на вибір освітніх технологій, що дозволяють розвинути особистісні здібності, на активізацію самонавчання, яке сприяє трансформації знання в особистісні смисли. Крім того, врахування психологічних особливостей учасників освітнього процесу дає можливість уникати непорозуміння, запобігати конфліктів, узагалі – перетворити навчання в процес співтворчості» [4; 35]. Мається на увазі психологічний супровід навчального процесу, в ході якого викладач не лише навчає, але й допомагає учням відбутися як особистостям, вчиться сам, постійно оновлюючи зміст і структуру початкової дисципліни, спонукаючи учнів до самонавчання і особистісної самореалізації. Важливим є те, що і сам викладач відчуває «зцілюючий ефект», його педагогічна і наукова діяльність вкорінюються в життєві повсякденні практики, оскільки виявлення і використання психотерапевтичних можливостей знання в значній мірі є справою його самоосвіти як «людини культури», педагогічної культури зокрема, яка «створює умови для засвоєння й трансляції педагогічних цінностей і технологій, що забезпечують творчу самореалізацію педагога у професійній діяльності» [13; 21].

Психотерапевтичного «ефекту» знання набуває тоді, коли трансформується в ресурси самогармонізації і самореалізації особистості, що, в свою чергу, активізує засвоєння і генерацію нових знань. У зв'язку з цим доречно знов згадати стародавніх греків, які наголошували на цілющих можливостях знання, зокрема філософського (згадаємо образ Сократа як чарівника-фармакея у «Федрі» Платона, «Тетрафармакон» Епікурата ін.).

Психологічний супровід навчального процесу дає можливість впроваджувати здоров'язберігаючі освітні технології, прикладом яких є авторський методологічно-методичний інструментарій Психологічної філософії трансфесіоналізму (авторка Н. Кривцова), зокрема авторські SMART-моделі, методи та методики, спрямовані на підвищення загального рівня особистісної ресурсності та самогармонізацію створювальних сил людини: «Метод кодування-декодування», «Метод абсурдизація-дезабсурдизація», «Мапа життя» та ін. [6]. Апробація зазначених методик здійснюється на кафедрі філософії Національного університету «Одеська морська академія» в рамках міжвузівського проекту «Школа-лабораторія психологічного супроводу особистісно-професійного зростання» і міждисциплінарної наукової теми «Створювальне знання: науково-освітні практики 3.0».

Потреба в зазначених методиках значно зросла під час пандемії, а згодом – під час воєнних дій, коли у кілька разів зросли ризики психоемоційної і фізичної виснаженості студентів і викладачів виявилася практична значущість людинозберігаючих і людинозбагачуючих науково-освітніх технологій. Їх використання дало можливість викладачу «побачити» стани, в яких перебували студенти (за допомогою смислових мап); підібрати індивідуальні форми роботи і види завдань для того, щоб «запустити» у студентів механізм самокорекції та самогармонізації; а також згармонізувати і власний психоемоційний стан, поповнити психологічні ресурси. Важливим є і той факт, що вдалося оновити зміст навчальної дисципліни, відправної точкою в якому стала близька кожній людині тема щастя. При цьому слід зазначити, що ефективності використання зазначених методик можна досягти в тому випадку, якщо викладач має особистісний досвід у переживанні тих «ефектів», що виникають при трансформації наукової інформації в знання і ресурси самореалізації.

Схожу думку висловлюють Г. Білл і Х. Ендрю [16], наполягаючи на тому, що культурологічне знання надає засоби для дослідження кон'юнктури у контексті та на основі *особистого (індивідуалізованого) контакту* (курсів наш). Викладач діє одночасно і як громадський інтелектуал, звертаючись до аналізу мінливих установок і уявлень, отримуючи підказки для власних теоретизацій і, як звичайна людина, що цінує все, що має значення в повсякденному житті, теоретизує свій досвід, робить його універсальним, тобто таким, що стане у пригоді іншим. Вибудовуючи освітній контент як особистісно центрований, отримуємо реальні інновації в освіті – інновації з людиностворювальним ефектом.

*Висновки.* Людиностворювальний потенціал культурологічного знання реалізується у поєднанні трьох складових – змісту, що розкриває взаємозумовленість буття культури і буття людини (створювальну сутність культури); людинозберігаючих освітніх технологій, що забезпечують психологічний супровід навчання і мають психотерапевтичний ефект; особистості викладача-педагога, для якого освітні антропологічні практики стають його власними культурними практиками, а культурологія – особистісним науково-освітнім проектом.

#### Список використаної літератури

1. Анолли Л. Психология культуры. Пер. с итал. Ю. С. Вовк. Харків : Изд-во «Гуманитарный центр». 2016. 480 с.
2. Быстрицкий Е. К. Культура, личность, экзистенция. *Онтологические проблемы культуры*; [зб. наук. пр.]. Киев : Наукова думка. 1994. С. 6–20.
3. Герчанівська П. Е. Тотожність та відмінність культурологічних та антропологічних шкіл. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 3 – 7.
4. Доннікова І. А., Кривцова Н. В. Створювальне знання в мультидисциплінарному освітньому контексті. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філос.-політолог. студії*. Вип. 26. 2019. С. 32–39.
5. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі culturalstudies. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. 2019. С. 49 – 53.
6. Кривцова Н. В. Створювальні сили створювального знання особистості трансфесіонала: SMART-МОДЕЛЬ «МАПА» як методологічний і методичний інструментарій. *Інституціональний Репозиторій Одеськ. нац. мед. ун-ту*, 2020 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://repo.odmu.edu.ua:443/xmlui/handle/123456789/9723>
7. Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій: Монографія / Л.С. Горбунова, М. А. Дебич, В. В. Зінченко, І. М. Сікорська, І. В. Степаненко, О. М. Шипко / За ред. І.В. Степаненко. Київ : ІВО НАПН України. 2018. 226 с.
8. Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / [В. Г. Табачковський, А.М. Дондюк, Г.І. Шалашенко та ін.]; НАН України. Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди. Київ : Наук. думка, 2004. 246 с.
9. Морен Е. Шлях за майбутнє людства / пер. з фр. Є. Марічева. Київ : Ніка-Центр, 2014. 256 с.
10. Сікорська І. М. Мультикультуралізм та його вплив на освіту. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. Вип. 3 (43), 2019. С. 133–138.
11. Створювальна сила знання: монографія. Книга перша / авт. кол.; відп. ред.: І. А. Доннікова, Н. В. Кривцова. Одеса : Фенікс, 2020. 250 с.
12. Створювальні стратегії науково-освітніх практик 3.0. *Матеріали 5 круглого столу «Створювальне знання: науково-освітні практики 3.0», 10 черв., 2022 р.* / Під ред. Доннікової І. А. Одеса : НУ «ОМА», 2022. 45 с.
13. Теоретичні засади культурологічного підходу у підготовці педагога до виховної діяльності. Монографія / С.В. Машкіна, Т. П. Усатенко, Л. О. Хомич, Т. О. Шахрай. ІПОД НАПН України, 2016. 168 с.

14. Barker Ch. (2002). Making Sense of Cultural Studies. *Central Problems And Critical Debates*. Sage Publications. London-New Delhi. 255 p.
15. Donnikova I., & Kryvtsova N. (2020). Круглий стіл «Створювальне знання: теоретико-методологічні та практичні аспекти». *Філософія освіти. Philosophy of Education*, 25 (2), 169–210. <https://doi.org/10.31874/2309-1606-2019-25-2-10>
16. Bill Green & Andrew Hickey (2022). Cultural studies and education: a dialogue of 'disciplines'? *Continuum*. DOI:10.1080/10304312.2022.2083583
17. Kryvtsova N., & Donnikova I. (2020). Anthropologization of science: from the subject of cognition to the researcher's personality. *Anthropological Measurements Of Philosophical Research*, 18, 20–33, <http://dx.doi.org/10.15802/ampr.v0i18.221300>
18. Megan Watkins & Greg Noble (2022). Reconstituting teachers' professional knowledge: using Cultural Studies to rethink multicultural education. *Continuum*. DOI: 10.1080/10304312.2022.2049212
19. Xu S., Wu A., & Li, X. (2022). Understanding the developing subject in the Cultural Psychology of education. *Estudos de Psicologia (Campinas)*. 39. P. 1-9.

### References

1. Anolli L. Психологія культури. Пер. з італ. Ю.С. Вовк. Харків : Изд-во *Humanytarnyi tsentr*. 2016. 480 s. [in Russian].
2. Bystritskii E. K. Культура, личност, экзистенция. *Онтологични проблемы культуры*; [збірник наукових праць]. Київ : Наукова думка. 1994. С.6–20 [in Russian].
3. Herchanivska P. E. Тотозніст та відмінніст культурологічних та антропологічних шкіль. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 3 – 7 [in Ukrainian].
4. Donnikova I. A., Kryvtsova N. V. Створювальне знання в мультидисциплінарному освітньому контексті. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. Вип. 26. 2019. С. 32 – 39 [in Ukrainian].
5. Kopievska O. R. Культурні практики в дискурсі культурологічних студій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. 2019. С. 49 – 53 [in Ukrainian].
6. Kryvtsova N. V. Створювальні сфери створювального знання особистості професіонала: SMART-MODEL «МАРА» як методологічні і методичні інструменти. Інституціональні Репозиторії Одеського національного медичного університету. 2020 [Електронні ресурс]. Режим доступу: [https:// repo.odmu.edu.ua:443/xmlui/handle/123456789/9723](https://repo.odmu.edu.ua:443/xmlui/handle/123456789/9723) [in Ukrainian].
7. Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій : Монографія / Л.С. Горбунова, М.А. Дебич, В.В. Зінченко, І.М. Сикорська, І.В. Степаненко, О.М. Шырко / Заред. І.В. Степаненко. Київ : IVO NAPN України. 2018. 226 s. [in Ukrainian].
8. Людина в есенціальних та екзистенціальних вимірах / [В.Н. Табачковський, А.М. Дондіук, Н.І. Шалашенко та ін.]: НАН України. Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди. Київ: Наукова думка, 2004. 246 s. [in Ukrainian].
9. Moren E. Шляхи до майбутнього людства / пер. з фр. Ye. Maricheva. Київ : Ніка-Тсеніт, 2014. 256 s. [in Ukrainian].
10. Sikorska I. M. Мультикультуралізм та його вплив на освіту. *Вісник NTUU «КПІ». Політологія. Сотсіологія. Право*. Вип. 3 (43) 2019. С. 133–138 [in Ukrainian].
11. Створювальна сфера знання: монографія. Книга перша / авт. кол.; відп. ред.: І. А. Доннікова, Н. В. Кривцова. Одеса: Фенікс, 2020. 250 s. [in Ukrainian].
12. Створювальні стратегії науково-освітніх практик 3.0. *Матеріали 5-го круглого столу «Створювальне знання: науково-освітні практики 3.0»*, 10 червня 2022 р. / Під ред. Доннікової І. А. Одеса : НУ «ОМА», 2022. 45 s. [in Ukrainian].
13. Теоретичні засади культурологічного підходу у підготовці педагога до виховної діяльності. Монографія / С.В. Машкіна, Т.П. Усатенко, Л.О. Хомич, Т.О. Шахрай. IPOOD NAPN України, 2016. 168 s. [in Ukrainian].
14. Barker Ch. (2002). Making Sense of Cultural Studies. *Central Problems And Critical Debates*. Sage Publications. London – New Delhi. 255 p. [in English].
15. Donnikova I., & Kryvtsova N. (2020). Круглий стіл «Створювальне знання: теоретико-методологічні та практичні аспекти». *Філософія освіти. Philosophy of Education*, 25(2), 169–210 [in Ukrainian].
16. Bill Green & Andrew Hickey (2022). Cultural studies and education: a dialogue of 'disciplines'? *Continuum*. DOI:10.1080/10304312.2022.2083583 [in English].
17. Kryvtsova N., & Donnikova I. (2020). Anthropologization of science: from the subject of cognition to the researcher's personality. *Anthropological Measurements of Philosophical Research*, 18, 20–33, [http:// dx.doi.org/10.15802/ampr.v0i18.221300](http://dx.doi.org/10.15802/ampr.v0i18.221300) [in English].
18. Megan Watkins & Greg Noble (2022) Reconstituting teachers' professional knowledge: using Cultural Studies to rethink multicultural education. *Continuum*. DOI: 10.1080/10304312.2022.2049212 [in English].
19. Xu S., Wu A., & Li, X. (2022). Understanding the developing subject in the Cultural Psychology of education. *Estudos de Psicologia (Campinas)*. 39. P. 1-9 [in English].

### CULTURAL KNOWLEDGE AS ANTHROPOLOGICAL SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL PROJECT

**Donnikova Iruna** – D. Sc. of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, National University «Odessa Maritime Academy», Odessa

The human-creating potential of cultural knowledge, the content and methods of teaching of cultural studies, which are in demand in person-oriented education are analyzed in the article. It is proved that the definition of education as

anthropocultural practice determines the meaning of culture as a psychotherapeutic concept and requires use the human-saving and human-enriching scientific and educational technologies for psychological support of the educational process.

*Key words:* cultural knowledge, anthropocultural practices, education, psychological support, human-creating scientific and educational technologies.

UDC 130.2: 159.9 (001.9)

### CULTURAL KNOWLEDGE AS ANTHROPOLOGICAL SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL PROJECT

**Donnikova Iruna** – D. Sc. of Philosophy, Professor, Head of the Department of Philosophy, National University «Odessa Maritime Academy», Odessa

Contemporary anthropological challenges actualize the philosophical and cultural discourse of creativity, associated with the understanding of ways to contain destructive anthropological practices. Reflecting on creative anthropological practices, it is time to recall the «genetic» connection between culture and education, comprehended by the ancient Greeks in the concept of «paideia», which meant a combination of knowledge with skills that leads a human to happiness. In this context education becomes an anthropocultural practice that uses human-saving and human-enriching scientific and educational technologies, including the psychological support of the educational process, educational technologies with a psychotherapeutic component. Culturological knowledge can be presented as an anthropological scientific and educational project, which raises and comprehends the questions of the interdependence of the development of human and culture from the standpoint of the creative meanings and practices of human existence. We are talking about the possibilities of cultural studies as an academic discipline to motivate students and teachers to self-realization through the disclosure of the creative meanings of knowledge – personally significant, rooted in the practice of everyday human life, awakening vitality. The human-forming potential of culturological knowledge is realized through a combination of three components – the content that reveals the interdependence of the existence of culture and the existence of a person (the creative essence of culture); human-saving educational technologies that provide psychological support for learning and have a psychotherapeutic effect; the personality of the teacher, for whom educational anthropological practices become his/her personal cultural practices, and cultural studies become his/her personal scientific and educational project.

*Key words:* cultural knowledge, anthropocultural practices, education, psychological support, human-creating scientific and educational technologies.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 004:[008:316]

### КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

**Горбул Тарас Олександрович** – аспірант кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0002-6789-8228>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi43.580>  
ceo@superheroes.ua

Автором наголошується, що цифрові технології стали невіддільною складовою життя сучасної людини, а тому ігнорувати їхню очевидну культурну значущість нині неможливо. Надається огляд провідних етапів дослідження цифрових медіа, при цьому особлива увага приділяється аналізу категорій, які стали базовими для дослідження нових феноменів: «цифрові (нові) медіа», «цифрова культура», «цифрова культурна спадщина». Обґрунтовується ідея про те, що сучасні дослідження цифрової культури охоплюють широкі трансформації, що відбуваються у зв'язку з поширенням цифрових технологій у культурі загалом, а також її артефакти та феномени, зокрема цифрову культурну спадщину.

*Ключові слова:* віртуальна реальність, кіберпростір, кіберкультура, цифрові (нові) медіа, цифрова культура, цифрова культурна спадщина.

*Постановка проблеми.* Культурну роль цифрових засобів комунікації, безсумнівно, нині неможливо ігнорувати. Їхнє поширення сприяло змінам, що вплинули на повсякденне життя людей, усталені культурні ієрархії, способи взаємодії людей між собою та навколишнім світом. Кардинальних змін зазнають усі базові сфери культури та система формування культурного досвіду загалом. До значущих феноменів «цифрової культури» належить «цифрова культурна спадщина», збереження якої у культурологічному контексті, як слушно зазначає Л. Приходько, належить до імперативів XXI ст. [7; 70]. Саме завдяки застосуванню сучасних технологій оцифрування може бути успішно розв'язана нагальна проблема збереження культурної спадщини в Україні, її відновлення після війни, а також популяризації та розвитку.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Дослідження змін, пов'язаних із поширенням цифрових засобів комунікації вже мають чималу історію. Вони пройшли шлях від аналізу «віртуальної реальності»

[25] та «кіберпростору» та «кіберкультури» [11] до критичної теорії нових медіа й міждисциплінарного проєкту «Цифрова гуманітаристика» [30], проте трансформації, що відбуваються в культурі у зв'язку з експансією цифрових технологій, як і раніше, залишаються недостатньо вивченими. Динаміка змін значно випереджає накопичення знань та дослідницьку рефлексію. Теоретичну основу дослідження становлять сучасні уявлення про цифрову культуру [19; 29]. Порівняно новою темою для теорії та історії культури є тема цифрової культурної спадщини [17-18, 24]. Разом із тим, у сучасних досліджень в галузі культурології проблематика цифрової культури та цифрової культурної спадщини поки що не стала головним предметом аналізу.

*Мета статті* – розкрити сутнісне розуміння «цифрової культури» та «цифрової культурної спадщини» як одного з її феноменів, а також визначити можливості та особливості застосування сучасних цифрових технологій у справі збереження й популяризації культурної спадщини. В основу даного дослідження покладені методологічні принципи: системності у розкритті цілісності досліджуваного об'єкта як системи та створення єдиної картини в оцінці явищ та процесів; контекстуальності аналізу досліджуваного об'єкта в його оточенні, пов'язаність із ширшим колом феноменів. Означені методологічні принципи визначили відповідний методологічний інструментарій: метод інтерпретації дозволив скласти смислові характеристики зазначених категорій та феноменів; інтегративний метод дозволив використати дані різних галузей гуманітарного знання для розв'язання завдань, поставлених у цьому дослідженні; історико-культурний метод дослідження став базою у вивченні різних концепцій, що є концептуальним попередником сучасної цифрової культури.

*Виклад матеріалу дослідження.* Автори класичних науково-фантастичних фільмів, у яких майбутнє людства зображувалося комп'ютерним, навряд чи припускали, що лише через декілька десятиліть найнеймовірніші проєкти звершаться, а гаджети й технології, що не вважалися уявними та абсолютно фантастичними, стануть буденними речами. Цифрові засоби комунікації – Інтернет, мобільні комунікації, системи зберігання та передачі даних тощо – міцно увійшли у життя сучасної людини і суттєвим чином почали впливати на всі аспекти її життя, що все раптом стрімко стало «цифровим». Нині *digital* позначаються явища, що вийшли далеко за межі медійної сфери: «цифрова пам'ять», «цифрова подорож», «цифрова освіта», «цифрова медицина» і... «цифровий Бог». Деякі університети пропонують готувати «фахівців із цифрового способу життя» (Казахстан).

У різний час пропонувалися різні базові дефініції, що виступали специфічними «парасольками» для аналізу цифрових технологій та їхньої соціокультурної значущості: «цифрові» чи «нові медіа», «кіберпростір», «кіберкультура», «посткіберкультура», «цифрова культура». Зміна пропонованих категорій репрезентує дискусії, постійне уточнення дослідницької проблематики та зміну ракурсів розгляду об'єкта дослідження, що засвідчує багатозначність інтерпретації цих понять, складність для вивчення та незавершеність процесу становлення.

Аналіз специфіки цифрових (нових) медіа розпочали дослідники у галузі медіатеорії, теорії комунікації, медіа досліджень. Термін «цифровий» у цьому словосполученні викликає, мабуть, найменші дискусії, вказуючи на особливості нових носіїв інформації, систем виробництва, зберігання та передачі даних на противагу аналоговим.

Термін «нові медіа», що використовується як синонім терміну «цифрові медіа», вказує на відмінність цифрових медіа від аналогових, «старих», традиційних, ставить наголос на революційності змін, що відбуваються в медійній сфері. Передусім це питання про «новизну» нових медіа було порушено в роботах істориків мас-медіа та комунікацій [29]. Проте історія мас-медіа пишеться по-різному – як історія медіумів, як історія їхньої рецепції, що, своєю чергою, впливає на відмінність у висновках. Нове з технологічної точки зору з часом стає звичним і в цьому сенсі під впливом «нових» традиційні медіа суттєво трансформуються та перестають сприйматися як «старі». Відтак, попри очевидні відмінності нових, цифрових мас-медіа від «старих», традиційних, питання про їхню новизну для дослідників зовсім не є очевидним: за зауваженням Дж. Доуві та Г. Кеннеді справді нове в «нових» медіа ще доведеться виявити [31; 14].

Питання про те, чи веде поява нових медіа до радикальних, «епохальних» змін у сфері мас-медіа, чи вписується в контекст ширших історичних змін, для теоретиків також залишається відкритим. Нині, після перших десятиліть вивчення нових медіа дослідники роблять висновок, що чимало характеристик були наявні й раніше, наприклад, що стосуються Інтернету, – мультимедійність, гіпертекстуальність, інтерактивність. На думку С. Левінгстоун, новизна Інтернету як типу мас-медіа полягає, найімовірніше, у поєднанні інтерактивності з такими новими характеристиками, як необмежений діапазон контенту та глобальний характер комунікації [28]. Дослідники сходяться на думці про радикально нове, «революційне» в нових медіа та вважають за доцільне проводити наукові рецепції лише в контексті цілої серії революцій у сфері мас-медіа. Втім, при значних відмінностях у висновках та оцінках, визнання нової якості аудиторії властиве більшості авторів [21], [26-27]. Активність аудиторії нових медіа не обмежується



рецептивними та інтерпретаційними практиками (як це вказувалося в теоріях «активної аудиторії» попередніх десятиліть). Тепер вона стає безпосереднім учасником медійного процесу через виробництво (завдяки доступності цифрових технологій) та дистрибуцію медіаконтенту аж до створення власних, «низових медіа». Сьогодні дослідники у сфері мас-медіа заявляють про необхідність перегляду багатьох положень медіатеорії та розвитку «нових медіадосліджень» (*New Media Studies*), до яких відносять цифрові медіа та мережеві комунікації як об'єкт дослідження [12; 22]. Провідні відмінності між «старими», традиційними та «новими» медіадослідженнями виглядають наступним чином: активна аудиторія / інтерактивні користувачі, спостереження (*spectatorship*) / імерсія, централізовані медіа / «низові», відкриті медіа, інтерпретація тексту / «матеріальна інтервенція» в текст (що стала можливою завдяки цифровим технологіям), споживачі / просьюмери (англійське *prosumer* – від *producer*, виробник, і *consumer*, споживач; тобто споживачі, які одночасно є виробниками контенту та артефактів).

«Цифрова культура» – поняття, що поєднує безліч дослідницьких підходів. Для багатьох дослідників використання цієї дефініції не означає якогось нового вектора досліджень. Вибір цієї категорії для них пов'язаний з прагненням уникнути префікса «кібер» через його технократичні конотації, і з визнанням того, що цифрові технології стали органічною частиною життя сучасної людини. Не випадково основний корпус робіт, присвячених цифровій культурі [20], припадає на період, коли актуалізувалося питання про встановлення Web 2.0, або Інтернет другого покоління з інтерактивністю, орієнтацією на широкий загал користувачів. Посилилася гібридизація онлайн-ового та офлайн-ового просторів, Мережа перетворилася на простір людської комунікації, повсякденної діяльності та розваги, на «антропопростір». Наголошуючи на необхідності побудови соціальної теорії з урахуванням цих змін, К. Бессет описує новий етап розвитку цифрових технологій та їхній вплив на соціум як етап «посткіберпростору» [13].

Поняття «цифрова культура», як і поняття «кіберпростір», «кіберкультура», має різні тлумачення. Для деяких учених досліджувати цифрову культуру означає лише дослідити перехід мас-медіа від аналогових форматів до цифрових. Тут цифрова культура фактично ототожнюється з новими медіа [32]. Недоліком такого бачення є те, що залишаються поза полем аналізу зміни, обумовлені змінами в системі мас-медіа, що виходять далеко за її межі.

Для інших дослідників вивчати цифрову культуру означає аналізувати ширше поле артефактів і практик, поява яких стала можливою завдяки цифровим технологіям: комп'ютерні ігри, Інтернет, комп'ютерну графіку, технологічне мистецтво й ін. Вивчення цифрової культури крізь аналіз основних феноменів дозволяє визначити її специфіку.

Так, одним із феноменів цифрової культури є цифрова культурна спадщина. Саме поняття «культурна спадщина» та, власне, її образ у культурі в цифровому суспільстві трансформуються разом із розвитком культури, змінюються вектори трансляції, методи та способи збереження, інтерпретації та класифікація об'єктів. Сьогодні необхідність збереження, забезпечення доступності культурної спадщини має враховувати методи, що спираються на її особливості – віддаленість у часі, відчуженість, фрагментарність, багатоплановість об'єктів. Під впливом військових конфліктів, тероризму та стихійних лих багато об'єктів культурної спадщини дедалі більше зазнають руйнувань. Окрім того, деякі з цих об'єктів складно контролювати через їх недоступність та віддаленість [16; 37].

Серед світових практик у цьому сенсі розглянемо цікавий приклад. Нащадки чеської аристократичної родини Лобкович володіють чималою культурною спадщиною: три замки, один палац, 20 тисяч цінних предметів, бібліотека з майже 65 тисячами рідкісних книг, 5 тисячами музичних артефактів та композицій, серед яких, зокрема, рання копія V симфонії Бетховена. Однак для утримання такої колекції потрібні чималі кошти. Її складові оголошено пам'ятками культури Чехії, і власники не можуть продати будь-які предмети, щоб залучити кошти на реставрацію, а підтримки філантропів та урядових грантів замало. Для збереження своєї спадщини, сім'я використовує блокчейн та NFT. Продаж токенів уже дозволив сплатити за реставрацію понад 50 об'єктів і зібрати \$300 тис. Серед них і полотно XVII ст. «Дикий кабан у пейзажі», яке з'явилося у фільмі Уеса Андерсона «Готель Гранд Будапешт» [10].

«Мова не лише про те, щоб продавати NFT для збереження культурної спадщини, а й подивитися, як зафіксувати нашу історію, – пояснює Вільям Лобкович. – Технологія блокчейну забезпечує безстроковий запис культурної спадщини, яку можна зберегти у ланцюжку, і це те, чого раніше ніколи не робили» [10]. Ось як це відбувається: сім'я обирає картину, яка потребує відновлення, і створює її NFT. До токена також прив'язані умови для фінансування та жертводавця; вартість NFT призначається відповідно до витрат на фізичну реставрацію картини; після того, як токен придбано і реставрація завершена, покупець отримує другий NFT, який засвідчує його піклування [9; 109].

У зв'язку з широкомасштабним вторгненням Росії в Україну у 2022 р. значною мірою активізувалась міжнародна співпраця фахівців у сфері цифрових медіа задля протидії присвоєнню та розграбуванню української культурної спадщини росіянами. Зокрема, засновано першу у світі NFT-бібліотеку культурної

спадщини. Ініціатор цього проєкту – засновник криптовалютної біржі «Українська куна» та президент Асоціації блокчейн України М. Чобанян зазначає: «Наша мета – зберегти якомога більше, на скільки це можливо, об'єктів української культурної спадщини, використовуючи новітні технології, такі як 2-D, 3-D сканування, зразки живопису, зразки матеріалів, а також формат цифрових списків» [4].

Серед успішних прикладів співпраці у справі порятунку та збереження культурних об'єктів України є започаткування Міністерством культури та інформаційної політики України, Державним агентством України з питань мистецтв та мистецької освіти та українською блокчейн-компанією Everstake благодійної ініціативи Save Ukrainian Culture. Мета цієї ініціативи – збір коштів на збереження культурної спадщини України. Охочі долучитися до порятунку культурних об'єктів можуть зробити пожертви, використовуючи різні види криптовалют (USDT, ETH, MINA, BTC), а також фіатні кошти (тип грошей, цінність яких формується не від власної вартості, або гарантії обміну на золото чи іншу валюту, а від державного наказу (fiat) застосовувати їх як засіб платежу), до прикладу, гривню, долар США чи євро, надіслані банківським переказом, з кредитних карток, або через платіжні системи Google Pay та Apple Pay [5].

Із перших днів російської агресії представники Європейського центру компетентностей з питань культурної спадщини 4CH, які є фахівцями зі збереження культурної спадщини з різних країн Європейського Союзу, а також Великої Британії, запропонували методологічну, організаційну та технічну допомогу в питаннях збереження української культурної спадщини. Завдяки об'єднанню з органами влади та багатьма партнерами в рамках діяльності 4CH створено ініціативу Save the Ukraine Monuments (SUM) із метою допомоги в оцифруванні та збереженні української культурної спадщини для майбутніх поколінь.

За підтримки міжнародної спільноти ініціативна група з вітчизняних громадських організацій (ГраДеСвіт, Інститут музейної справи і пам'яткознавства, Агенція Європейських Інновацій), неформального професійного партнерства «Оцифрована спадщина», а також Київського національного університету культури і мистецтв започатковано проєкт щодо збереження культурної спадщини в цифровому форматі «Saving Ukrainian Cultural Heritage in Digital (Save UC Hdigital)» [1].

«Збереження української культурної спадщини онлайн» (SUCHO – Saving Ukrainian Cultural Heritage Online) – ініціатива, започаткована фахівцями з Австрійського центру цифрових гуманітарних наук та культурної спадщини та колегами з Стенфордського університету та Університету Тафтса [1]. Діяльність SUCHO полягає у тому, щоб за допомогою найкращих інструментів для веб-архівування створити якомога більше резервних копій матеріалів, до того вже диджиталізованих в Україні та доступних онлайн на веб-сайтах бібліотек, архівів, музеїв. Проєкт SUCHO об'єднав спільною справою понад 1300 осіб, що є професіоналами-волонтерами у сфері культурної спадщини (бібліотекарів, архівістів, дослідників та програмістів).

Один із найважливіших осередків українських студій у Північній Америці – Альбертський університет започаткував ініціативу Ukraine Archives Rescue Team (U-ART), завдання якої – термінова організація безпечного збереження цифрових архівних та дослідницьких даних українських учених і наукових закладів, що перебувають під загрозою знищення внаслідок воєнних дій і російської окупації. У співпраці з канадськими державними закладами та університетськими партнерами U-ART підготувала безпечне сховище для збереження дослідницьких/наукових даних (архівні колекції та бази даних, польові дослідження, усні історії тощо) [1].

Водночас варто зауважити, що в Україні поки що не сформована національна політика і стратегія створення та збереження цифрової культурної спадщини, а також надання до неї довготривалого доступу. Європейська модель розробки, просування та реалізації стратегій оцифрування, доступу та збереження цифрової спадщини може слугувати моделлю для розробки стратегій створення цифрових інформаційних ресурсів в галузі культури в Україні.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Таким чином, дослідження впливу цифрових засобів комунікації на культуру передбачає не лише вивчення цифрової культури, а й культур – «нецифрової», «передцифрової», які, безсумнівно, взаємопов'язані та взаємодіють між собою. Цифрова культура – термін сучасної культурології для позначення етапу культури цифрового суспільства, який не вичерпується аналізом цифрових технологій, форматів і гаджетів, а зачіпає різні аспекти життя сучасної людини, передбачає аналіз змін самих культурних практик і продуктів людської діяльності. Цифрова культура, до якої входить і сама людина, наділена здатністю до продуктивної діяльності, так і створені нею артефакти (цифрові технології), може бути проаналізована в іншому аспекті, що ставить в основу вплив цифровізації на різні сфери суспільного життя і самої людини.

Цифрова культура має свій вияв у способах взаємодії людей і технічних засобів в умовах дедалі більшої комп'ютеризації і цифровізації в суспільстві. До цифрової культури як сфери сучасної культури належить також володіння сучасними технічними засобами, практика їхнього застосування, а й система

суспільних відносин, що склалась у результаті цього. Тому цифрова культура передбачає виникнення норм, цінностей, певних культурних кодів, характерних лише їй. Отже, дослідження цифрової культури передбачає як аналіз її феноменів, зокрема «цифрової культурної спадщини», так і досліджує те, що відбувається з культурою в епоху поширення цифрових технологій.

*Перспективним напрямком подальших досліджень є вивчення відповідних практик діяльності на міжнародному та національному рівнях зі створення та збереження цифрової культурної спадщини. Про цифрові культури у множині можна вести мову, враховуючи локальну специфіку поширення цифрових технологій та культурно-історичного контексту, що актуалізує необхідність пошуку та дослідження локальних аналітичних моделей розвитку цифрових засобів комунікації та їхнього впливу на сучасну культуру.*

#### Список використаної літератури

1. Збереження української культурної спадщини в цифровому форматі. URL: <http://knukim.edu.ua/zberezhennya-ukrayinskoyi-kulturnoyi-spadshhyny-v-cyifrovomu-formati/>
2. Герчанівська П. Е. Культурологія : термінологічний словник. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. 2015. 438 с.
3. Копієвська О. Р. Культурна спадщина в контексті історичної культурології. *Питання культурології: зб. наук. пр.* Київ : КНУКіМ. 2009. С. 66-72.
4. Культурну спадщину України зберігатимуть за допомогою криптовалюти. URL: <https://www.polskieradio.pl/398/7861/Artykul>
5. На порятунок українських об'єктів культури блокчейн-компанія Mina Protocol пожертвувала \$16 тисяч. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3518843-na-poratusuk-ukrainskih-obektiv-kulturi-blokcejnkompania-mina-protocol-pozertvuvala-16-tisac.html>
6. Овчарук О. В. Суб'єкт як феномен культуротворення. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство.* Київ : Міленіум, 2015. Вип. I (4). С. 40-45.
7. Приходько Л. Ф. Збереження цифрової культурної спадщини – імператив XXI століття (за документами ЮНЕСКО і Європейського Союзу). *Архіви України.* 2019. № 2. С. 67-92.
8. Русаков С. С., Ткачук Н. М. Британський та американський напрями Cultural Studies: компаративний аналіз. *Гілея: наук. вісник.* 2016. Вип. 115. С. 157–162.
9. Тапскотт Д., Тапскотт А. Книга Блокчейн-революція. Як технологія, що лежить в основі біткойна та інших криптовалют, змінює світ / Пер. Ю. Григоренко, Г. Лелів. Львів : Літопис, 2019. 492 с.
10. Чеський принц створив NFT-токени королівських реліквій. URL: [https:// processer.media/ua/cheskij-princ-stvoriv-nft-tokeni-korolivskih-relikvij/](https://processer.media/ua/cheskij-princ-stvoriv-nft-tokeni-korolivskih-relikvij/)
11. Ardevol E. Cyberculture: Anthropological perspectives of the Internet. URL: <https://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/cyberculture.pdf>
12. Bassett C. Cultural Studies and New Media. *New Cultural Studies: Adventures in Theory* / eds. G. Hall, C. Birchall. Athens: The Univ. of Georgia Press, 2006. P. 220-237.
13. Bassett C. New Maps for Old?: The Cultural Stakes of '2.0'. *Fibreculture Journal.* 2008. № 13. URL: [http://journal.fibreculture.org/issue13/issue13\\_bassett.html](http://journal.fibreculture.org/issue13/issue13_bassett.html).
14. Bell D. *Cybercultures.* London; New York : Routledge, 2006.
15. Bell D. *An Introduction to Cybercultures.* L. & N.Y. : Routledge, 2005. P. 276.
16. Campanaro D., Landeschi G. 3D GIS for cultural heritage restoration: A 'white box' workflow. *Journal of Cultural Heritage.* 2016. Vol. 18, March-April. P. 321-332.
17. Castells M. *The Rise of the Network Society, the Information Age : Economy, Society and Culture.* Oxford: Oxford University Press, 1996.
18. Couldry N. and Hepp A. *The Mediated Construction of Reality.* Cambridge : Polity Press. 2017.
19. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage : Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society.* 2006. № 22 (2). С. 63-75.
20. *Digital Cultures: Understanding New Media*/eds. G. Creeber, R.Martin. N.Y. : Open University Press. 2009.
21. Evans E. *Transmedia Television Audiences, New Media, and Daily Life.* Routledge. 2011.
22. Fuchs C. Information and Communication Technologies and Society: A Contribution to the Critique of the Political Economy of the Internet // *European Journal of Communication* 2009. Vol. 24. №.3. P. 69-87.
23. Hand M. *Making Digital Cultures : Access, Interactivity, and Authenticity.* Ashgate Publishing, 2008.
24. Hayles N.K. *How We Think: Digital Media and Technogenesis.* Chicago IL : University of Chicago Press, 2012.
25. Heim M. *The Metaphysics of Virtual Reality.* New York, Oxford: Oxford University Press, 1993. 175 p.
26. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.* N. Y. : New York University Press, 2006.
27. Jermy, D.&Holmes, S. «The Audience is Dead; Long Live the Audience! Interactivity, «Telephilia» and the Contemporary Television Audience». *Critical Studies in Television.* Vol.1. No, 12006.
28. Livingstone S. *New Media, New Audiences? New Media&Society.* 1999. Vol. 1. № 59.
29. Manovich L. *The Language of New Media.* Cambridge, MA : MIT Press. 2001.
30. Marin Dacos. *Manifest der Digital Humanities.* THATCamp Paris. 26 MARS 2011. URL: <https://tcp.hypotheses.org/411>.

31. New Media: A Critical Introduction / ed. J. Dovey [et all ]. L.&N.Y. : Routledge, 2009. P. 14.
32. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. URL: <http://www.slideshare.net/RemingInSydney/what-is-digital-culture>
33. Peters B. And lead us not into thinking the new is new: a bibliographic case for new media history. *New Media & Society*. 2009. № 11. P. 13-30.
34. Silver D. & Massanari A. (eds), *Critical Cyberculture Studies*. New York : New York University Press, 2006.
35. Silver D. Looking Backwards, Looking forwards: *Cyberculture Studies 1990-2000*. Gauntlett D. (ed.) *Web.Studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age*. L. : Arnold. P. 19-30.
36. Sterne J. Thinking the Internet: Cultural Studies versus the Millennium. *Doing Internet Research: Critical Issues and Methods/ Ed S. Jones*. Thousand Oaks, CA : Sage, 1999. P. 257-288.
37. Themistocleous K. Model reconstruction for 3d visualization of cultural heritage sites using open data from social media: The case study of Soli, Cyprus. *Journal of Archaeological Science: Reports*. 2016. 30 August. In Press. URL: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352409X16305119>

### References

1. Zberezhennia ukrainskoi kulturnoi spadshchyny v tsyfrovomu formati. URL: <http://knukim.edu.ua/zberezhennya-ukrayinskoyi-kulturnoyi-spadshchyny-v-zyfrovomu-formati/>
2. Herchanivska P. E. *Kulturolohiya : terminolohichnyy slovnyk*. Kyiv : Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv. 2015. 438 s.
3. Kopyievska O. R. *Kulturna spadshchyna v konteksti istorychnoyi kulturolohii*. Pytannya kulturolohii : *zbirnyk naukovykh prats*. Kyiv : KNUKiM. 2009. S. 66-72.
4. *Kulturnu spadshchynu Ukrainy zberihatymut za dopomohoiu kryptovaliuty*. URL: <https://www.polskieradio.pl/398/7861/Artykul>.
5. Na poriatunok ukrainskykh obektiv kultury blokchein-kompaniia Mina Protocol pozhertvuvala \$16 tysiach. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3518843-na-poratunok-ukrainskih-obektiv-kulturi-blokcejnkompaniia-mina-protocol-pozertvuvala-16-tisac.html>.
6. Ovcharuk O. V. Subyekt yak fenomen kulturotvorennia. *Mizhnarodnyy visnyk: kulturolohiya, filolohiya, muzykoznavstvo*. Kyiv : Milenium, 2015. Vyp. I (4) S. 40-45.
7. Prykhodko L.F. Zberezhennia tsyfrovoyi kulturnoi spadshchyny – imperativ KhKhI stolittia (za dokumentamy YuNESKO i Yevropeiskoho Soiuzu). *Arkhivy Ukrainy*. 2019. № 2. C. 67-92.
8. Rusakov S. S., Tkachuk N. M. Brytanskyy ta amerykansky napryamy Cultural Studies: komparatyvnyy analiz. *Hileya : naukovyy visnyk*, 2016. Vyp. 115. S. 157–162.
9. Tapskott D., Tapskott A. *Knyha Blokcheyn-revolutsiya. Yak tekhnolohiya, shcho lezhyt v osnovi bitkoyna ta inshykh kryptovalyut, zminyuye svit / Per. YU. Hryhorenko, H. Leliv. L'viv : Litopys, 2019. 492 s.*
10. Cheskyi prynts stvoriv NFT-tokeny korolivskykh relikvii. URL: <https://processer.media/ua/cheskij-princ-stvoriv-nft-tokeni-korolivskih-relikvij/>
11. Ardevol E. *Cyberculture: Anthropological perspectives of the Internet*. URL: <https://eardevol.files.wordpress.com/2008/10/cyberculture.pdf>.
12. Bassett C. *Cultural Studies and New Media. New Cultural Studies: Adventures in Theory / eds. G. Hall, C. Birchall*. Athens: The Univ. of Georgia Press, 2006. P. 220-237.
13. Bassett C. *New Maps for Old?: The Cultural Stakes of '2.0'*. *Fibreculture Journal*. 2008. № 13. URL: [http://journal.fibreculture.org/issue13/issue13\\_bassett.html](http://journal.fibreculture.org/issue13/issue13_bassett.html).
14. Bell D. *Cybercultures*. London; New York : Routledge, 2006.
15. Bell D. *An Introduction to Cybercultures*. L. & N.Y. : Routledge, 2005. P. 276.
16. Campanaro D., Landeschi G. 3D GIS for cultural heritage restoration: A 'white box' workflow. *Journal of Cultural Heritage*. 2016. Vol. 18, March-April. P. 321-332.
17. Castells M. *The Rise of the Network Society, the Information Age: Economy, Society and Culture*. Oxford : Oxford University Press, 1996.
18. Couldry N. and Hepp A. *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge : Polity Press. 2017.
19. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*. 2006. № 22 (2). C. 63-75.
20. *Digital Cultures: Understanding New Media/eds. G. Creeber, R.Martin*. N.Y. : Open University Press. 2009.
21. Evans E. *Transmedia Television Audiences, New Media, and Daily Life*. Routledge. 2011
22. Fuchs C. Information and Communication Technologies and Society: A Contribution to the Critique of the Political Economy of the Internet. *European Journal of Communication*, 2009. Vol. 24. №. 3. P. 69-87.
23. Hand M. *Making Digital Cultures: Access, Interactivity, and Authenticity*. Ashgate Publishing, 2008
24. Hayles N.K. *How We Think: Digital Media and Technogenesis*. Chicago, IL : University of Chicago Press, 2012.
25. Heim M. *The Metaphysics of Virtual Reality*. New York, Oxford : Oxford University Press, 1993. 175 p.
26. Jenkins H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. N. Y. : New York University Press, 2006
27. Jermy D.&Holmes, S. «The Audience is Dead; Long Live the Audience! Interactivity, «Telephilia» and the Contemporary Television Audience». *Critical Studies in Television*. Vol.1.No., 12006
28. Livingstone S. *New Media, New Audiences?* *New Media&Society*. 1999. Vol.1. № 59.
29. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge, MA : MIT Press. 2001.

30. Marin Dacos. Manifest der Digital Humanities. THATCamp Paris. 26 MARS 2011. URL: <https://tcp.hypotheses.org/411>
31. New Media: A Critical Introduction / ed. J. Dovey [et al]. L.&N.Y. : Routledge, 2009. P. 14.
32. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. URL: <http://www.slideshare.net/RemingInSydney/what-is-digital-culture>
33. Peters B. And lead us not into thinking the new is new: a bibliographic case for new media history. *New Media & Society*. 2009. № 11. P. 13-30.
34. Silver D. & Massanari A. (eds), *Critical Cyberculture Studies*. New York : New York University Press, 2006.
35. Silver D. Looking Backwards, Looking forwards : *Cyberculture Studies 1990-2000*. Gauntlett D. (ed.) *Web.Studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age*. L. : Arnold. P. 19-30.
36. Sterne J. Thinking the Internet: Cultural Studies versus the Millennium. *Doing Internet Research : Critical Issues and Methods/ Ed S. Jones*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1999. P. 257-288.
37. Themistocleous K. Model reconstruction for 3d visualization of cultural heritage sites using open data from social media: The case study of Soli, Cyprus. *Journal of Archaeological Science: Reports*. 2016. 30 August. In Press. URL: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2352409X16305119>.

## CULTURAL HERITAGE IN THE CONDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN DIGITAL CULTURE

Gorbul Taras – Postgraduate Student at Department Of Culturology and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management Herald, Kyiv, Ukraine

The article emphasizes that digital technologies have become an integral part of the life of a modern person, and therefore it is impossible to ignore their obvious cultural significance. An overview of the leading stages of digital media research is given, while special attention is paid to the analysis of categories that have become the basis for the study of new phenomena: «digital (new) media», «digital culture», «digital cultural heritage». The idea that modern studies of digital culture encompass the broad transformations occurring in connection with the spread of digital technologies in culture as a whole, as well as its artifacts and phenomena, in particular digital cultural heritage, is substantiated.

*Key words:* virtual reality, cyberspace, cyberculture, digital (new) media, digital culture, digital cultural heritage.

UDC 004:[008:316]

## CULTURAL HERITAGE IN THE CONDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN DIGITAL CULTURE

Gorbul Taras – Postgraduate Student at Department Of Culturology and Intercultural Communications, National Academy of Culture and Arts Management Herald, Kyiv, Ukraine

*The aim* of the article is to reveal the essential understanding of «digital culture» and «digital cultural heritage» as one of its phenomena; determine the possibilities and features of the application of modern digital technologies in the preservation and popularization of cultural heritage.

*Research methodology.* The research was based on methodological principles: systematicity in revealing the integrity of the investigated object as a system and creating a single picture in the assessment of phenomena and processes; contextuality of the analysis of the researched object in its environment, connection with a wider range of phenomena. The specified methodological principles determined the appropriate methodological toolkit: the interpretation method made it possible to compile the semantic characteristics of the specified categories and phenomena; the integrative method made it possible to use data from various fields of humanitarian knowledge to solve the tasks set in this study; the historical and cultural method of research became the basis for the study of various concepts, which is the conceptual predecessor of modern digital culture.

*Results.* The article emphasizes that digital technologies have become an integral part of the life of a modern person, and therefore it is impossible to ignore their obvious cultural significance. An overview of the leading stages of digital media research is given, while special attention is paid to the analysis of categories that have become the basis for the study of new phenomena: «digital (new) media», «digital culture», «digital cultural heritage». The idea that modern studies of digital culture encompass the broad transformations occurring in connection with the spread of digital technologies in culture as a whole, as well as its artifacts and phenomena, in particular digital cultural heritage, is substantiated.

*Novelty.* The article considers «digital cultural heritage» as a phenomenon of «digital culture» for the first time, identifies the possibilities and features of using modern digital technologies in the preservation and popularization of cultural heritage in Ukraine.

*The practical significance.* Research materials can be used for scientific and scientific-methodological support of the educational process in institutions of higher education within the framework of basic courses on cultural studies, theory and history of culture and special courses on modern culture, the basics of cultural policy.

*Key words:* virtual reality, cyberspace, cyberculture, digital (new) media, digital culture, digital cultural heritage.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 008 (477): 316.346.2-055.1/2

## ГЕНДЕРНІ ВАРІАЦІЇ ФЕМІННОСТІ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ

**Копилова Надія Олександрівна** – кандидат культурології,  
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва,  
Одеська державна академія будівництва та архітектури, м. Одеса  
<https://orcid.org/0000-0002-0407-8185>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.581>  
[nadiya.kopylova02@gmail.com](mailto:nadiya.kopylova02@gmail.com)

Аналізуються гендерні репрезентації фемінності у практиках «жіночого мистецтва» останнього десятиліття. Як відомо, мистецтво завжди віддзеркалює певні соціальні процеси, ментальні настанови та настрої суспільства. Встановлено, що сучасне українське мистецтво перебуває під впливом світових гендерних тенденцій. Проведений аналіз дозволив виявити основні напрями трансформації гендерних стереотипів фемінності: 1) вектор тілесності як соціокультурного конструкту, 2) вектор соціальних (гендерних) ролей, 3) вектор смислового поля Вона/Війна (арт-практики, що з'явилися після 24 лютого 2022 р.). Виявлено певну специфіку гендерних реалій в українському соціокультурному просторі у порівнянні зі західноєвропейським досвідом гендерних трансформацій.

*Ключові слова:* гендер, фемінність, «жіноче мистецтво», художні практики, гендерні стереотипи, гендерні ролі, гендерні інверсії, тілесність.

*Постановка проблеми.* Сучасне мистецтво – соціокультурний простір, який проблематизує гострі суспільні питання свого часу. Художні практики постають певним віддзеркаленням глобалізаційних та інтеграційних процесів, що охопили сучасний світ. Серед проблемних питань, що знаходяться у спектрі уваги світової спільноти, значне місце посідають проблеми гендерної рівності, толерантності та, відповідно, боротьби проти гендерної дискримінації.

Гендерна проблематика артикулюється у низці сучасних соціокультурних практик (від гострополітичних до розважальних), активно висвітлюється у соціальних мережах та складає основу публічних дискусій. Західноєвропейська культура переживає кризу традиційних гендерних моделей, що спричиняє низку соціокультурних викликів, які постають перед сучасною людиною. Поступова зміна гендерних норм «позначається на трансформації соціальних сценаріїв, поведінкових норм, шляхів соціальної та емоційної самореалізації жінок і чоловіків XXI ст.» [3; 153]. На сьогодні ми спостерігаємо співіснування різних стандартів фемінності й маскулінності у соціумі: гендер характеризується варіативністю та навіть інверсивністю [4]. Це спричиняє відчуття занепокоєння й нестабільності у сучасної людини, викликає необхідність рефлексії, зокрема через художню творчість.

Українське суспільство на шляху до євро інтеграції гостро відчуває означені трансформації. Патріархальний характер української культури та стійка дія традиційних гендерних настанов зумовили непростий характер засвоєння нових гендерних моделей її носіями. В Україні цей процес розпочався значно пізніше, ніж на Заході, різні аспекти його протікання потребують подальшого дослідження та аналізу, зокрема у галузі культурології, соціології, психології тощо. Одним із найбільш дієвих інструментів артикуляції гендерних трансформацій постає простір українського «жіночого мистецтва» та художніх практик, присвячених сучасним репрезентаціям фемінності. Це пов'язано, з одного боку, з легалізацією в культурі статусу жінки-творця, з іншого – з наявністю гендерної нерівності та дискримінацій на різних рівнях соціуму навіть в епоху толерантності як загальнокультурної норми.

Протягом століть основні наративи в мистецтві були чоловічими. Мистецтво демонструвало маскулінний погляд на жінку як на об'єкт – сьогодні ж суб'єктність жінки як мисткині постає культурною нормою. Проте багатовіковий хронологічний розрив не міг не позначитися на багатьох аспектах пошуку мисткинями своїх творчих стратегій та на специфіці конструювання гендерних варіацій фемінності у художніх практиках.

*Ступінь розробленості проблеми.* Гендерній проблематиці культури присвячено низку зарубіжних і вітчизняних досліджень. Теоретичне осмислення жіночого соціокультурного досвіду в історії та сучасності представлено у роботах С. де Бовуар, Т. Гундорової, О. Забужко, Т. Злобіної, О. Кісь, Н. Чемарлих та багатьох ін. Наукові розвідки Х. Бауер, З. Баумана, Т. Бурейчак, Т. Марценюк, А. Рахман дозволяють говорити про кризу гендерної ідентичності у сучасній культурі та констатувати наявність гендерних інверсій (відхилення від традиційних норм гендеру) на різних рівнях сучасного західного і українського суспільства. Гендер як соціокультурна та символічна конструкція людської статі має здатність змінюватися у відповідності до нових соціокультурних викликів. Зокрема це призводить до зміни наповнення гендерних ролей і стереотипів [8] і, відповідно, до нових публічних маніфестацій гендеру.

Семантичним простором для таких маніфестацій виступають сучасні художні практики, що

«віддзеркалюють широкий спектр протистоянь особистості та соціуму як носіїв традицій і новацій» [4; 129]. Саме «жіноче мистецтво» свого часу стало «голосом» жінок у культурі, де маскулітні гендерні і соціокультурні моделі постають пріоритетними. Проблематиці жіночого соціокультурного досвіду в мистецтві присвячені теоретичні розвідки Т. Злобіної [2], Г. Поллок [13], Т. Мельник [6], О. Чапелик [8], К. Яковенко [9] та ін. Проте можна констатувати, що у вітчизняній науці бракує саме культурологічного висвітлення цієї проблематики – у контексті гендерних трансформацій в сучасній культурі.

Отже, метою даної статті є виявити наявні у сучасних художніх практиках гендерні варіації фемінності, створені українськими мисткинями на протигагу «традиційним» маскулітним стратегіям в мистецтві. Варіативність фемінності як гендерного і культурного конструкту в арт-практиках дозволить простежити певні вектори гендерних трансформацій в українській культурі.

*Виклад матеріалу дослідження.* В останні роки в Україні активно проводяться суспільні заходи, що артикулюють «жіноче мистецтво» у публічному просторі, підкреслюють його значимість та престиж, роблять видимим як для носіїв національної культурної традиції, так і для світової спільноти. Це, зокрема, *Ukrainian Contemporary Women's Art Fest 2020*, проведення незалежної премії *Women in Arts 2020*, організована за підтримки *Pinchuk Art Centre* виставка «Свій простір» (2019 р.) тощо. Назва виставки є цитатою на есе письменниці В. Вулф «Своя кімната», в якому авторка проблематизує статус жінки-творця у світі маскулітних нарративів.

Через низку історико-культурних причин наріжною для сучасних мисткинь постає проблематика тілесності й сексуальності як соціокультурних конструктів та жорсткої стандартизації жіночого тіла в культурі. Тому один з основних векторів створення нових гендерних варіацій фемінності знаходиться у площині гендерної і тілесної інверсивності, тобто відхилення від загальноприйнятих у суспільстві гендерних норм «жіночого». Сучасні мисткині прагнуть через творчість показати, «наскільки іншими й різноманітними є смисли жіночності» [3].

В історії світового мистецтва жіноча сексуальність була продуктом маскулітного погляду чоловіка-творця. Західноєвропейські та американські художниці 70-80-х років минулого століття відвойовують своє «право на тіло», перегортаючи звичні смисли тілесності та сексуальності (перформанси Керолі Шніман, Валі Експорт, Ханни Вільке, Боряни Росса та ін.) та перетворюючи себе з об'єкту на суб'єкт дії (творчого акту).

До України ця тенденція приходить пізніше – починаючи з 90-х років. Гостросоціальні творчі проекти О. Брюховецької, А. Кравець, Л. Кульчинської, В. Петрової та інших мисткинь у XXI ст. спрямовані проти гендерного насильства над тілом, розумом та емоціями жінки. Виставка «Що в мене є від жінки?» (2015 р.) підіймає широкий спектр проблем, пов'язаних зі сприйняттям жінки «як тіла» та тривалий час замовчуваних. Арт-проект Г. Звягінцевої «Недоречні доторки» (2017 р.) підіймає проблему тілесної вразливості жінки та особистих кордонів у суспільних локаціях. Риторика художніх практик перегукується з соціальними флешмобами відповідної проблематики: #ЯнеБоюсяСказати (2016 р.), #МаюПравоСказатиНі (2017 р.) тощо.

Жінка у роботах вітчизняних мисткинь повертає собі право наповнювати своє тіло тими смислами, які вона вважає за потрібне. У руслі акцентування творчої сили жіночої сексуальності та еротизму створюють свої роботи Н. Мурашкіна, О. Щокіна та ін. Героїні картин О. Щокіної відкрито та спокійно «говорять» про свою жіночність та сексуальність, тоді як на рівні інших сучасних соціокультурних практик можна зафіксувати радше тяжіння до андрогінності та гендерної нейтральності [4]. Фізична нагота означає відкритість (насамперед, емоційну), та свободу від застарілих стереотипів. Героїня проекту Н. Мурашкіної «Лісістрата» – смілива жінка, що усвідомлює свою фемінність і сексуальність та використовує їх як інструменти соціальної взаємодії, зокрема боротьби з негативними стереотипами щодо жінок, гендерною дискримінацією та насильством.

Українські мисткині нового тисячоліття здійснюють деконструкцію традиційних критеріїв жіночої краси: її жорстку стандартизованість, ідеалізованість та молодість як необхідні атрибути позитивного маркування. І. Макарова обирає для своїх картин жінок із природними особливостями, що під впливом стереотипів можуть здаватися недоліками (веснянки, завеликий ніс, трохи нестандартна форма обличчя, андрогінна зовнішність). Надзвичайна експресивність візуального ряду та деформовані тіла (як в експресіоністському живописі початку XX ст.) підсилюють відчуття інверсивності жіночих образів, які ми звикли бачити ідеальними завдяки обкладинкам модних журналів та сторінкам Instagram. Зазначимо, що серед чоловічих образів мисткиня обирає більш стандартні (гендерно-нормативні). Це демонструє, що чоловічі гендерні стереотипи у суспільній свідомості наразі змінюються повільніше, ніж жіночі.

Соціальний протест жіноцтва проти повсюдної ідеалізації зовнішнього вигляду призводить до того, що все частіше відомі жінки (акторки, співачки, моделі) з'являються на обкладинках глянцу без макіяжу та використання фотошопу. Так, наприклад, українська реперка Alyona взяла участь у

міжнародній кампанії #ShowUs (створеної жінками і для жінок), у рамках якої героїні проекту показують себе на фото без ретуші. Такий проект проголошує унікальність та цінність кожної індивідуальності, прагне затвердити гендерну і тілесну варіативність як нову соціокультурну норму.

Луцький соціальний фотопроєкт «Краса без меж» (2016 р.) спрямований проти негативного стереотипу ейджизму – переконання, що лише молодість жінки може бути критерієм її краси та успішної реалізації в соціумі.

Ще одним проявом репрезентації інверсій «жіночого» у сучасному українському мистецтві є артикуляція раніше табуованої для публічного розгляду проблематики (вагітності та материнства, менструації, різноманітних захворювань та фізичних недоліків тощо). Так, завданням виставки «Материнство» (2015 р.) під кураторством О. Брюховецької було «деідеологізувати цей «традиційний» досвід жінки, проаналізувавши його з феміністичної перспективи, що означає представити його насамперед як практику, що має важливе соціальне значення» [5], а не як щось «природне».

У 2019 р. у Києві пройшла виставка жіночого мистецтва «12 місячних», метою якої стала реконструкція табуованої теми менструації. Примітно, що у вербальній комунікації відповідне слово досі маскується евфемізмами. У виставці взяли участь мисткині Н. Кушнір, М. Рубан, Л. Саркісян.

Протягом століть позитивним атрибутом ремінного гендерного стереотипу вважалося міцне здоров'я. Це пов'язано, насамперед, із репродуктивними функціями жінки та необхідністю привести у світ здорове потомство. «Краса дорівнює здоров'ю» – ця формула також була частиною бажаного гендерного стереотипу. Жінок із фізичними недоліками та захворюваннями гендерна система наче не помічала. Проте на сьогодні ця проблема припиняє бути невидимою. Низка вітчизняних фотопроєктів демонструє «звільнення від травми через проговорення» [2]. Героїні проекту «Нескорена краса» (2017 р.) – красиві та соціально успішні жінки, хоч і змушені пересуватися в інвалідному візку. Соціальний проєкт *Cancel\R* влаштовує фотосесії (2018 р.) для онкоодужуючих жінок, підкреслюючи, що жіночі груди не повинні бути визначальним атрибутом гендерної ідентичності. А героїням проекту Д. Андруник «Не така, як інші, вона» (2019 р.) їхні тілесні травми, наслідки операцій та вроджені фізичні особливості не заважають відчувати власну жіночу красу та привабливість.

Отже, через те, що протягом століть головними інструментами соціальної та особистісної реалізації жінки виступали її тілесність, сексуальність та краса, перед сучасними мисткинями постало завдання деконструювати пов'язані з цим гендерні стереотипи за допомогою їхнього «перегортання». Таким чином, художні практики демонструють низку інверсій ремінного гендеру, і деякі з них претендують на статус гендерно унормованих у майбутньому.

Інший вектор гендерних трансформацій, що отримали своє відображення у художніх практиках останнього десятиліття, знаходиться у площині соціальних ролей сучасної жінки, її реалізації у соціокультурному просторі сучасної України. Свого часу шведська дослідниця І. Гірדман запропонувала концепцію гендерних контрактів [11; 34] для аналізу гендерних відносин у соціумі. Згідно з цією концепцією, в основу взаємовідносин подружжя покладено контракт годувальника / домогосподарки, який визначив, зокрема, розподіл соціального та приватного просторів між маскулініним і ремінним гендерами. Тривалий час чоловіки виступали активними соціальними агентами, успішно засвоювали публічний простір та розв'язували низку соціальних завдань, тоді як основним полем самореалізації жінки залишався простір приватний (домогосподарство та виховання дітей). Така структура гендерного світу підтримувалася механізмом гендерної традиції.

Проте у сучасному світі ситуація змінилась. Жінка, що успішно реалізується у соціумі, опановує «чоловічі» професії, здобуває фінансову незалежність, на сьогодні є інваріантом гендерної норми у країнах Західної Європи. Означені гендерні трансформації отримують відображення у низці соціокультурних практик, зокрема в арт-просторі. Ця тенденція торкнулася і України, для якої дія гендерної традиції щодо соціальних ролей є сильнішою, ніж у західному світі, а гендерні стереотипи змінюються значно повільніше.

Низка арт-практик 2010-х років, присвячених цій проблематиці, демонструють риторику мовчазного або демонстративного протесту. Наприклад, майже десять років тому глядачі побачили перформанс української мисткині Л. Хоменко «Святковий стіл» (2013 р.), спрямований проти застарілого гендерного стереотипу про призначення жінки як «кухонної рабині». Героїня не виступає як активне начало, а, навпаки, «підкреслює сталий стан речей, рутинний та часом знецінений труд жінки» [6; 147]. Трохи пізніше М. Куліковською представлено сміливу акцію «Квіти демократії» (2015 р.), спрямовану проти згубної консервативності українського суспільства. Мисткиня закликає до руйнування застарілих стереотипів та впровадження європейських цінностей гендерної рівності. Також примітна відео робота К. Гнилицької та А. Якубенко *Life-timegame*, у якій материнство і доводство метафорично представлені у вигляді комп'ютерної гри. Виконуючи певні дії, жінки у відео отримують віртуальні бонуси. Такими ж віртуальними, тобто відсутніми, на переконання мисткинь, є «бонуси», які реальна жінка отримує від



домашньої праці та виховання дітей. А неможливість залишити простір приватного та потрапити до простору соціальної реалізації здатна зробити життя одноманітним і механічним, як комп'ютерна гра.

Поступово в українському публічному просторі збільшується кількість соціальних (фото) проєктів із позитивною риторикою. Наприклад, у 2018 р. зусиллями Міжнародної Амбасаді жінок-підприємниць організовано фотовиставку *Womantowomen* із портретами відомих українських жінок, які успішно займаються бізнесом, благодійністю, встановлюють і розширюють міжнародні зв'язки. Героїні проєкту власним прикладом демонструють поступову трансформацію гендерних стандартів у сучасному світі.

Аналіз останніх світових тенденцій щодо гендеру в соціумі показав, що гендерна пластичність (флексибельність) сучасної людини є бажаною, а часом навіть необхідною умовою що задля її успішної соціальної та особистісної реалізації [4]. Зростає варіативність гендерних ролей та стереотипів, а гендерна ідентичність набуває «плинного» характеру [10]. Така тенденція виявляє себе і в соціальному просторі української культури, незважаючи на певну консервативність суспільства та стійкий вплив гендерної традиції. Рефлексію над цією проблематикою демонструє фотопроект І. Шинкаренка «Жінка. Чоловік» (2016 р.). Кожна героїня проєкту постає перед фотооб'єктивом у жіночому та чоловічому образі. Таким чином мисткиня підіймає пласт гендерних питань: наскільки гендерні атрибути костюму впливають на сприйняття людини оточуючими; чи повинна сучасна жінка «вчиняти як чоловік» або вчинки на сьогодні не мають гендерної забарвленості; наскільки комфортно сучасній жінці знаходитися у стані «швидко змінюваної» ідентичності. Цей арт-експеримент показав, що кожна жінка демонструє індивідуальне поєднання фемінних та маскулітних якостей у різних пропорціях. Певно, саме така гендерна ідентичність нині виступає у якості бажаної норми.

Позитивну соціальну модель гендерної флексибельності демонструють героїні фотопроекту «Моя родина, моя Україна» (2015 р.). Моделями виступили жінки, що успішно реалізувалися у соціумі, але зберегли традиційні родинні цінності шлюбу та материнства. Таким чином, на рівні публічної риторики постулюється переконання, що у сучасному світі жінка не повинна жертвувати кар'єрою заради материнства або навпаки.

Мистецтво живо відгукується на низку соціальних подій у сучасному світі. У 2018 р. українські мисткині О. Брюховецька, К. Гнилицька та ін. створили серію плакатів «Я – українка», присвячену жінкам-робітницям, що працюють у Польщі. Плакати було розміщено на вулицях Варшави. Реакція українського суспільства у соціальних мережах виявила болочий характер проблем трудової еміграції, які, звичайно, виходять за межі суто гендерних.

Отже, українська жінка, що здійснює успішну соціальну реалізацію, поступово переходить у статус гендерної норми. При цьому залишається проблема гендерної асиметрії та гендерної нерівності в українському суспільстві, що потребує розгляду та вирішення.

Цікавим матеріалом для культурологічних досліджень виступають проєкти, створені на межі сучасного мистецтва та інших соціокультурних практик. Таким є, зокрема, креативний арт-проект «Наука – це вона» (2021 р.), створений сумісними зусиллями освітнього проєкту *STEM is FEM* та стартапу *Reface*. Серія заходів відзначає досягнення жінок у науці, зокрема освітлює шлях жінок-науковців в Україні. Метою проєкту є «затвердження гендерного паритету серед молоді та забезпечення лідерства жінок у технологіях та інноваціях. Згідно з останніми даними, жінки все ще недостатньо представлені в секторах науки, технологій, інженерії в Україні» [14].

Коли йдеться про соціальні процеси в Україні, окремої уваги заслуговують художні твори та арт-практики, що з'явилися після 2014 р. і, зокрема, після 24 лютого 2022 р. Вони підіймають низку проблем, пов'язаних із боротьбою України проти військової агресії РФ. Українські жінки активно включаються до цієї боротьби, як на реальному бойовому фронті, так і на фронті символічному, перетворюючись на «голос» нації. До болочної теми війни у своїх творах зверталися А. Кахідзе, М. Куліковська, В. Ралко та чимало інших вітчизняних мисткинь. Ця проблематика потребує окремого дослідження та більш глибокого подальшого аналізу. У статті ж зазначимо, що низка художніх практик підіймають саме феміністичну тему в контексті війни, як, наприклад, у кураторському проєкті Д. Придибайло «Війна/Вона: осмислення війни з позиції жіночого» (2014 р.). У цьому мистецькому заході взяли участь жінки-художниці, що презентували свій – жіночий – погляд на важкі та болісні для української нації події. Це теж є певною інверсією, адже протягом століть артикуляція соціокультурного досвіду війни традиційно подавалися через маскулітні наративи.

«Саме жінка, згідно з усталеними традиціями української культури, відіграє роль Берегині як окремої родини, так і держави загалом» [1; 41], тому і сьогодні образ України-неньки в мистецтві уособлює жінка. Дослідниця С. Долеско розглядає еволюцію жіночого портрета в українському живописі, створеному після 24 лютого 2022 р. Художниці К. Білетіна, М. Добровольська, І. Калюжна, О. Косинська, М. Пітчук створюють галерею жіночих образів на тлі війни, використовуючи символічні

атрибути національного жіночого костюму. «Це не лише вирішення винятково живописних завдань... але й демонстрація процесу зміни статусу жінки в сучасному суспільстві» [1; 41], а також затвердження її ідентичності – національної, гендерної, соціальної. Мисткині не обмежуються суто українською символікою. Наприклад, образ дівчини на картинах Т. Колісник («Воїтелька») завдяки лицарським обладункам відсилає до образу Жанни д'Арк, що підсилює міжкультурні зв'язки із західним світом.

Українська ілюстраторка Д. Зіронька створює свої патріотичні арти у популярному на Заході стилі коміксів: її «Україна» виглядає як жінка-супергероїня. В одній руці вона тримає немовля, уособлюючи традиційну гендерну роль матері, а в іншій – зброю, демонструючи здатність захищати свою землю і нищити ворога.

Художниця В. Наумова представила серію робіт, присвячену українським містам в образах жінок, які діють в умовах війни. У своїх експресивних творах вона поєднує традиційні та сучасні атрибути, її героїні – це і безстрашні воїтельки, і матері, що намагаються врятувати своїх дітей, і впізнавані народні образи (наприклад, конотопські відьми) тощо.

Ілюстратора Natasha Le також створила галерею жіночих образів, що уособлюють українські міста у контексті боротьби з військовою агресією ворога. Її героїні – здебільшого молоді дівчата, які можуть стати голосом нового покоління українських жінок. Деякі з них слідує сучасній моді на гендерну нейтральність в одязі та аксесуарах. Поява таких артів, зі свого боку, відображає гендерні трансформації, що відбуваються на всіх рівнях українського соціуму.

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Українське «жіноче мистецтво», виявляючи високу чутливість до світових гендерних трансформацій, репрезентує низку варіацій фемінності, спрямованих на подолання негативних гендерних стереотипів.

Проведене дослідження дозволило виділити основні напрями трансформації гендерних стереотипів фемінності: 1) вектор тілесності як соціокультурного конструкту (проблематика сексуальності, стандартів краси, жіночого здоров'я, гендерних девіацій); 2) вектор соціальних (гендерних) ролей; 3) вектор смислового поля Вона/Війна (арт-практики, що з'явилися після 24 лютого 2022 р.). Виявлено, що найбільш провокативний та дискусійний характер зберігає за собою проблемне поле жіночої тілесності та сексуальності, що зумовлено низкою історико-культурних причин. Феміністичні наративи в мистецтві артикулюються через риторику протесту або риторику «позитивного прикладу». В останні роки до цього додається «риторика різноманіття», що виявляється у прагненні встановити різноманітність гендерних моделей в якості нової культурної норми.

Звичайно, суто феміністичне сприйняття гендерних трансформацій – це лише одна складова рефлексії над гендерною проблематикою у сучасній українській культурі. У порівнянні з цим, питання трансформації гендерних стандартів маскуліності не лише у феміністському, а в мистецтві загалом виявляються менш висвітленими у вітчизняній культурології та потребують подальшого дослідження.

Дослідження гендерних реалій в українському соціумі, їхнє зіставлення із світовими гендерними процесами, відкриває шлях до прогнозування подальших соціокультурних трансформацій в українському соціумі.

### Список використаної літератури

1. Долеско С. В. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських художників (Російсько-українська війна 2022 р.). *Мистецтвознавчі зап.: зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 40-47.
2. Злобіна Т. Битва за смисли: як жіноче мистецтво змінює світ. *Korydor. Журнал про сучасну культуру*. 2016. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuye-svit.html> (дата звернення: 24.09.2022).
3. Копилова Н. О. Гендерні інверсії у сучасних практиках моди (український досвід). *Українська культура: минуле, сучасне шляхи розвитку. Культурологія*. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 153-158.
4. Копилова Н. О. Еволюція гендеру: проблематизація гендерних інверсій: дис... канд. культурології: 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 241 с.
5. Кравчук Ю. Публічний вимір приватного досвіду: виставка «Материнство» *Політична критика*. 2015. URL: <https://politikrytyka.org/2015/05/06/publichnyj-vymir-privatnogo-dosvidu-vystavka-materynstvo/> (дата звернення: 30.09.2022).
6. Мельник Т. Постаць жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Зб. наук. пр. «Сучасне мистецтво»*. 2019. № 15. С. 145-148.
7. Словник гендерних термінів: уклад. Шевченко З. В. Черкаси, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/> (дата звернення: 23.09.2022).
8. Чапелик О. В. Мистецька візуальність: Відображення гендерної проблематики в українському сучасному мистецтві. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2009. Вип. 6. С. 399-410.
9. Чому в українському мистецтві є великі художниці / авторка-упоряд. К. Яковленко. Київ : Publish Pro, 2019. 224 с.
10. Bauman Z. (2003) *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* Wiley, Cambridge : Polity Press. 176 p.

11. Martsenyuk T. (2008) Gender Research in Sweden: Plurality of Concepts (Y. Hirdman vs. P. Delos Reyes). *Lyčiy studio sirtyrimai (Gender Studies and Research)*. № 5. P. 104-108.
12. Mili A. (2009) Gender Standards vs. Democratic Standards: Examples and Counter Examples. *Journal of International Women's Studies*. 11 (2). P. 100-120.
13. Pollock G. (1995) Beholding Art History Vision, Place and Power. Vision and textuality. Duke University Press. P. 38-66.
14. Science is She – Girls inspired by science sets scholarship. Unicef Ukraine, 2021. URL: <https://www.unicef.org/ukraine/en> (дата звернення: 2.10.2022).

#### References

1. Dolesko S. V. Mystetskyi obraz ukrainskoho narodnoho kostiuma v zhanrovomu portreti ukrainsky khkhudozhnykiv (Rosiisko-ukrainska viina 2022 r.). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.* 2022. Vyp. 41. S. 40-47.
2. Zlobina T. Bytva za smysly: yak zhinoche mystetstvo zminiuie svit. *Korydor. Zhurnal pro suchasnu kulturu*. 2016. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/equality/bytva-za-smysli-yak-zhinoche-mystetstvo-zmiiyuye-svit.html> (дата звернення: 24.09.2022).
3. Kopylova N. O. Genderni inversii u suchasnykh praktykakh mody (ukrainskyi dosvid). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne shliakhy rozvytku. Kulturolohiia*. Rivne, 2021. Vyp. 39. S. 153-158.
4. Kopylova N. O. Evoliutsiia genderu: problematyziatsiia gendernykh inversii: dys... kand. kulturolohiia: 26.00.01 / Natsionalna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 241 s.
5. Kravchuk Yu. Publichnyi vymir pryvatnoho dosvidu: vystavka «Materynstvo» Politychna krytyka. 2015. URL: <https://politykrytyka.org/2015/05/06/publichnyj-vymir-pryvatnoho-dosvidu-vystavka-materynstvo/> (дата звернення: 30.09.2022).
6. Melnyk T. Postat zhinky v suchasnomu vizualnomu mystetstvi Ukrainy. *Zbirnyk naukovykh prats «Suchasne mystetstvo»*. 2019. № 15. 145-148.
7. Slovnyk gendernykh terminiv: uklad. Shevchenko Z. V. Cherkasy, 2016. URL: <http://a-z-gender.net/ua/> (дата звернення: 23.09.2022).
8. Chapelyk O. V. Mystetska vizualnist: Vidobrazhennia hendernoi problematyky v ukrainskomu suchasnomu mystetstvi. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. 2009. Vyp. 6. S. 399-410.
9. Chomu v ukrainskomu mystetstvi e velyki khudozhnytsi / avtoraka-uporiadnytsia K. Yakovlenko. Kyiv : PublishPro, 2019. 224 c.
10. Bauman Z. (2003) *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds* Wiley, Cambridge : Polity Press. 176 p.
11. Martsenyuk T. (2008) Gender Research in Sweden: Plurality of Concepts (Y. Hirdman vs. P. Delos Reyes). *Lyčiy stud ijosirtyrimai (Gender Studies and Research)*. № 5. P. 104-108.
12. Mili A. (2009) Gender Standards vs. Democratic Standards: Examples and Counter Examples. *Journal of International Women's Studies*. 11 (2). P. 100-120.
13. Pollock G. (1995) Beholding Art History Vision, Place and Power. Vision and textuality. Duke University Press. P. 38-66.
14. Science is She – Girls inspired by science sets scholarship. Unicef Ukraine, 2021. URL: <https://www.unicef.org/ukraine/en> (дата звернення: 2.10.2022)

#### GENDER VARIATIONS OF FEMININITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART PRACTICES

**Kopylova Nadiia** – Candidate of Cultural Studies,  
Senior lecturer of the Department of Fine Arts,  
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

This article analyzes gender representations of femininity in the practices of «women's art» of the last decade. Art always reflects social processes, mental guidelines and moods of society. It has been established that contemporary Ukrainian art is under the influence of global gender trends. The conducted analysis revealed the main directions of transformation of the female gender stereotypes: 1) the vector of corporeality as a sociocultural construct, 2) the vector of social (gender) roles, 3) the vector of the semantic field She/War (art practices that appeared after February 24, 2022). The article revealed that gender realities in the Ukrainian sociocultural space have some specificity compared to Western European experience of gender transformations.

*Key words:* gender, femininity, «women's art», art practices, gender stereotypes, gender roles, gender inversions, corporeality.

#### GENDER VARIATIONS OF FEMININITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART PRACTICES

**Kopylova Nadiia** – Candidate of Cultural Studies,  
Senior lecturer of the Department of Fine Arts,  
Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture

*The aim* of the article is to identify and analyze the main directions of gender to identify and analyze the gender variations of femininity in modern artistic practices, created by Ukrainian women-artists in contrast to «traditional» masculine strategies in art. The variability of femininity as a gender and cultural construct in art practices will allow tracing certain vectors of gender transformations in today's Ukrainian culture.

*Methodology of the research.* The culturological research has a complex interdisciplinary nature, which allows to highlight the peculiarities of gender transformations in Ukrainian art practices. Gender analysis made it possible to identify ways of problematizing gender variations of femininity in women's art, their correlation with gender trends of Western European culture. The use of a semiotic approach made it possible to analyze representations of femininity in art practices, to investigate their semantic and pragmatic aspects. With the help of content analysis, the reception of gender transformations in media was investigated.

*Result.* Ukrainian visual art is a space for reflection on gender and a tool for the articulation of gender transformations in today's culture. Art practices are a sensitive area in relation to general cultural trends, while other spheres of Ukrainian culture are more influenced by gender tradition.

For centuries, masculine gender narratives have been normative in art. Today women artists face the task of developing new creative strategies and new gender representations of femininity aimed at overcoming negative gender stereotypes. The conducted research made it possible to identify the main directions of transformation of female gender stereotypes: 1) the vector of corporeality as a socio-cultural construct (problems of sexuality, beauty standards, women's health, gender deviations, etc.); 2) vector of social (gender) roles; 3) vector of the meaning field of She/War (art practices that appeared after February 24, 2022). The feminist narratives in art of the last years are using the «rhetoric of diversity». Such a concept manifests itself in the intention to establish a diversity of gender models as a new cultural norm.

*The scientific novelty.* The main vectors of gender variations of femininity in contemporary practices of women's art are identified and classified. This principle can be applied to the analysis of gender transformations in other sociocultural practices. The study of gender variability in the cultural dimension enriches the problematic field of domestic cultural studies.

*Practical value.* The results of the conducted research are of practical value for curators of contemporary art exhibitions, art critics, organizers of public lectures or discussions on the problems of actual art practices. Also, the questions discussed in the article are relevant for other workers in the sociocultural sphere (organizers of lectures on gender history, gender equality, etc.).

*Key words:* gender, femininity, «women's art», art practices, gender stereotypes, gender roles, gender inversions, corporeality.

Надійшла до редакції 1.11.2022 р.

УДК 130.2:792.82

#### КУЛЬТУРОТВОРЧА ОПТИКА У ДОСЛІДЖЕННІ ДІЯЛЬНОСТІ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ»

**Соловйова Ірина В'ячеславівна** – викладач  
кафедри хореографічного мистецтва, аспірантка,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,  
<https://orcid.org/0000-0003-4758-0906>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.582>  
[aniri7434@gmail.com](mailto:aniri7434@gmail.com)

Доведено правомірність дослідження діяльності «Київ модерн-балету» в оптиці культуротворення. Зазначено, що культуротворча спрямованість хореографічного мистецтва є важливою для людського буття у новій культурній ситуації постіндустріальної доби. Наголошено, що «Київ модерн-балет» вийшов за межі вузькофахового субкультурного простору, входить до феноменів сучасної української культури; балетні вистави театру відбивають не лише оригінальні творчі рішення, світоглядні установки авторів, рівень розвитку постановочних та виконавських технологій тощо, а й стають артефактами, що акумулюють культурні патерни, виступають культурним документом доби.

*Ключові слова:* культуротворення, Київ модерн-балет, українська культура, балет, хореографія.

*Постановка проблеми.* Серед основних напрямів культуротворчої діяльності в українському суспільстві, як-от релігійній, науковій, освітній та ін., важливе місце посідає мистецький. Культура в усі часи стає ареною зіткнення старого і нового; не є виключенням й останні два десятиліття. Саме у мистецтві (художній творчості), як специфічній сфері людської діяльності, відбуваються найвиразніші метаморфози, що відбивають поступ новітніх тенденцій у культурі. Тому дослідження, присвячені сучасним феноменам українського мистецтва, до яких відносимо творчість «Київ модерн-балету», важливі для вітчизняної культурології.

Створення нових мистецьких форм, популяризація різних видів художньої творчості, багатий репертуар, масштабна гастрольна практика, інтегрування театру у різні сфери культурно-мистецького життя, потужні творчі позиції художнього керівника колективу Р. Поклітару сприяють популяризації як «Київ модерн-балету», так і сучасної хореографії загалом, дають підстави розглядати цей театр як феномен культури в аспекті культуротворення.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Масштабність діяльності «Київ модерн-балету» та його засновника, балетмейстера та художнього керівника Р. Поклітару зумовлює інтерес до них дослідників,

переважно мистецтвознавців: О. Афоніна [1], Г. Веселовська [3], О. Зінич [7], М. Коростельова [8], А. Небесник [10], А. Підлипська [11], М. Погребняк [12] та ін. Попри осмислення різних аспектів функціонування колективу, можна констатувати відсутність комплексного культурологічного підходу до виявлення ролі «Київ модерн-балету» у системі сучасної культури України.

Зважаючи на міждисциплінарний характер заявленої проблеми, слід зауважити широкий науковий дискурс культуротворення. Ряд авторів, серед яких культурологи, філософи, мистецтвознавці, фокусують увагу на процесах культуротворення та ролі мистецтва у них, зокрема Л. Божук [2], Т. Добіна [4], О. Жорнова [5; 6], В. Леонтьєва [9], Ю. Сабадаш [13], Сердега Р. [14], С. Черепанова [15] та ін. Однак творчість «Київ модерн-балету» не потрапляла до кола наукової рефлексії щодо культуротворення.

*Мета статті* – обґрунтувати можливість застосування культуротворчої оптики при дослідженні діяльності «Київ модерн-балету».

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Культуротворчість та місце у ній мистецької діяльності є однією з дискусійних проблем сучасного культурологічного дискурсу. На думку Т. Добіної культуротворчість можна визначити як «сферу розвитку індивіда і результативного прояву його здібностей, що виходять за межі особистісного саморозвитку», а також як складну систему, «в якій відбувається творення культури і поза межами традиційної творчої діяльності. І ця діяльність характеризується і мотивується прагненням творчої особистості до досконалості й новаторства» [4; 94–95]. Можна зауважити, що дослідниця розмежує творчу діяльність як креативність у побуті та мистецьку креативність, пов'язану з творенням художнього продукту з узагальнено-символічною системою художніх образів.

О. Жорнова, при розгляді феномену культуротворчості, відштовхується від визначення культури як цілісного продукту «життєдіяльності спільноти, який охоплює всі аспекти й рівні спільного існування: від предметно-практичної діяльності до ціннісно-сміслових систем; виникає як досягнуті конвенції щодо колективного існування за визначеними правилами; забезпечує колективну господарську діяльність, безпеку і захист у разі загрози її інтересам; формує загальний світогляд, єдиний спосіб життя, належні типи взаємодії, а також згуртовує спільноту» [5; 137]. Відповідно, креативну, творчу діяльність з продукування елементів системи культури можна назвати культуротворчою діяльністю.

За спостереженням Р. Сердеги, слово «культуротворчість» застосовують «для позначення діяльності, пов'язаної з появою соціально вагомих культурних смислів або нових артефактів (артефакт культури – штучно створений об'єкт, що має знаковий або символічний зміст). Такими об'єктами (артефактами) можуть бути створені людьми предмети, речі, а також феномени духовного життя суспільства: наукові теорії, забобони, твори мистецтва, фольклор тощо» [14; 219]. Використовуючи такий підхід до визначення культуротворчості, справедливо сприймати твори хореографічного мистецтва як нові артефакти, що є елементом культуротворчої діяльності людства.

Отже, культуротворчість як науковий термін утворений шляхом теоретичного узагальнення таких категорій, як культура та творчість. Дискусії щодо наповнення терміну не вщухають упродовж багатьох років, науковці осмислюють взаємодію (взаємовплив, взаємовідштовхування, взаємозалежність та ін.) цих понять.

Сьогодні важливою є культуротворча спрямованість хореографічного мистецтва, адже таке орієнтування художньої діяльності стало однією з основних вимог людського буття у новій культурній ситуації постіндустріальної доби. Виходячи з позиції, що саме культура «істотно зумовлює сенс і зміст творчої людської діяльності» [15; 404], варто говорити про різноманітність культурних феноменів, серед яких вагоме місце посідає мистецтво, що утворюють цілісність. У мистецтві, зокрема хореографічному, відбиваються світоглядні, соціокультурні, морально-етичні, національні та ін. орієнтири суспільства, властиві конкретно-історичній формі культури. Відповідно, художні твори акумулюють не лише індивідуальні особливості митців, їхні особистісні креативні устремління, погляди, міркування, рівень майстерності, технологічні особливості та ін., а й стають культурним документом доби, певним історико-культурним маркером. Цей процес не є одностороннім: митець (а у підходах постмодерністської естетики, і сам твір, адже його буття розглядається як самостійне, незалежне від створювача, існування) справляє вплив на культуру, одночасно він зазнає впливу культури. Культура у такому тлумаченні увиразнюється як незамкнена, динамічна система, що постійно оновлюється, а мистецькі твори виступають одними з механізмів творення буття.

За твердженням С. Черепанової, «мистецтво – є спеціалізованою формою культуротворчості», що «освоює культурно-естетичний досвід людства в художньо-образній формі» [15; 405]. Якщо вести мову про культурну свідомість, то вона характеризується розвиненим художнім досвідом (як власний досвід практичної креативної діяльності, продукування мистецьких творів, так і досвід мистецької рефлексії), високим рівнем сприйняття образно-символічного пласту творів.

Творчість «Київ модерн-балету» цілком справедливо розглядати у категоріях культуротворення, про що йшлося вище. Самобутній колектив, єдиний в Україні професійний театр сучасного танцю, створений 2006 р., пройшов у своєму розвитку різні етапи: від колективу двох балетів («Le forze del destino / Сили долі», «Кармен. TV») без приміщення, через авторський театр на сцені Театру опери і балету для дітей та юнацтва (нині Київська опера), де демонструвалися виключно постановки головного балетмейстера театру Р. Поклітару «Ромео і Джульєтта» (Шекспірименти), «Дош», «Болеро», «Лускунчик», «Underground», «Палата № 6», «Двоє на гойдалці» та ін., до потужної балетмейстерської й виконавської школи-лабораторії, чії вихованці успішно працюють по всьому світу. Також до репертуару колективу входять постановки молодих балетмейстерів, нинішніх та колишніх танцівників театру (О. Бусько, А. та К. Водзянські, В. Детюченко, Д. Кондратюк, А. Шошин та ін.).

Значно масштабнішими є вистави й самого Р. Поклітару: тепер театр на постійній основі демонструє ряд балетів на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв «Жовтневий палац» у Києві («Лускунчик», «Жізель», «Вій», «Маленький принц», «Пікова дама» та ін.). Колектив поступово почав втілювати повністю оригінальні твори зі спеціально створеною музикою (балети композитора О. Родіна «Видіння рози» та «Пори року» у постановці О. Буська; «Вгору річкою» та «Вій» у постановці Р. Поклітару).

А. Підлипська зауважує, що «творчість Р. Поклітару стала справжнім проривом у хореографічному мистецтві України, відбиттям світових балетних трендів» [11; 78]. Можемо додати, що сьогодні творчість театру відбувається не лише у рідній Україні, а й генерує власні напрями, що стають популярними. Колектив продукує актуальні нарративні, композиційно-архітектонічні, лексичні, стилістичні та ін. ідеї, що знаходять оригінальне втілення.

Серед характерних для сучасного суспільства рис, які активно проявляються в хореографічному мистецтві та яскраво виражаються у творчості «Київ модерн-балету», зокрема, вихід на перший план у людському спілкуванні зовнішніх (жестових, тілесних) проявів як форми вираження емоцій, що провокує обрання видовищних форм презентації творів; інтегрування художніх та поза художніх образних систем, відсутність канонів, стильових та лексичних обмежень. За зауваженням О. Зінченко, «у Р. Поклітару зона пошуків власної танцювальної стилістики настільки широка та багатопланова, що його навряд чи можна механічно зараховувати до апологетів чистої балетної неокласики, танцю-модерну чи contemporary dance» [7; 27]. Широкий діапазон оригінальних виразних хореографічних засобів, конструктивних сценографічних рішень (декорації, костюми, відео дизайн), музичних партитур (від незміненої музики композиторів, до креативного структурування відомих творів) та ін. створили унікальне творче обличчя колективу, що за шістьнадцять років існування здобув численних прихильників в Україні. До пандемії 2020–2021 рр. та війни «Київ модерн-балет» був одним із найзатребуваніших та найбільш гастролюючих балетних колективів країни. Цим додатково підтверджується його значна культуротворча місія.

Назва театру доволі символічна, адже «модерн» використано у значенні «новий», а не на декларування однойменного стильового напрямку. Естетика театру суголосна з постмодерністськими рисами, як іронізування над класичними канонами хореографічного та інших видів мистецтва при реалізації складних психологічних тем, цитування канонічних творів минулого з елементами глузування, архітектонічні дисонанси, навмисне використання примітивних рухів, що можуть сусідити з віртуозною лексикою, перебільшення, гіперболізація та ін. «Київ модерн-балет» не зраджує своїх принципів постійного оновлення хореографічного мистецтва, використання найновіших світових хореографічних та технічних досягнень, пошук власних оригінальних рішень у всіх складниках хореографічного твору. Така творча невгамовність стала прикладом для наслідування багатьох танцювальних осередків в Україні. Діяльність «Київ модерн-балету» впливає не лише на хореографічне мистецтво, а й на широке культурно-мистецьке поле країни, вона є помітним складником сучасного вітчизняного культуротворення.

*Висновки.* Етимологія терміна «культуротворчість» (утворення шляхом теоретичного узагальнення категорій «культура» та «творчість») дозволяє розглядати культурно-мистецькі феномени крізь призму ролі у культурі та дотримання законів креативної діяльності (творчості). Культуротворча спрямованість хореографічного мистецтва є важливою для людського буття у новій культурній ситуації постіндустріальної доби. У хореографічному мистецтві відбиваються світоглядні, соціокультурні, морально-етичні, національні та ін. орієнтири суспільства, властиві конкретно-історичній формі культури.

Сьогодні «Київ модерн-балет» є поліаспектним явищем, яке вийшло за межі вузькофахового субкультурного простору, обґрунтовано входить до феноменів сучасної української культури. Новітні підходи до втілення хореографічних творів, зокрема авангардні композиційні прийоми, сценографічне оформлення, гостроактуальна тематика та ін. задають високу планку, стають прикладом для наслідування творцями усіх різновидів хореографії та інших видів мистецтва в Україні.

Балетні вистави «Київ модерн-балету» відбивають не лише оригінальні творчі рішення, світоглядні установки авторів, рівень розвитку постановочних та виконавських технологій та ін., а й стають

артефактами, що акумулюють культурні патерни, виступають культурним документом доби. Митці, створюючи елементи культури та одночасно зазнаючи її впливу, беруть участь у процесах творення буття.

### Список використаної літератури

1. Афоніна О. Зміни конотацій у кодових образах сучасних балетів. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квіт., 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 37–41.
2. Божук Л. В. Культуротворчі процеси в Україні в умовах незалежності. *Гілея* : наук. вісник. 2015. Вип. 93 (2). С. 98–103.
3. Веселовська Г. Танц-театр у мистецькому просторі сучасної України. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2010. № 2. С. 101–108.
4. Добіна Т. Г. Феномен культуротворчості в житті сучасного суспільства. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. 2016. Вип. 11. С. 92–96.
5. Жорнова О. І. Поняття культуротворчості як перетин наукової картини світу й звичаєвості соціального життя. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. № 19. С. 134–141.
6. Жорнова О. Ідея культуротворчості і перспективи соціальної психології : есе. Київ : Міленіум, 2014. 100 с.
7. Зинич Е. Интеграция разных образных систем в творчестве Раду Поклитару (театр «Київ модерн-балет»). *Мова і культура*. 2013. Вип. 16, т. 4. С. 25–33.
8. Коростельова М. Риси постмодерну в сучасному українському балетному театрі (на прикладі балету «Лускунчик» П. Чайковський – Р. Поклітару). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 145–149.
9. Леонтєва В. Н. Культуротворческий процесс: основания и начала. Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2003. 423 с.
10. Небесник А. В. «Київ модерн-балет»: авторський театр і творча лабораторія. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 35. С. 89–98.
11. Підлипська А. Балет Р. Поклітару «Лебедине озеро. Сучасна версія» у світлі критики. *Танцювальні студії* : зб. наук. пр. 2018. Вип. 2. С. 76–83.
12. Погребняк М. М. Постмодерний танцтеатр Раду Поклітару. *Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Полтава, 7–8 жовт., 2019 р.). Полтава, 2019. С. 47–49.
13. Сабадаш Ю. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. 2019. Вип. 17. С. 52–61.
14. Сердега Р. Дещо про поняття «культуротворчість» і культуротворчий потенціал українських народних повір'їв. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна: Філологія*. 2013. № 1080. Вип. 69. С. 218–224.
15. Черепанова С. О. Світоглядно-ціннісний потенціал філософії освіти. *Наук. вісник Нац. лісотехнічного ун-ту України*. 2013. Вип. 23.18. С. 401–408.

### References

1. Afonina O. Zminy konotatsii u kodovykh obrazakh suchasnykh baletiv. *Transformatsiini protsesy v mystetskii osviti ta kulturi Ukrainy XXI stolittia*: zb. materialiv Mizhnar. nauk.-tvorch. konf., Odesa, Kyiv, Varshava, 25–26 kvitnia 2017 r. Kyiv : NAKKKiM, 2017. S. 37–41.
2. Bozhuk L. V. Kulturotvorchy protsesy v Ukraini v umovakh nezalezhnosti. *Hileia* : naukovyi visnyk. 2015. Vyp. 93(2). S. 98–103.
3. Veselovska H. Tants-teatr u mystetskomu prostori suchasnoi Ukrainy. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 2010. № 2. S. 101–108.
4. Dobina T. H. Fenomen kulturotvorchosti v zhytti suchasnoho suspilstva. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Serii: filofosfiia, kulturolohiiia, sotsiolohiiia. 2016. Vyp. 11. S. 92–96.
5. Zhornova O. I. Poniattia kulturotvorchosti yak peretyn naukovoї kartyny svitu y zvychaievosti sotsialnoho zhyttia. *Aktualni problemy sotsiolohii, psykhologhii, pedahohiky*. 2013. №19. S. 134–141.
6. Zhornova O. Ideia kulturotvorchosti i perspektvyvy sotsialnoi psykhologhii : esse. Kyiv : Milenium, 2014. 100 s.
7. Zynych E. Yntehratsyia raznykh obraznykh system v tvorchestve Radu Poklytaru (teatr «Kyev modern-balet»). *Mova i kultura*. 2013. Vyp. 16, t. 4. S. 25–33.
8. Korostelova M. Rysy postmoderну v suchasnomu ukrainskomu baletnomu teatri (na prykladi baletu «Luskunchyk» P. Chaikovskyyi – R. Poklitaru). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2017. № 2. S. 145–149.
9. Leonteva V. N. Kulturotvorcheskyy protsess: osnovanyia y nachala. Kharkov: KhNU ym. V. N. Karazyna, 2003. 423 s.
10. Nebesnyk A. V. «Kyiv modern-balet»: avtorskyi teatr i tvorcha laboratoriiia. *Visnyk KNUKIM*. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo. 2017. Vyp. 35. S. 89–98.
11. Pidlypska A. Balet R. Poklitaru «Lebedyne ozero. Suchasna versiia» u svitli krytyky. *Tantsiuvalni studii* : zb. nauk. pr. 2018. Vyp. 2. S. 76–83.
12. Pohrebniak M. M. Postmoderneyi tantsteatr Radu Poklitaru. *Khudozhni praktyky ta mystetska osvita u kroskulturnomu prostori suchasnosti* : materialy V Vseukr. nauk.-prakt. konf., (m. Poltava, 7–8 zhovt. 2019 r.). Poltava, 2019. S. 47–49.

13. Sabadash Yu. Kulturotvorchyi potentsial mystetstvoznavstva: do postanovky problemy. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. Seria: filozofii, kulturolohiia, sotsiologii. 2019. Vyp. 17. S. 52–61.

14. Cherepanova S. O. Svitohliadno-tsinnisnyi potentsial filozofii osvity. *Naukovyi visnyk Natsionalnoho lisotekhnichnoho universytetu Ukrainy*. 2013. Vyp. 23.18. S. 401–408.

15. Serdeha R. Deshcho pro poniattia «kulturo tvorchist» i kulturotvorchyi potentsial ukrainskykh narodnykh poviriv. *Visnyk KhNU im. V. N. Karazina: Filolohiia*. 2013. № 1080. Vyp. 69. S. 218–224.

### **CULTURAL CREATIVE OPTICS IN RESEARCHING THE ACTIVITIES OF «KYIV MODERN-BALLET»**

**Soloviova Iryna** – teacher Department of Choreographic Art, graduate student, Kyiv National University of culture and arts, Kyiv

The article proves the legitimacy of the study of the activity of «Kyiv Modern-Ballet» from the point of view of cultural creation. It is noted that the cultural orientation of choreographic art is important for human existence in the new cultural situation of the post-industrial age. It is emphasized that «Kyiv Modern-Ballet» has gone beyond the narrowly specialized subcultural space and is part of the phenomena of modern Ukrainian culture; ballet performances of the theater reflect not only the original creative decisions, worldviews of the authors, the level of development of staging and performing technologies, etc., but also become artifacts that accumulate cultural patterns, acting as a cultural document of the time.

*Key words:* cultural creation, «Kyiv Modern-Ballet», Ukrainian culture, ballet, choreography.

### **UDC 130.2:792.82**

### **CULTURAL CREATIVE OPTICS IN RESEARCHING THE ACTIVITIES OF «KYIV MODERN-BALLET»**

**Soloviova Iryna** – Lecturer of the Department of Choreographic Art, graduate student, Kyiv National University of culture and arts, Kyiv

*The aim* of the article is to substantiate the possibility of applying cultural-creating optics in the study of the activity of «Kyiv Modern-Ballet».

*Research methodology.* The following methods are applied: terminological, analytical, comparison, generalization, systematization.

*Results.* The etymology of the term «cultural creativity» (formation by theoretical generalization of the categories «culture» and «creativity») allows to consider cultural and artistic phenomena through the prism of the role in culture and compliance with the laws of creative activity (creativity). The cultural-creating orientation of choreographic art is important for human existence in the new cultural situation of the post-industrial age. Worldview, sociocultural, moral and ethical, national, etc. are reflected in choreographic art. orientations of society, characteristic of a concrete-historical form of culture.

Today, «Kyiv Modern-Ballet» is a multifaceted phenomenon that has gone beyond the boundaries of a narrowly specialized subcultural space and is reasonably included in the phenomena of modern Ukrainian culture. The latest approaches to the implementation of choreographic works, in particular avant-garde compositional techniques, scenographic design, topical themes, etc. set a high bar and become an example for creators of all types of choreography and other sorts of art in Ukraine. The ballet performances of «Kyiv Modern-Ballet» reflect not only the original creative solutions, worldviews of the authors, the level of development of staging and performing technologies, etc., but also become artifacts that accumulate cultural patterns, acting as a cultural document of the time. By creating elements of culture and at the same time being influenced by it artists participate in the processes of creation of existence.

*Novelty.* For the first time, the legitimacy of researching the activities of «Kyiv Modern Ballet» in terms of cultural creation has been proven.

*The practical significance.* Materials and research results can be used for further research on the problems of choreographic art from a cultural perspective, as well as for deepening the knowledge of students, graduate students, and anyone interested in the interdisciplinary connections of choreography.

*Key words:* cultural creation, Kyiv modern-ballet, Ukrainian culture, ballet, choreography.

Надійшла до редакції 10.12.2022 р.

### **УДК 379.8**

### **СПЕЦІАЛЬНІ ПОДІЇ ТА EVENT-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИКИ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ**

**Свирид Іванна** – аспірантка, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0003-2838-9188>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.583>

[ivannabrusak@gmail.com](mailto:ivannabrusak@gmail.com)

Розглянуто основи інноваційного розвитку культурно-дозвілльєвої діяльності, спеціальні події та event-технології як фактори стимулювання соціокультурних новацій. Проаналізовано подієвий менеджмент, удосконалення соціокультурних процесів через реалізацію сучасного івенту на засадах організаційно-управлінського



менеджменту подій. Спеціальні події є однією з основних форм як масового, так і індивідуального видів дозвілля, особливістю організації яких є креативний підхід, а також створення якісного, унікального продукту, що орієнтується на запити та інтереси певних груп та населення загалом.

*Ключові слова:* соціокультурна діяльність, event-технології, інновації, спеціальні події, менеджмент спеціальних подій, культурно-дозвіллева діяльність.

*Постановка проблеми.* У нинішніх умовах у соціокультурній сфері необхідні інноваційні процеси, зокрема спеціальні події та івент-технології, в основу яких була б закладена соціальна творчість й креативна управлінська діяльність як прояв нової форми – івент, що має не лише відповідати сьогоденню, але й передбачати перспективи подальшого розвитку культури. Через свою відносну новизну івент-менеджмент не є досить обґрунтованим напрямом наукового дослідження з позиції методології та практики. Концептуальні, теоретико-методологічні та методико-прикладні засади його побудови й використання у діяльності закладів культури розглянуті вітчизняними та іноземними науковцями здебільшого фрагментарно, що актуалізує необхідність вирішення в цьому контексті широкого спектру завдань, ключовими серед яких є теоретичне обґрунтування сутності поняття івент-менеджменту та виокремлення його характерних ознак.

*Огляд останніх публікацій.* Спеціальні події в культурно-дозвіллевій діяльності досить динамічно розвиваються, тому й дослідження їх організації є достатньо продуктивним явищем. Івент-технології та подієвий менеджмент вивчає О. Радіонова [3], яка стверджує, що івент-технологія означає перетворення заходу шляхом допоміжних ефектів у щось виняткове з точки зору відвідувачів, а в основу успіху івент-технології покладено ретельне планування та бездоганна організація кожного заходу. Проблеми трансформації організації дозвілля досліджує І. Петрова [2], яка, на підставі багаторічних досліджень цього явища, стверджує, що сфера дозвілля поєднує найрізноманітніші види людської життєдіяльності, адже людина на дозвіллі не обмежена зовнішніми чинниками і залежить лише від своїх внутрішніх бажань та уподобань. Особливості сучасних івент-технологій, їх застосування в організації дозвілля розкрито одним з авторів колективної монографії М. Пашкевич [1], яка доводить, що у наш час подієвість поки що мало усвідомлюється як художнє явище; переважає ставлення до організації події як до процесу, що не вимагає спеціальних умінь і навичок, що не сприяє розумінню його сутності і лише уповільнює процес його дослідження. Особливості розвитку та застосування івент-менеджменту відстежувала й Н. Цимбалюк [4], стверджуючи про необхідність застосування різнорівневих технологій, що викликано метою, завданнями та масштабами тих соціальних змін, на стимулювання яких була б спрямована технологічна діяльність.

*Метою статті* є визначення особливостей управління спеціальними подіями та івент-технологіями в процесі їх запровадження у соціокультурній сфері.

*Виклад матеріалу дослідження.* Подієвий менеджмент є інструментом відкриття інноваційного потенціалу івенту, поєднуючи встановлені управлінські технології з сучасними засобами та формами діяльності у сфері культури.

Традиції та інновації взаємодоповнюють одне одного. Івент-технології є втіленням творчих соціокультурних практик в умовах сучасного стану розвитку культури, а креативність та мобільність залишається основою інноваційних змін у соціокультурній сфері.

О. Радіонова наголошує, що саме поняття івенту включає в себе подію, захід, церемонію та шоу. Івент – запланована соціально-суспільна подія (захід), що відбувається в певний час, із певною метою та має певний резонанс для суспільства. У перекладі поняття event означає подію, проте включає в себе також і смислові відтінки, що характеризують винятковість цієї події, найбільш ймовірного бажаного результату, заходу, спортивного змагання. Характерним для event (у дослівному перекладі – подія, включаючи зміст, який вкладається в це поняття в природничих науках та інформатиці) є те, що він приурочений до певного часу, тобто вирізняється певною конкретикою. Event-технологія означає перетворення заходу шляхом допоміжних ефектів у щось виняткове з точки зору відвідувачів. Адже в основу успіху івент-технології покладено ретельне планування та бездоганна організація кожного заходу. Відтак, винятковість події приносить і додаткову вигоду, що проявляється після часу, коли стає зрозумілим, що можливі невдачі вдалося попередити, і підтверджується виправданість заходу [3; 5].

Event-заходи мають чимало завдань, зокрема проводяться для того, щоб позитивно впливати на думку аудиторії, налагоджувати ділові контакти, обмінятися досвідом, зокрема, в маркетингу івенти вважаються важливими інструментами для просування самої ідеї про ту чи іншу подію.

За своїми класифікаційними ознаками івенти мають розважальний та рекламний характер. Утім, потрібно наголосити, що самі терміни «event-менеджер», «event-маркетинг», «event-заходи» почали використовувати відносно недавно. Відтак і ґрунтовних напрацювань у площині їх дослідження поки що небагато.

На думку згаданої вже М. Пашкевич: «...професійно організований івент надає (сприяє) набуттю певного досвіду, безпосередньо пов'язаному з брендом, послугою, продуктом. Інтерактивні, емоційно-видовищні форми активно впроваджуються у соціально-культурні практики, сприяючи розвитку міжкультурних комунікацій» [1; 278].

Існують такі види заходів: відкриття, виставки, ярмарки, презентації, свята, прес-заходи, майстер-класи, тренінги, семінари, фестивалі, концерти, торгові івенти, корпоративні та спеціальні івенти тощо, проведення кожного з яких передбачає достатньо складні сегменти і потребує відповідної уваги та майстерності від організаторів.

Зклади культури в Україні нині переживають не найкращі (кризові) часи, і надзвичайно важливим залишається оцінювання економічної ефективності всіх запланованих заходів, від чого залежить їх успіх. Яким би грандіозним не був задум працівників-менеджерів, нічого не вийде, коли відсутні ресурси. Інакше кажучи «...фінансування культури передбачає сполучення розумної комерціалізації та державної підтримки, роздержавлення культури, відмову від тоталітарної моделі «керівництва» культурою, старих інструкцій, вказівок, розпоряджень. Рациональне використання елементів змішаної економіки, де вигода поєднується з загальнонаціональними культурними інтересами, допомагає на практиці реалізувати основи самоврядування у сфері культури [4; 120].

Тож організації подібних заходів сьогодні відіграє важливу роль у житті суспільства. Однак для того, щоб подія мала успіх, потрібно ретельно і детально все спланувати. Тут знадобиться професійний підхід івент-менеджера та координатора, які організують роботу команди події. Тобто головним завданням івент-менеджменту (event-management) є перетворення звичайних заходів у незабутню подію, рівень реалізації якої й залежатиме від задуму та вкладених у цю реалізацію ресурсів.

Нині найбільш затребуваними заходами є івенти з продажем доступу (найпростіша монетизація – реалізація квитків). Різновидом такої події може бути тренінг, семінар, конференція (в форматах онлайн і офлайн), фестиваль, концерт, розважальне або науково-освітнє дійство. Найголовніше це те, що учасники отримують реальну користь та емоції.

Тож у роботі над організацією заходу можна використовувати як один формат (форму) заходу, так і чергувати або поєднувати декілька. Щоб все відбулося за планом і зусилля не були даремно витрачені, слід провести попередній аналіз потенційної аудиторії, вибрати правильне місце і час реалізації заходу. Вдало проведений івент здатний вирішити безліч завдань, підняти впізнаваність бренду замовника на якісно нову висоту.

При цьому потрібно пам'ятати наступне. Якщо раніше працювали за одним стандартом і це мало помітний вплив на аудиторію, то тепер цього замало. Сучасне суспільство, як відомо, майже повністю контролює процес життєдіяльності через мережу інтернет. Тут працюють, відпочивають і у ньому живуть за принципом «швидше загрузити, ніж запитати». Тому закладам культури потрібно змінювати підхід до власної організації роботи, популяризувати свою діяльність у соціальних мережах і таким чином залучати потенційних відвідувачів. Зауважимо, що в період пандемії (COVID-19) в цьому напрямі зосередили свою діяльність більшість закладів культури: бібліотеки, музеї, виставкові зали тощо. Адже саме через соціальні мережі відвідувач отримує й достатню інформацію про роботу закладу в будь-який час доби. Відвідувач (глядач) нового зразка хоче, щоб заклад та його робота йому сподобалися. Звичайно, що для цього потрібно прикласти чимало зусиль, але результат того вартує. Тому потрібно забути про старі правила і запровадити нові форми в цю організаційно-культурну практику.

Сфера дозвілля поєднує найрізноманітніші види людської життєдіяльності, поза як людина на дозвіллі не обмежена зовнішніми чинниками і залежить лише від своїх внутрішніх бажань та уподобань. А тому діяльність на дозвіллі неможлива без внутрішньої установки людини, що сприяє чи, навпаки, стримує розвиток, усвідомлення та реалізацію особистісних потреб. Тож вибір певного виду дозвіллевої діяльності зумовлюється його індивідуальною та соціальною цінністю в очах особистості, а змістове наповнення дозвіллевих занять відбиває мету та завдання людини, які вона ставить перед собою: набуття знань та навичок, вироблення норм практичної поведінки, засвоєння інших культурних цінностей, удосконалення чи опанування різними сферами суспільної діяльності [2; 19].

При цьому потрібно пам'ятати, що якими б ефективними не були заходи, проведені раніше, їх не можливо скопіювати. Працюючи над кожним новим івентом, необхідно винаходити практично все заново, адже технології розвиваються, смаки людей змінюються. Кожна подія унікальна, і її рішення також має бути унікальним. Готових рішень не буває тому, що неможливо вирішити декілька завдань одним і тим же способом. Крім того, працюючи над кожним таким рішенням, необхідно враховувати всі можливі фактори, а вони можуть змінюватися навіть під час проведення самого заходу. У таких випадках доводиться підключати весь наявний здоровий глузд і просто імпровізувати, виходячи з поставленого завдання, загальної концепції заходу і ситуації, що змінилася.

Організація івенту – це складна робота із синхронізації самої системи, що складається з чималої кількості елементів. Це – гості, ведучі, артисти, техніки, хостес, охорона, музиканти, піротехніки, кейтерінг, водії, органи міської влади, спонсори, меценати та багато ін. Потрібно також завжди пам'ятати, що кожен з елементів цієї системи, насамперед, – людина. А спрогнозувати поведінку людини дуже важко, особливо якщо всі ці люди перебувають під впливом несприятливих обставин, в умовах підвищеної відповідальності.

У практичній діяльності визначають типи івентів: внутрішні корпоративні заходи (HR – event) – основною метою яких є підвищення рівня лояльності співробітників організації або оптимізація роботи колективу. У цю групу входять як виключно розважальні заходи (святкові вечірки, дні іменинника тощо), так і заходи навчального характеру (особистісний розвиток, підвищення кваліфікації, поліпшення командного духу та ін.). Зазвичай, внутрішні корпоративні заходи не вимагають великого бюджету і титанічних зусиль. Тут достатньо створити позитивний настрій (винятком можуть бути лише розважальні заходи).

Також певні труднощі можуть викликати й навчальні заходи, але, зазвичай, для проведення тренінгів або семінарів залучаються спеціалісти, які мають достатній досвід (займаються цим професійно).

Більш складними у розробці та реалізації є зовнішні корпоративні заходи або іміджеві заходи у контексті маркетингової стратегії рекламування (просування) будь-якого культурного продукту. Тут навіть невелика помилка або неточність може призвести до складних наслідків. Адже основною метою таких заходів є подання іміджу закладу (компанії, організації). Тому цей тип заходів є найбільш складним у розробці та проведенні. Важливе значення тут відіграє маркетингова стратегія, тобто процес планування і реалізації системи маркетингових заходів, підпорядкованих досягненню поставлених цілей.

Потрібно також пам'ятати, що мета і завдання заходу завжди повинні співвідноситися з цілями і завданнями маркетингової стратегії організації, яка його проводить. У будь-якому іншому випадку подія не буде результативною.

Зосередимо увагу й на основних складових. Концепція – це основна ідея події, виражена за допомогою інструментів створення певної атмосфери заходу. Такими інструментами, зазначають фахівці, можуть виступати тема чи привід події, декорації, тематика розважальної програми, стиль спілкування з гостями ведучого заходу, стиль запрошень, тема інструментів рекламної та PR-підтримки заходу і навіть меню.

Вибір локації, місця, де проводитиметься захід, досить відчутно впливає на ефективність події. Важливими є також атмосфера, комфорт, художнє оформлення, брендування локації, сцена, звук і світло, піротехніка, кейтерінг (обслуговування фуршету), хостес (асистенти, помічники), ведучий заходу і артисти.

Бюджет заходу – це схема витрат на його організацію, тобто та кількість коштів, які необхідно витратити організаторам на досягнення поставлених цілей. Тому при складанні бюджету потрібно враховувати можливі ризики. Одним із найважливіших ризиків є не точна оцінка власних можливостей.

Стосовно реалізації самої події, то тут також є певний алгоритм. Одним із найбільш важливих документів, необхідних для розробки та проведення будь-якої події, є сценарій. Тобто детальний план усього заходу, в якому прописується (враховується) кожна дрібниця, кожна деталь, а саме: концепції заходу, кількість запрошених гостей, робота всіх учасників команди (підрядників), особливості локації та всі етапи заходу.

Тому перш, ніж приступити до написання сценарію, необхідно уявити собі майбутній захід. Грамотно написаний сценарій дозволить виконати титанічну працю щодо своєчасної координації величезної кількості всіх складових заходу. Крім того, кожен учасник події повинен чітко знати свою роль. Для цього створюється декілька видів сценарію: режисерський сценарій – докладний опис дії всіх учасників процесу; сценарій для ведучого заходу; сценарій для хостес; короткий сценарій (сценарний план) – для всіх інших учасників події.

Важливим етапом є також анонсування і рекламна підтримка події інструментами реклами та PR-технологій. Врешті-решт, усе це має великий вплив на ефективність запланованого івенту.

Інструментами анонсування є, як правило, афіша, рекламні макети в пресі, аудіоролики для радіо, PR-матеріали в ЗМІ, directmail, promo. Залежно від специфіки заходу використання цих інструментів дозволить збільшити ефективність самого заходу і створить ажіотаж та обговорення події.

Завершальним етапом підготовки програми є генеральна репетиція, тобто проведення заходу до того, як прийдуть всі запрошені з метою виявлення всіх можливих помилок, а також спосіб налаштувати всю використовувану техніку, щоб усе відбулося згідно до запланованого.

*Висновки.* Управління подіями чи event-менеджмент є відносно новим для України явищем. Тому актуальним залишається звернення до світового досвіду подібних практик. Організація заходів – незмінна складова життя суспільства на всіх етапах його розвитку. Одним із креативних стимулів удосконалення соціокультурного простору є спеціальна подія, яка є емоційно неповторною, справляє позитивне

вragenня та підвищує ступінь творчої взаємодії. Подієвий менеджмент залишається важливим інструментом розкриття інноваційного потенціалу івенту, враховуючи встановлені управлінські івент-технології в поєднанні із сучасними засобами та формами діяльності у сфері культури.

#### Список використаної літератури

1. Культурно-дозвіллева діяльність у сучасному світі: кол. монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 328 с.
2. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підручник. Київ : Кондор, 2005. 408 с.
3. Радіонова О. М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології». Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова, 2015. 67 с.
4. Цимбалюк Н. М. Інституційна модернізація культурно-дозвіллевої сфери в Україні: дис. ... д-ра соціологічних наук: 22.00.04 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, Київ, 2005. 340 с.

#### References

1. Kulturno-dozvillieva diialnist u suchasnomu sviti: kol. monohrafiia. Kyiv : Lira-K, 2017. 328 s.
2. Petrova I. V. Dozvillia v zarubizhnykh krainakh: pidruchnyk. Kyiv : Kondor, 2005. 408 s.
3. Radionova O. M. Konspekt lektsii z kursu «Ivent-tekhnohii». Kharkiv. nats. un-t misk. hosp-va im. O. M. Beketova, 2015. 67 s.
4. Tsybaliuk N. M. Instytutsiina modernizatsiia kulturno-dozvillievoi sfery v Ukraini: dys. ... d-ra sotsiologichnykh nauk: 22.00.04 / Kyiv. nats. un-t. im. T. Shevchenka, Kyiv, 2005. 340 s.

### SPECIAL EVENTS AND EVENT TECHNOLOGIES AS FACTORS OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF CULTURAL LEISURE ACTIVITY

**Svyryd Ivanna** – Postgraduate student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Instrumental Folk Art Vasyl StefanykPrecarpathian 034 «Culturology» specialty National University Ivano-Frankivsk

In this article, the basics of innovative development of cultural leisure activity, special events and event technologies as factors of stimulation of cultural innovation are looked into. Event management, improvements of socio-cultural processes through the realisation of the modern event based on event administrating are analysed. Social events – are one of the most important forms of public and individual leisure with a creative approach, creation of unique quality products as their influential features which are oriented at requests of particular groups as well as the whole population.

*Key words:* socio-cultural activity, event technologies, innovations, special events, management of socio-cultural events, cultural leisure activity.

**UDC 379.8**

### SPECIAL EVENTS AND EVENT TECHNOLOGIES AS FACTORS OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF CULTURAL LEISURE ACTIVITY

**Svyryd Ivanna** – Postgraduate student of the Department of Musical Ukrainian Studies and Instrumental Folk Art Vasyl StefanykPrecarpathian 034 «Culturology» specialty National University Ivano-Frankivsk

*Formulation of the problem.* Innovative processes are necessary for modern society in the socio-cultural sphere, in particular special events and event technologies, which are based on social creativity and creative management activity as a manifestation of a new form – an event that should not only correspond to the present, but also foresee the prospects for the further development of culture. Due to its relative novelty, event management is not a well-grounded direction of scientific research from the point of view of methodology and practice. The conceptual, theoretical-methodological, and methodological-applied foundations of its construction and use in the activities of cultural institutions are considered by domestic and foreign scientists in a fragmentary manner, which actualizes the need to solve a wide range of tasks in this context, the key ones of which are the theoretical substantiation of the essence of the concept of event management and the separation its characteristic features.

*Review of recent publications.* Special events in cultural and recreational activities are developing quite dynamically. Event technologies and event management are studied by O. Radionova [3; 5], who believes that event technology means transforming an event through auxiliary effects into something absolutely exceptional from the point of view of visitors, and the success of event technology is based on careful planning and impeccable organization of each event. I. Petrova investigates the problems of transformation of leisure organization [2; 19], which claims that the sphere of leisure combines the most diverse types of human life, because a person at leisure is not limited by external factors and depends only on his internal desires and preferences. Features of modern event technologies, their application in the organization of leisure time are disclosed in the collective monograph (Cultural and leisure activities in the modern world) by M. Pashkevich [1; 278], who believes that nowadays events are not widely recognized as an artistic phenomenon, the prevailing attitude towards the organization of an event is a process that does not require special skills and abilities. Features of the development and application of event management were monitored by N.

Tsimbalyuk [4; 120], she asserts the need for the application of different levels of technology, which is caused by the purpose, tasks and scale of those social changes that technological activity was aimed at stimulating.

The purpose of the article is to determine the features of managing special events and event technologies in the process of their introduction in the socio-cultural sphere.

*Key words:* socio-cultural activity, event technologies, innovations, special events, management of socio-cultural events, cultural leisure activity.

Надійшла до редакції 2.11.2022 р.

УДК 327(477:061.1)

## МІЖНАРОДНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО В ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРОЄКТІВ

**Тормахова Анастасія Миколаївна** – кандидат філософських наук,  
доцент, Київський національний університет  
ім. Т. Шевченка, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.584>  
[tormakhova@ukr.net](mailto:tormakhova@ukr.net)

Окреслюється роль міжнародного співробітництва у організації та проведенні сучасних українських проєктів. Сфера соціокультурного проєктування є такою, що за своїми сутнісними характеристиками передбачає кооперацію між представниками різних інституцій. Співпраця дозволяє ефективно використовувати наявні ресурси, сприяти просуванню культурно-мистецького продукту серед цільової аудиторії. Чимало ініціатив реалізовано шляхом презентації робіт українських митців (художників, режисерів, музикантів) в закордонному просторі. Поточний напрям реалізації проєктної діяльності розвивається у зв'язку зі зміною місця проведення івентів, організацією закордонних проєктів за участю українських діячів та формуванням онлайн-ініціатив, спрямованих на створення культурного «фронту» спротиву. Грантова підтримка фінансування проєктної діяльності та впровадження співпраці з закордонними інституціями є запорукою подальшого розвитку української культурно-мистецької сфери за часів війни, що, водночас стає підґрунтям для її виходу на європейський та світовий ринок.

*Ключові слова:* міжнародне співробітництво, культурні проєкти, ЄС, Україна, митці, війна, інституції.

*Постановка проблеми.* Сучасна культура може бути охарактеризована як така, що перебуває в процесі постійних трансформацій. Чисельні виклики, що постали перед людством (пандемія COVID-2019, повномасштабна війна в Україні), змусили шукати шляхи до співпраці та підтримки різних секторів креативної та культурної економіки України. Саме за рахунок включення вітчизняних представників культурної сфери у різноманітні міжнародні ініціативи вдається оминати важкого кризового стану, викликаного відсутністю належного державного фінансування. Впровадження міжнародних проєктів стає унікальною можливістю, покликаною привертати увагу до подій в Україні та закликати європейську спільноту підтримувати боротьбу за свободу. Доцільно розглянути, які саме проєкти були реалізовані в соціокультурній сфері за участю міжнародних організацій від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну в 2022 р. та визначити перспективи їх подальшого розвитку.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Різні форми міжнародного співробітництва, наявні у сфері культури та мистецтва, здобули певного висвітлення у сучасному науковому дискурсі. В статті О. Каракоз [2] представлено різні виміри співпраці України у книговидавничій сфері. Питання залученості українських діячів та культурних інституцій до програм ЮНЕСКО досліджувалось у публікації О. Моцик [3]. Досвід міжнародних мережевих структур у контексті практик обміну культурними ресурсами виявляється в дослідженні В. Панченко та Д. Живоглядкової [4]. Особливості трансформації музичної індустрії України за часів війни окреслюється в статті К. Федосенко [6]. Деякі аспекти, пов'язані з реалізацією поточних проєктів, представлено на сайтах закордонних інституцій, в яких вони проходили [1, 5].

*Мета статті* – дослідити роль міжнародного співробітництва в організації сучасних українських культурно-мистецьких проєктів.

*Виклад основного матеріалу.* Сфера соціокультурного проєктування є такою, що за своїми сутнісними характеристиками передбачає кооперацію між представниками різних інституцій. Співпраця дозволяє ефективно використовувати наявні ресурси, сприяти просуванню культурно-мистецького продукту серед цільової аудиторії. Залучення фахівців з організацій, які мають дотичні інтереси, дозволяє розширювати локальні межі проєктної сфери та виходити на міжнародний рівень. Причому доволі високу результативність має мережева взаємодія. У разі формування культурного продукту, до створення якого долучаються різні учасники, відбувається можливість освоювати нові ресурси. «Актуалізується створення платформ не тільки для обміну досвідом акторів зі спеціалізованою компетентністю, зокрема досвідом

співробітництва у вигляді обміну виступами творчих колективів, музейними експозиціями та ін., але й представників з різних інституціональних сфер» [4; 32].

Досвід співробітництва із закордонними організаціями ефективно впроваджувався в українській соціокультурній галузі. Зокрема участь України в програмній діяльності ЮНЕСКО надавала доступ до інтелектуального потенціалу організації, змогу використовувати певні ресурси, можливість «вітчизняним фахівцям у галузі освіти, науки, культури та інформації брати участь у міжнародних заходах, отримувати стипендії, гранти, устаткування, науково-технічну інформацію, консультативну допомогу» [3; 189]. Даний тип співробітництва є вкрай важливим для вітчизняної гуманітарної сфери. Проте від початку повномасштабної війни в Україні кооперація з різними міжнародними інституціями стала реалізовуватись фактично у всіх проєктах, що спричинено рядом факторів. Чимало фахівців із різних культурно-мистецьких інституцій опинилось за межами країни. Ряд із них були змушені змінити характер діяльності, натомість інші продовжили свою роботу в раніше обраній культурній сфері. Водночас багато спеціалістів залишились у країні та долучились до різних грантових програм, що дозволили підтримати економіку культури. Внаслідок цього усі великі українські проєктні ініціативи, що реалізуються упродовж впровадження воєнного стану, здійснюються завдяки співпраці із іноземними інституціями.

Серед проєктів, організованих за посередництвом різних міжнародних організацій, можна виділити ті, що проведені в Україні та ті, що проходять за її межами. Як правило, ті, які реалізуються в українських містах, мали адаптуватись до сучасних реалій (змінити локацію) та нерідко перейшли в онлайн формат. Це можна помітити на прикладі концертних заходів. «Стали впроваджуватись заходи, в яких комбінувались офлайн та онлайн-виступи. Виникла практика використання задля концертної діяльності таких локацій, як метрополітен, що внаслідок своїх характеристик має підвищений рівень безпеки у разі загрози артилерійських обстрілів та ракетних ударів» [6; 153].

Одним із проєктів, який потребував кооперації представників різних українських інституцій та європейської спільноти, стала комунікаційна кампанія «Разом ми – Європа». Дана кампанія поєднала чимало культурних та мистецьких подій, спрямованих на інформування українців про підтримку Європейського Союзу. Низка заходів стартувала наприкінці літа 2022 р. та охопила мобільну виставку українських художниць-ілюстраторок, що пройшла під Аркою Свободи українського народу. В даних роботах авторки демонстрували власне бачення боротьби українців, специфіки взаємодії з різними країнами ЄС. Міжнародне співробітництво в даному випадку виступає у ролі складного системного об'єкту, що сприяє розвитку та розповсюдженню «національної культури та водночас є визначальним чинником прогресу світової книжності та феноменом інтернаціональної культури» [2; 78].

Великий закордонний тричастинний проєкт «Imagine Ukraine – Art as a Critical Attitude» організовано завдяки співпраці таких інституцій, як PinchukArtCentre, М НКА (Антверпен, Бельгія), центру образотворчого мистецтва Vozar (Брюссель, Бельгія). Цей проєкт ініційовано задля організації культурного фронту на підтримку України. Перша його частина проходила у бельгійському центрі М НКА, де було виставлено художні роботи та відеоарт українських митців (С. Братков, Д. Чичкан, М. Кадан, А. Кахідзе, Я. Малашук, Р. Хімей, А. Рачинський та ін.). Їх завданням було показати арт-сцену як певний критичний інструмент. Друга частина («маленькі та великі історії») реалізовувалась у Vozar, де крізь призму робіт українських художників демонструвалась напруженість між грандіозними нарративами і анекдотичними моментами життя, в яких митці хотіли показати парадоксальність різних сфер людського існування. Вже третя частина «Художник як свідок» проходила перед будівлею Європейського Парламенту. Роботи митців висвітлювали події майдану, складність історії територій, анексованих Росією та інші питання, що стосуються сучасного життя українців.

Ряд проєктів реалізовано у литовському м. Каунас. У двох найбільших музейних установах, розташованих у центральній його частині, ініційовано експозиції, що виступають мистецькою рефлексією на події в Україні. Зокрема, в Національному художньому музеї ім. М. Чюрльоніса, що є одним із найбільш старих у Литві, було виставлено нову колекцію «Slava Ukraini» з підзаголовком «Коли ми не знаємо, що робити, ми робимо те, що вміємо найкраще». В ній виставлено плакати, створені литовськими митцями на підтримку України. Всі вони були розфарбовані у кольори українського прапора та містили ряд актуальних гасел: «Слава Україні! Героям слава!», «Solidarity», «Strong people of Ukraine», «Putin, we've told you were to go», «Make borsch, not war» та ін. Зважаючи на те, що в музеї наявні різні за часовими межами, стилями та характером роботи – даний проєкт не лише гармонійно доповнив експозицію музею, а й став ознакою підтримки українського народу.

Військовий музей Вітовта Великого розмістив ще більш інформаційно змістовне зібрання. В 2022 р. організовано спільний проєкт під назвою «За волю України!», експонати якої були привезені з України та США. Ця виставка розпочала свою роботу 22 вересня і поєднала 250 унікальних експонатів, які ілюстрували українську військову атрибутику 1914-1923 років. Унікальність зібрання полягає в тому, що

вперше скомпоновано об'єкти з різних музеїв, архівів та бібліотек України та США, де вони були представлені в одиничних екземплярах. Натомість у литовському музеї ці роботи постали як частина єдиної історії України у боротьбі за незалежність. Цей музейним проєкт став першим, в якому Україна постала як кандидат в ЄС.

Виставка «За волю України!» є блискучим прикладом міжнародного співробітництва в культурній сфері, до того ж наочно дозволяє продемонструвати сталість прагнення українського народу до свободи. До уваги глядачів представлено унікальну форму різного роду військ початку ХХ століття, українські стяги тощо. Глобальна мета проєкту пов'язана з вшануванням Збройних Сил України, які успадковують прагнення та боротьбу своїх предків у часи Визвольної війни 1917-1921 років.

Частину експозиції Військового музею Вітовта Великого стало ілюстроване висвітлення історії однострою Січових стрільців України, УНР, ЗУНР, за часів правління гетьмана України П. Скоропадського та Директорії УНР. Ряд експонатів перебувало у Національному музеї історії України часів Другої світової війни в Києві, але після російського вторгнення усі музейні цінності були евакуйовані. Вибір Литви став доволі очевидним, адже саме вона стала «Культурною столицею Європи» в 2022 р. Серед експонатів були представлені ті, що зберігались у Львівському історичному музеї, Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї, Музеї Шереметьєвих, а також у інституціях США – Український Музей і Бібліотека у Стемфорді, Український Національний Музей у Чикаго, Український Музей у Нью-Йорку, Українська Вільна Академія Наук у США, Український історичний та освітній центр [1].

Різні проєкти були впроваджені командою фестивалю Docudays UA за підтримки Європейського Союзу. Docudays UA – це щорічний Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини. Зазвичай він проходив наприкінці березня, а після його завершення здійснювався показ найкращих кінозразків до жовтня. У зв'язку з російським вторгненням проведення ХІХ фестивалю відтерміновано. Проте ініціативна група організаторів фестивалю натомість спроектувала та провела чимало заходів, що дозволили популяризувати українську культуру та мистецтво. Одним із них стало формування об'єднаної бази відео та аудіоматеріалів щодо війни в Україні. Внаслідок цієї ініціативи, впровадженої командою фестивалю, сформовано план щодо упорядкування воєнної хроніки. Причому вона охоплювала не лише свідчення безпосередніх дій військових угруповань, а й евакуацію чи досвід перебування у бомбосховищах. Усі дані збирались у цифровому форматі та зберігались. Можливість реалізувати цей проєкт виникла завдяки програмі «House of Europe». Власне об'єднання «House of Europe» виступає своєрідним медіатором між різними грантовими програмами Європейського союзу та вітчизняними інституціями й індивідуальними суб'єктами. Вони підтримують творчий обмін українських діячів сфери культури, креативного сектору, медіа, освітян, медиків тощо. Фінансування спрямоване на підтримку можливостей стажуватись, здійснювати навчальні подорожі тощо, отримувати грантову підтримку. «Міжнародне співробітництво стає простором і способом сприяння сталому розвитку солідарних, взаємозалежних спільнот, створюється найскладніша система організації спільних дій, на чолі якої стоять глобальні міжнародні інституції та мережеві структури» [4; 29].

Наступна ініціатива, здійснена командою Docudays UA, стосувалась організації показу української кінопродукції закордоном. Зокрема в червні 2022 р. на фестивалі Sheffield DocFest представлено програму «Пароль: паляниця». Міжнародна підтримка здійснювалась Британською радою. Також брали участь у проведенні заходу представники Українського інституту – генеральний директор В. Шейко та креативна директорка Т. Філевська. На фестивалі представлено фільми різних українських режисерів. Це й «Плай» (реж. Є. Джішіашвілі), «Між небом та горами» (реж. Д. Грешко), «Привоз» (реж. Є. Нейман), «Нескінченність за Флоріаном» (реж. Олексій Радинський), «Терикони» (реж. Т. Томенко). Надзвичайно важливим став показ короткометражки А. Бондаренка та М. Клочка «Мир та спокій», знята упродовж перших двох тижнів повномасштабної війни. Подібна міжнародна співпраця виявляє нові шляхи для розвитку мистецької та культурної співдії.

Фестиваль високого мистецтва Bouquet Kyiv Stage, який традиційно проходив влітку в центрі Києва, вперше пройшов в 2022 р. в Оксфорді. Завдяки співпраці Британської Ради та Українського інституту український проєкт відкрив Ukrainian Culture Weeks 2022. Ця ініціатива була впроваджена завдяки співпраці Cherwell College Oxford, Oxford University Ukrainian Society та культурним центром «Дом Майстер Клас». На фестивалі презентовано музику класиків та сучасних українських композиторів: В. Сильвестрова, В. Польової, Г. Кузіної-Рождественської. Програма включала також виставку «Війна» фотографа-документаліста О. Гляделова, що містила фото-свідчення зі зруйнованих українських міст, музично-візуальний перформанс «Триб'ют до творчості М. Примаченко» та музичний перформанс «Face the Future» Ф. Возіанова.

Окрім вищезгаданих, можна виділити й ряд інших, організованих ще до початку військових дій в Україні, проте згодом вони змінили свій формат, а їх концепт було трансформовано. Зокрема саме такий досвід мали організатори виставки «Unfolding Landscapes-Art Exhibition», в якій представлено роботи 42 українських художників, серед яких такі відомі митці, як О. Голосій, В. Кохан, О. Кондаков, А. Криволап, Ю. Пікуль та ін. Робота виставки розпочалась ще 29 січня в арт-центрі «Silkeborg Vad» м. Сількеборг (Данія) і мала тривати до початку травня. Внаслідок того, що чимало українських творців змінили місце перебування чи взагалі залишилися без домівок, виникла проблема з поверненням робіт в Україну. Організаторами ухвалено рішення про переміщення виставки в іншу європейську локацію. Ініціатором проведення виставки виступив українсько-датський художник С. Святченко, який є представником арт-руху «нова хвиля». Кураторками стали представниці двох країн – Н. Маценко (Україна) та Ф. Доулінг (Великобританія). В інтерв'ю, проведеному з ними, Н. Маценко вказувала на ті завдання, що ставлять перед собою, демонструючи мистецькі полотна: «Цією виставкою ми хочемо показати розмаїття українського пейзажу як у буквальному, так і в соціокультурному сенсі, а також масштаби його бачення українськими митцями різних поколінь. Зараз, в умовах жорстокої повномасштабної війни, для кожного українця пейзаж – це не просто оточення чи краєвид за вікном, це частинка серця» [5]. До середини вересня 2022 р. Королівський музей мистецтва та історії в Брюсселі погодився прийняти у себе виставку. Таким чином у роботі проекту взяли участь різні інституції, а зі «стандартного» одноразового він перетворився на циклічний. Важливим є значення подібних ініціатив, що починають виконувати роль «культурних дипломатів».

*Висновки та перспективи подальших досліджень.* Реалізація сучасних культурно-мистецьких проєктів потребує залучення практики міжнародного співробітництва. Чимало ініціатив реалізовано шляхом презентації робіт українських митців (художників, режисерів, музикантів) у закордонному просторі. Кооперація між різноманітними інституціями дозволяє розвивати вітчизняну сферу соціокультурного проєктування та визначати нові цілі й перспективи її подальшого просування. Поточний напрям реалізації проєктної діяльності розвивається у зв'язку зі зміною місця проведення івентів (Bouquet Kyiv Stage, програма «Пароль: паляниця» від Docudays UA), організацією закордонних проєктів за участю українських діячів («Разом ми – Європа», «За волю України!», «Imagine Ukraine – Art as a Critical Attitude», «Slava Ukraini») та формуванням онлайн-ініціатив, що спрямовані на створення культурного «фронту» супротиву. Грантова підтримка фінансування проєктної діяльності та впровадження співпраці із закордонними інституціями виступає запорукою подальшого розвитку української культурно-мистецької сфери за часів війни, що, водночас стає підґрунтям для її виходу на європейський та світовий ринок.

#### Список використаної літератури:

1. «За Волю України!» у Литві. URL: [https://warmuseum.kyiv.ua/\\_all-news-images/?id=68&news\\_year=2022](https://warmuseum.kyiv.ua/_all-news-images/?id=68&news_year=2022) (дата звернення: 12.10.2022).
2. Каракоз О. О. Міжнародне співробітництво України у книговидавничій галузі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 2020. № 21. С.69–80.
3. Моцик О. Міжнародна співпраця України з ЮНЕСКО в гуманітарній сфері. *Вісник Львів. нац. ун-ту. Серія філос.-політолог. студії*, 2019. Вип. 24, С. 184-190.
4. Панченко В., Живоглядова Д. Сучасні практики обміну культурними ресурсами: досвід міжнародних мережових структур. *Наук. зап. НаУКМА. Історія і теорія культури*. 2021. Т. 4. С. 28-34.
5. Талан-Шевченко Л. Unfolding Landscapes - Landscape and Poetics in Contemporary Ukrainian Art at the Art & History Museum in Brussels. URL: <http://royaldesign.ua/ru/unfolding-landscapes-landscape-and-poetics-in-contemporary-ukrainian-art.bXht2/> (дата звернення: 20.10.2022).
6. Федосенко К. Музична індустрія України за часів війни. *Вісник МДУ. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія*, 2022. Вип. 22. С.149-155.

#### References

1. «Za Voliu Ukrainy!» u Lytvi. URL: [https://warmuseum.kyiv.ua/\\_all-news-images/?id=68&news\\_year=2022](https://warmuseum.kyiv.ua/_all-news-images/?id=68&news_year=2022) (data zvernennia: 12.10.2022).
2. Karakoz O. O. Mizhnarodne spivrobitnytstvo Ukrainy u knyhovydavnychii haluzi. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 2020. № 21. S.69–80.
3. Motsyk O. Mizhnarodna spivpratsia Ukrainy z YuNESKO v humanitarnii sferi. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filios.-politolog. Studii*, 2019. Vypusk 24, S. 184-190.
4. Panchenko V., Zhyvohliadova D. Suchasni praktyky obminu kulturnymy resursamy: dosvid mizhnarodnykh merezhevykh struktur. *Naukovi zapysky NaUKMA. Istoriia i teoriia kultury*. 2021. Tom 4. S. 28-34.
5. Talan-Shevchenko L. Unfolding Landscapes - Landscape and Poetics in Contemporary Ukrainian Art at the Art & History Museum in Brussels. URL: <http://royaldesign.ua/ru/unfolding-landscapes-landscape-and-poetics-in-contemporary-ukrainian-art.bXht2/> (data zvernennia: 20.10.2022).



6. Fedosenko K. Muzychna industriia Ukrainy za chasiv viiny. *Visnyk MDU. Serii: Filosofia. Kulturolohiia. Sotsiolohiia*, 2022. Vyp. 22. S.149-155.

## THE ROLE OF INTERNATIONAL COOPERATION IN THE ORGANIZATION OF MODERN UKRAINIAN PROJECTS

**Tormakhova Anastasiia** – Ph.D, Associate Professor,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article outlines the role of international cooperation in the organization and implementation of modern Ukrainian projects. The sphere of socio-cultural design is such that, according to its essential characteristics, it involves cooperation between representatives of various institutions. Cooperation makes it possible to effectively use available resources, to promote cultural and artistic product among the target audience. Many initiatives were implemented by presenting the works of Ukrainian artists (artists, directors, musicians) abroad. The current direction of the implementation of project activities is developing in connection with the change of the venue of events, the organization of foreign projects with the participation of Ukrainian figures and the formation of online initiatives aimed at creating a cultural «front» of resistance. Grant support for the financing of project activities and the implementation of cooperation with foreign institutions serves as a guarantee for the further development of the Ukrainian cultural and artistic sphere during the war, which, at the same time, becomes the basis for its entry into the European and world markets.

*Key words:* international cooperation, cultural projects, EU, Ukraine, artists, war, institutions.

UDC 327(477:061.1)

## THE ROLE OF INTERNATIONAL COOPERATION IN THE ORGANIZATION OF MODERN UKRAINIAN PROJECTS

**Tormakhova Anastasiia** – Ph.D, Associate Professor,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim to investigate the role of international cooperation in the organization of modern Ukrainian cultural and artistic projects.

Research methodology. Six major publications on the subject (scientific journals and sites) have been reviewed. The obtained information was used to understand the role of international cooperation in socio-cultural sphere.

*Results.* The implementation of modern cultural and artistic projects requires the involvement of the practice of international cooperation. Many initiatives were implemented by presenting the works of Ukrainian artists (artists, directors, musicians) abroad. Cooperation between various institutions allows developing the domestic sphere of socio-cultural design and defining new goals and prospects for its further advancement. The current direction of the implementation of project activities is developing in connection with the change of venue of events (Bouquet Kyiv Stage, the program «Password: Plyanytsia» from Docudays UA), the organization of foreign projects with the participation of Ukrainian figures («Together we are Europe», «For the Will of Ukraine!», «Imagine Ukraine – Art as a Critical Attitude», «Slava Ukraini») and the formation of online initiatives aimed at creating a cultural «front» of resistance.

*Novelty.* Grant support for the financing of project activities and the implementation of cooperation with foreign institutions serves as a guarantee for the further development of the Ukrainian cultural and artistic sphere during the war, which, at the same time, becomes the basis for its entry into the European and world markets.

The practical significance. The results of this study may be important for organization of projects and the study of promising industries in the socio-cultural sphere.

*Key words:* international cooperation, cultural projects, EU, Ukraine, artists, war, institutions.

Надійшла до редакції 24.10.2022 р.

УДК 389.47.2

## МУЗЕЙ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

**Шумарова Марина** – здобувачка вищої освіти магістерського ступеня спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»,

<https://orcid.org/0000-0001-9738-7763>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.585>

[marynashum777@gmail.com](mailto:marynashum777@gmail.com)

**Виткалов Сергій** – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>

[sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

Аналізується практика організації музейної сфери в Україні та європейському культурному просторі; наголошується на найбільш яскравих формах проведення музейної діяльності, спрямованої на різні соціально-демографічні групи населення; досліджується специфіка використання різноманітних Інтернет-технологій у цій

справі; виявляються провідні тенденції, наявні у сучасній музейній мережі різних країн та акцентується увага на можливості використання цього досвіду в культурних реаліях України.

*Ключові слова:* європейський культурний досвід, культурний простір, музейна сфера, соціокультурна діяльність, сучасні глобалізаційні виклики.

*Актуальність теми.* Протягом останніх десятиліть музеї перетворюються на унікальний феномен світового соціуму, змінюючись не лише зовні, а й переважно у тематичному ряді власної презентації. У цьому контексті спостерігаємо значну увагу до взаємозв'язку музеїв, історико-культурної спадщини і новітніх технологій, а саме: глобальним комунікаціям, розширення віртуального простору, техніці, більшій орієнтації музейної діяльності на роботу з відвідувачами особливо у напрямі «діалогічного» музею, соціокультурній підтримці відвідувачів тощо. Утім вектори дослідження цієї проблематики фактично безмежні.

*Огляд останніх досліджень.* Окреслене питання має різноманітну інформаційну базу, серед якої теоретичні розробки фахівців стосовно сутності музею у сучасному культурному просторі [7]. Серед інших – виявлення тенденцій розвитку сучасного музею [9], пошук нових форм роботи з відвідувачами [13], врахування запитів та інтересів яких не лише розширює потенціал установи, але й збільшує його фінансову спроможність. У розвідці використано й практику організації зарубіжного досвіду, яка допоможе Україні швидше адаптуватися під європейський культурний контекст [12], [15-16], [19].

*Мета дослідження* – виявити тенденції, помітні у практиці діяльності сучасного музею.

*Вклад основного матеріалу.* Немає жодного напрямку роботи в музеї, де б новітні технології не було впроваджено: мобільні пожертвування, соціальні медіа, мобільні додатки, доповнена реальність, аудіо- та віртуальні гіді, датчики глибини тощо. Залучення нових технологій кардинально змінює відносини музею з фахівцями, меценатами та громадою. Завдяки новим технологіям досвід відвідувачів музеїв розширює доступ до контенту, поєднує фізичний і цифровий досвід, допомагає у візуалізації складних понять і процесів. Проте музеї потребують розробки загально-музейної цифрової стратегії, що надасть їм можливість йти в ногу з часом та технічною інфраструктурою.

За останні кілька років природничі, художні та історичні музеї почали працювати з молодшою аудиторією, водночас дитячі музеї – зі старшою. Частково цьому можуть сприяти напрями «раннього навчання», які підкреслюють цінність раннього досвіду і роль, яку можуть у цьому відігравати музеї та бібліотеки в сучасному суспільстві.

Займаючи важливу нішу в місцевих освітніх екосистемах, музеї мають широкі можливості для навчання інклюзивних учнів, розвитку талантів, моделювання активного навчання для місцевих закладів освіти. Оскільки все більше досліджень висвітлюють переваги неформального навчання та його умов, музеї все частіше можуть використовувати це у плануванні навчального досвіду та заохоченні учнів до продовження навчання в музейному просторі.

Не зважаючи на розширення цифрової інформації про світоустрій, реальні речі – інструменти, посуд, природні матеріали, будівельні матеріали, тканини, предмети повсякденного вжитку, – сповнені інформації про світ, про те, як він влаштований і яким він, ймовірно, буде. Матеріали мотивують, зберігають історії, показують можливості та поглиблюють розуміння концепцій. Співробітники музеїв визнають, що у світі все більш віртуального досвіду і об'єктів, які насправді можуть бути зроблені не з того, чим вони здаються; безпосередній досвід спілкування з автентичними матеріалами у музеї має вирішальне значення для розуміння матеріальності, а також того, як наш організм збирає інформацію і як він її розуміє.

Усе більше музеїв знаходять нові способи планування та роботи з аудиторією, залучення відвідувачів. Вони запрошують до співтворення простору музею громадян, які мають уявлення про їх призначення, використовують краудсорсинг ідей, а також спільно з відвідувачами створюють різноманітні проекти. Відвідувачі допомагають досліджувати та створювати прототипи експонатів. Окрім збагачення музейного досвіду, внесок відвідувачів додає нового звучання, розширює перспективи, підвищує актуальність, зміцнює відповідальність за музей. Багато музеїв експериментують із подібним підходом, шукаючи способи збільшити залучення, персоналізувати взаємодію. Тому музеї до сучасного діджитал середовища вступають із кейсами, що розрізняються за типами проектів, серед яких виокремимо освітні, виставково-експозиційні, цифрові та проекти з використанням колекції музею.

За традиційною класифікацією музеїв ці проекти виконуються установами різного профілю, а саме художніми, природничонауковими, військово-історичними, науково-технічними, меморіальними, краєзнавчими та національними музеями, музеями-заповідниками.

Серед освітніх є проекти, спрямовані на соціокультурну взаємодію відвідувачів музеїв, залучення широкого загалу до важливих питань сучасності, спільному переживанні історично й психологічно складних періодів тощо. Серед подібних проектів виокремимо низку таких, що й буде проаналізована у цій розвідці.

Проект, що не задумувався для широкого соціокультурного включення, а з метою лише задоволення потреб доступу комерційних дослідників – це Музей війн Імперії (Imperial War Museum) [20]. За своєю сутністю він складає колекцію фільмів, що відображають усі конфлікти, у яких брала участь Британія, країни співдружності та колишньої Британської імперії з початку ХХ ст. Колекція з 25.000 записаних годин формується з інформаційних, документальних, не відредагованих «бойових» фільмів, офіційної та аматорської кінохронік, громадських та службових записів. Музей створив базу даних відео матеріалів, що буде корисною не лише дослідникам та історикам, а й людям, які цікавляться військовими конфліктами і кінематографом.

Другим прикладом якісно розробленого освітнього проекту можна назвати Будинок Анни Франк (Anne Frank Huis) [1] в Амстердамі на набережній Принсенграхт, у задніх кімнатах якого єврейська дівчинка Анна Франк переховувалася зі своєю сім'єю від нацистів під час II Світової війни. Тут вона вела свій щоденник. Музей А. Франк розповідає не лише про фашизм, антисемітизм і Голокост, а й толерантність та терпимість загалом.

Із метою «виходу за межі» музейного простору й залучення більшої кількості людей до обговорення подібних важливих тем, розроблено онлайн-гру «Fair Play» [2]. Мета гри – дати учасникам можливість подумати про ситуації, коли дискримінація проявляється в їхньому власному житті. Таким чином гравці отримують можливість реагувати на дискримінацію: запобігати їй, погіршити ситуацію або взагалі утриматися від коментарів. За сюжетом гри ти є одним із шести молодих футболістів, запрошених до футбольної академії в Ріо. Гравці потрапляють у кілька неприємних ситуацій, пов'язаних із дискримінацією, забобонами та груповим тиском. Зрештою, група вирішує, хто стане капітаном; голосувати за себе, звісно, не можна.

Наступним музеєм, що впровадив важливий освітній проект, став головний історико-археологічний музей Великої Британії та другий за відвідуваністю серед художніх музеїв після Лувру – Британський музей. Перед працівниками музею стояло завдання зробити відвідування музею і процес пізнання більш інтерактивним і захоплюючим. Із цією метою залучено компанію Samsung. Проекти Samsung Digital Discovery Centre розроблено саме з цією метою [3]. Разом із Samsung музей почав створювати інтерактивні екскурсії. Школярі під час екскурсій можуть використовувати планшети, надані музеєм для того, щоб вивчати історію в інтерактивному форматі.

Прикладом спільної роботи музею і компанії є екскурсія «Self-led session: A gift for Athena». За допомогою планшета можна досліджувати історію Парфенону, граючи у віртуальну гру з доповненою реальністю. Samsung, використовуючи природну цікавість школярів до нових технологій освоєння реальності, дослідження минулого, розкриває у юних відвідувачах здібності, які допоможуть їм навчатися упродовж життя й робити це з легкістю [4].

Наступні два освітні проекти належать до музеїв-меморіалів, музеїв пам'яті, діяльність яких спрямована на подолання травматичного епізоду (досвіду) минулого.

Центральне пам'ятне місце в соціокультурному просторі Німеччини присвячене жертвам Голокосту. Ідея народилася наприкінці 1980-х років і належить публіцистці Л. Рош та історичу Е. Йекелю. Сам музей-меморіал пам'яті вбитих євреїв Європи має вражаючий вигляд: це поле площею 19.000 м<sup>2</sup>, по всій території якого встановлено 2.711 бетонних прямокутних плит. Щоб збільшити ефект від побаченого й справити відповідне емоційне враження на відвідувача, музей розробив проект «Зала масштабів» [5].

Музей історії польських євреїв Полін (Museum of the history of Polish Jews) – великий музей у Польщі, присвячений історії єврейської громади цієї країни. Музей відкрито 2013 року, а розташований він на території колишнього Варшавського гетто. У 2014 р. спільно з компанією Google музей запустив проект «Core Exhibition in Google Street View», метою якого було залучення онлайн-аудиторії до простору музею [6]. В рамках проекту Музей історії польських євреїв перетворив свою головну залу з постійною експозицією на онлайн-простір, яким відвідувачі можуть прогулятися, використовуючи Google Street View. Виставка «складається» із 8 зал, у яких «представлено» 3.000 років історії.

В Україні також створюються оригінальні освітні проекти, проте вони, здебільшого, представляють музейний простір у мережі Інтернет. Одним із найбільших українських культурологічних ресурсів в Інтернет можна вважати портал, сформований 1999 року під назвою «Пам'ятки України», що діє сьогодні під назвою «Українська спадщина», присвячений питанням культури, історії, архітектури, мистецтва, традицій тощо [7].

Із метою популяризації знань про історико-культурну спадщину України створено й офіційний сайт фундації «Культурна спадщина України», що містить віртуальний музей історії трипільської культури, виставку експонатів музею. Він розповідає про відомих художників минулого і сучасності, містить біографії відомих українців, картини з приватних колекцій, основні дані про діяльність

окремих музеїв, історико-етнографічні особливості регіонів України, визначні пам'ятки духовної і матеріальної культури українського народу тощо [8].

Серед помітних порталів виокремимо «Музейний портал», партнером якого є Мала Академія наук, що надає інформацію та актуальні новини з музейного життя України та світу, доступ до широкої бази даних, а також унікальні віртуальні тури низкою музеїв України та світу [9].

Наступною групою сучасних музейних проєктів є цифрові проєкти. Розглянемо найбільш показовий й значний проєкт соціокультурного залучення, розроблений Лондонським науковим музеєм (Science Museum), що прославився використанням чималої кількості інтерактивних експонатів, таких як симулятор польоту, віртуальна реальність, інтерактивна галерея історії зміни клімату на Землі тощо. Він присвячений різним розділам науки вікторіанської епохи.

Музеєм розроблено набір наукових ігор і додатків, що допомагають досліджувати колекції, серед яких головоломки, вікторини, стратегії [10]:

- Суцільна темрява (Total darkness game) – гра в браузері, в якій потрібно використовувати свої знання, щоб увімкнути світло в місті та визначити причину темряви [11];

- Мисливці за скарбами (Treasure hunters) – гра-додаток, що є доступною для IOS і Android. Це фото-батл, у якому потрібно знімати скарби, що найбільше підходять під описи. Скарбом може стати будь-що, все, що відвідувач зможе побачити в межах експозиції;

- Подорожі винаходами (Journeys of Invention) – додаток для iPad, який проведе гравця 14 інтерактивними історичними маршрутами [12];

- Позашляховики (Rugged Rovers) – додаток, що пропонує створити свій власний всюдихід;

- Вік інформації+ (INFOAGE+) – додаток пропонує чотири творчі розділи, що допоможуть отримати більше від відвідування галереї «Інформаційне століття».

Яскравим прикладом використання цифрових технологій та створення на їх основі цікавих проєктів для задоволення запитів відвідувачів на отримання вражень за допомогою незвичного формату, став проєкт «Доповнена реальність у музейному просторі», презентований в листопаді 2021 р. для Полтавського літературно-меморіального музею В. Короленка [13]. Для музейного простору Полтави це став четвертий проєкт із використанням AR-технології. Проте подібні проєкти потребують фінансування розробок додатків, що в межах невеликих міст та регіональних музеїв часто покладається на місцевий бюджет.

Із цифрових проєктів, створених із метою підтримки й популяризації історико-культурної спадщини нашої держави після вторгнення Росії став двомовний портал «Культурні злочини», на якому в режимі онлайн фіксуються пошкодження в результаті війни. Наразі зафіксовано 519 пошкоджених або зруйнованих об'єктів культурної спадщини та закладів культури, серед яких є й музейні установи, бібліотеки і архіви, історичні будівлі та інші пам'ятки [14].

Наступними прикладами сучасних музейних проєктів є ті, в розробці і використанні яких головна роль відводиться саме колекціям. При цьому формат віртуальних виставок дає можливість показати широкій аудиторії численні не завжди доступні скарби, що зберігаються в музейних фондах. При цьому відбувається як розширення меж уявлень про музей, так і популяризація музейних колекцій. Основний напрям роботи у проєктах цього напрямку відведено використанню 3D сканера, завдяки якому музей постає в абсолютно новій якості – як база унікальних і достовірних «моделей», які можна використовувати в інтерактивних інсталяціях, іграх, навчальних додатках і базах даних та для тривимірного друку.

Серед прикладів подібного проєкту виокремимо Стокгольмський музей Середземномор'я і близькосхідних старожитностей (Medelhavs museet). Ще у 2014 р. музей разом із FARO і Autodesk об'єднали зусилля в проєкті візуалізації стародавніх мумій. Шість мумій з колекції музею було оцифровано з використанням новітніх методів 3D зйомки, після чого вони стали доступними для відвідувачів у вигляді інтерактивної виставки «The Return of the Mummy!» [15].

До напрямку цифрових проєктів можна віднести й міжнародні конференції, що стали специфічним майданчиком для обговорення перспектив розвитку, тому вважаємо за доцільне винести їх окремим пунктом у діяльності сучасних музеїв. Отже, цифрові проєкти та перспективи використання новітніх технологій обговорюються на трьох найбільших міжнародних платформах Museum Computer Network [16], Museums and the Web [17], Museum Next [18].

На сайті кожної конференції можна познайомитися з доповідями минулих років, дізнатися про новини галузі, можливості отримання пільгових квитків до ряду музеїв. Через платформи можна стати волонтером або взяти участь у грантовому конкурсі. Останні конференції присвячуються широкій тематиці від імерсивних експонатів до аудіогідів, від віртуальної реальності до роботів, останніх стратегій, методів і технологій розвитку музейництва. Також за подіями конференцій можна стежити за допомогою Твіттера, де закордонні музейники активно розміщують слайди, фото, коментарі, підтримуючи тісний зв'язок із громадськістю.

Сьогодні перед музеями виникають як явні, так і приховані проблеми. Інституційні місії мають бути узгоджені з мінливою демографією, зростаючими очікуваннями відвідувачів, перерозподілом фінансування і технологіями, що постійно розвиваються. В ідеалі це призводить до оволодіння багатшим досвідом відвідувачів. Музеї вирішують ці завдання у безліч способів. Установи переосмислюють і перетворюють свої простори, щоб сприяти глибшому розумінню своїх колекцій і місій, більшій інтерактивності, ширшому спектру діяльності й підвищенню стабільності своїх доходів.

Музеї світу використовують мережу Інтернет, насамперед, як комунікативний засіб: поширення інформації про колекцію, експозиції музею, тематичні екскурсії, лекції, роботу з відвідувачами та ін. Мережа дає змогу підтримувати зв'язок із міжнародними музейними організаціями. У той же час помітним є дисбаланс між ситуацією можливостей інформаційних технологій та музейними цінностями України. Яскравий приклад – Національний художній музей України, що має найбільше і найповніше у світі зібрання українського образотворчого мистецтва, але можливості їх демонстрації становлять 1,2% [19]. Для більшості відвідувачів решта цінностей не стають доступнішими, тому можливості використання мультимедійних технологій, що дозволяють розширювати експозицію у віртуальному просторі або у вигляді інтерактивної експозиції, стали б найкращим рішенням для музею. Тому музейній діяльності необхідно враховувати наявні проблеми та впроваджувати необхідні кроки, що полягають в:

- уніфікації законодавчих регулятивних документів щодо ринку інформаційних технологій;
- налагодженні централізованої системи для побудови національної музейної мережі в мережі Інтернет;
- реалізації комунікаційних технологій і методів у музейній справі;
- поширенні цифрових версій в освітній практиці.

*Перспективи подальшого дослідження теми* полягатимуть у наступному. Сьогоднішній акцент на особистому, керованому музеєм досвіді розвиватиметься, щоб пристосувати цифрову взаємодію всередині музею та за його межами. У міру розширення своєї присутності музеї будуть приділяти більше уваги програмам, орієнтованим на дітей і молодь. Проте задоволення активності публіки без шкоди для традиційного, більш спокійного музейного досвіду, на який очікують багато відвідувачів, – буде залишатись у пріоритеті музеїв і у майбутньому.

#### Список використаної літератури:

1. Anne Frank Huis [Електронний ресурс]. URL: <http://playfairplay.org/>
2. Fair Play [Електронний ресурс]. URL: <http://playfairplay.org>
3. Samsung Digital Discovery Centre [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/kWLI9BQ>.
4. Research [Електронний ресурс]. URL: <https://cutt.ly/qMVLXqN>.
5. Stiftung Denkmal fur die ermordeten Juden Europas [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/7ECZiwF>.
6. Polin. Museum of the history of Polish Jews [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/FeUBqs>
7. Спадщина України [Електронний ресурс]. URL: <http://www.spadshina.com/>
8. Spadok.org.ua. Інформаційно-аналітичний, культурно-просвітницький портал [Електронний ресурс]. URL: <https://spadok.org.ua/>
9. Музейний портал [Електронний ресурс]. URL: <https://cutt.ly/DMVLkNu>
10. Games and apps. Explore our collection, complete brain-teasing puzzles or learn about science with our range of science games and apps [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/bHGDBC>
11. Total darkness game [Електронний ресурс]. URL: Total darkness game
12. Journeys of Invention. From the London Science Museum [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/JUgywc>
13. Синицька Д. У Полтаві презентували доповнену реальність Музеї Короленка. *Полтавщина: інтернет-видання*. 10.11.2021 [Електронний ресурс]. URL: <https://poltava.to/news/63426/>
14. Destroyed cultural heritage of Ukraine [Електронний ресурс]. URL: <https://culturecrimes.mkip.gov.ua/>
15. UTSTÄLLNINGAR. Medelhavsmuseet [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/P81V>
16. MCN [Електронний ресурс]. URL: <https://mcn.edu/>
17. Muse Web [Електронний ресурс]. URL: <https://cutt.ly/kMBodz3>
18. Museum Next [Електронний ресурс]. URL: <https://cutt.ly/WMBozkr>
19. Черченко О. Світові та українські музеї в умовах інформаційно-комп'ютерного суспільства. 2008 [Електронний ресурс]. URL: <https://goo.su/GMGOhn>
20. Imperial War Museum [Електронний ресурс]. URL: <https://film.iwmcollections.org.uk/>

#### References

1. Anne Frank Huis [Elektronnyi resurs]. URL: <http://playfairplay.org/>
2. Fair Play [Elektronnyi resurs]. URL: <http://playfairplay.org>
3. Samsung Digital Discovery Centre [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/kWLI9BQ>.
4. Research [Elektronnyi resurs]. URL: <https://cutt.ly/qMVLXqN>.
5. Stiftung Denkmal fur die ermordeten Juden Europas [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/7ECZiwF>.

6. Polin. Museum of the history of Polish Jews [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/FeUBqs>
7. Spadshchyna Ukrainy [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.spadshina.com/>
8. Spadok.org.ua. Informatsiino-analitychnyi, kulturno-prosvitnytskyi portal [Elektronnyi resurs]. URL: <https://spadok.org.ua/>
9. Muzeinyi portal [Elektronnyi resurs]. URL: <https://cutt.ly/DMVLkNu>
10. Games and apps. Explore our collection, complete brain-teasing puzzles or learn about science with our range of science games and apps [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/bHGDBC>
11. Total darkness game [Elektronnyi resurs]. URL: Total darkness game
12. Journeys of Invention. From the London Science Museum [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/JUgywc>
13. Synytska D. U Poltavi prezentuvaly dopovnenu realnistu Muzei Korolenka. *Poltavshchyna: internet-vydannia*. 10.11.2021 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://poltava.to/news/63426/>
14. Destroyed cultural heritage of Ukraine [Elektronnyi resurs]. URL: <https://culturecrimes.mkip.gov.ua/>
15. UTSTÄLLNINGAR. Medelhavsmuseet [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/P81V>
16. MCN [Elektronnyi resurs]. URL: <https://mcn.edu/>
17. Muse Web [Elektronnyi resurs]. URL: <https://cutt.ly/kMBodz3>
18. Museum Next [Elektronnyi resurs]. URL: <https://cutt.ly/WMBozkp>
19. Cherchenko O. Svitovi ta ukrainski muzei v umovakh informatsiino-kompiuternoho suspilstva. 2008 [Elektronnyi resurs]. URL: <https://goo.su/GMGOhn>
20. Imperial War Museum [Elektronnyi resurs]. URL: <https://film.iwmcollections.org.uk/>

### MUSEUM IN A MODERN CULTURAL SPACE

**Shumarova Maryna** – applicant for higher education of the II (master's) level,  
028 «Management of socio-cultural activities» specialty, Rivne State Humanitarian University, Rivne  
**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,  
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The practice of organizing the museum sphere in Ukraine and the European cultural space is analyzed; emphasis is placed on the most vivid forms of conducting museum activities aimed at various socio-demographic groups of the population; the specifics of the use of various Internet technologies in this case are investigated; the leading present trends in the modern museum network of various countries are revealed and attention is focused on the possibility of using this experience in the cultural realities of Ukraine.

*Key words:* European cultural experience, cultural space, museum sphere, socio-cultural activity, modern globalization challenges.

**UDC 389.47.2**

### MUSEUM IN A MODERN CULTURAL SPACE

**Shumarova Maryna** – applicant for higher education of the II (master's) level,  
028 «Management of socio-cultural activities» specialty, Rivne State Humanitarian University, Rivne  
**Vytkalov Serhii** – Doctor of Cultural Studies, Professor,  
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,  
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The urgency of the problem lies in searching for ways to optimize the activity of Ukrainian museums in modern conditions relying on the best experience of organizing similar European practices. After all, only by expanding its own arsenal of means, the national museum will be able to compete successfully in the modern cultural space.

The scientific novelty of the research can be defined in an attempt to involve foreign experience in cultural circulation and an attempt to draw analogies with the existing museum practices of Ukraine. Emphasis is placed on the most vivid forms of museum activities aimed at various socio-demographic population groups in certain European countries; the specifics of the use of various Internet technologies in this case are investigated; the leading present trends in the modern museum network of various countries are revealed and attention is focused on the possibility of using this experience in the cultural realities of Ukraine.

The practical significance of the study lies in the possibility of using the published experience in the practice of the museum network of Ukraine in modern conditions.

*Key words:* European cultural experience, cultural space, museum sphere, socio-cultural activity, modern globalization challenges.

Надійшла до редакції 1.12.2022 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.  
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.  
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 78.03:780

**МЕТАМОДЕРН У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ  
ПЕРЕДЧУТТЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ**

**Шабанова Юлія Олександрівна** – доктор філософських наук, професор, завідувачка кафедри філософії і педагогіки, НТУ «Дніпровська політехніка», м. Дніпро.  
<https://orcid.org/0000-0001-5876-4140>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.586>  
[jshabanova@ukr.net](mailto:jshabanova@ukr.net)

Надано світоглядний вимір тенденцій культурної парадигми Метамодерну та визначено основні його характеристики. Одним із визначальних модусів формування свідомості в добу Метамодерну виступає мистецтво, що долає постмодерну нарративність через прагнення до метасмислів та реконструкції цілісності. Академічна музика, яка розглядається в дослідженні як вищий рівень естетичної абстракції, відображає світоглядні виміри Метамодерну. Аналітичним простором музичного мистецтва Метамодерну обрано творчість Сімеона тен Хольта, Арве Пярта, Джона Кейджа, Мирослава Скорика та Валентина Сильвестрова.

*Ключові слова:* Метамодерн, світогляд, мистецтво, академічна музика, цілісність, осциляція, чуттєвість, простота, нова духовність.

*Постановка проблеми.* Метамодерн, як нова культурна парадигма, не має однозначних ознак безперечного існування. Як зазначає С. Уваров: «дуже складно аналізувати ситуацію сучасності без тимчасової дистанції, ще більше – з середини самого процесу» [6]. Але ж маємо зазначити, що в сучасній вітчизняній та зарубіжній культурі упродовж останніх десятиліть споглядаються кардинальні світоглядні зміни, викликані глобалізацією, діджиталізацією, наслідками 4 промислової революції тощо, що потребують культур-філософського осмислення. На відміну від попередніх культурних епох, сучасність викликає до активізації мистецтво як визначальний чинник формування свідомості, й відповідно – культурних форм існування людства. Сучасна академічна музика прагне до відображення та моделювання змістовних змін світосприйняття завдяки високому рівню абстрагування глибинних основ світорозуміння. В культурфілософській та мистецькій дослідницькій літературі музика Метамодерну в своїй більшості згадується лише в популярних та масових формах здійснення. Тоді як саме академічне музичне мистецтво останніх десятиліть демонструє спробу реалізації світоглядних тенденцій Метамодерну. В зв'язку з вищезазначеним, виникає проблем невизначеності в дослідницькій літературі світоглядних рис Метамодерну, зокрема через естетичний простір сучасної академічної музики.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Першими ідеологами Метамодерну вважають нідерландських культурфілософів Тімотеуса Вермюлена і Робіна Ван ден Аккера, які в 2010 р. публікують роботу «Нотатки про Метамодерн» [27], пропонуючи точку зору щодо нової «культурної парадигми», яка ознаменувала Метамодерн та визначають його «як дискурс осциляції (коливання) між оптимізмом Модерну і насмішкою Постмодерну, як неоромантичний поворот, першого десятиліття ХХІ ст., що здійснився, перш за все, в мистецтві» [10]. Л. Тьорнер 2011 р. видає «Маніфест Метамодернізму» [25], а в 2015 р. – «Метамодернізм: короткий вступ», в яких підкреслюється осцилятивна природа метамодерну [26]. В числі авторів програмних праць щодо Метамодерну наведемо роботи С. Абрамсона [12; 13], О. Думітреску [15], Х. Фрайнахта [18], Джексона А. Дж. Сторма [23], Р. Роумсона та П. Леймана [21], Р. Ван ден Аккера, Е. Гіббсона та Т. Вермюлена [14], в яких дослідники все більше схиляються до думки, що світоглядна основа останніх десятиліть визначається лише як «передчуття нової культурної парадигми» [14]. Пік публікацій щодо Метамодерну припадає на 2016-2017 рр., в яких автори підкреслюють що Метамодерн прагне охопити всі бінарні світоглядні позиції попередніх культурних епох та, не заперечуючи жодної, відтворити нову якість цілісної свідомості. Існує й сучасна дослідницька позиція, що не визнає Метамодерн як самодостатню нову культурну парадигму, визначаючи сучасний стан культури, як оновлене повернення до Модерну після постмодерної негачії [8]. Мистецький простір Метамодерну

досліджено в роботах Д. Кадагішвілі [19], Д. Дроздовського [1], В. Пахаренка [4]. Музичний прояв Метамоделну вивчається Дж. Евартсом [17], вітчизняними культурфілософіями та музикознавцями, серед яких Л. Шаповалові [11] та О. Овсяннікова-Трель [3].

На підставі базових робіт Метамоделну останніх років, можна зазначити, що Метамоделн є описовою позицією сучасної культурної доміанти. Більшість досліджень щодо метамоделної проблематики спрямована на експлікацію світоглядних особливостей «нової культурної парадигми», що являють широко коло різновекторних визначень, не систематизованих в єдине концептуальне поле мистецького простору. Дослідження сучасного музичного академічного мистецтва, здебільше присвячені музикознавчому аналізу, що виділяє в проблемне дослідницьке поле окремі риси та естетичні тенденції Метамоделну. Виходячи з вищезначеного виникає потреба в системному визначенні філософсько-культурологічних, світоглядних настанов Метамоделну та їх безпосереднього відображення в естетичних тенденціях сучасної академічної музики.

*Мета статті* – визначення світоглядних особливостей Метамоделну та специфіки їх проявів в мистецькому просторі на основі сучасної академічної музики зарубіжних та вітчизняних композиторів, як передчуття «нової культурної парадигми».

*Методологією дослідження* виступає об'єктивна оптика, що включає погляди як апологетів, так й критиків метамоделну, а також спроба долучити осцилятивний підхід, характерний для метамоделної культури до аналізу культур-філософських робіт та специфіки метамоделного світоглядно-мистецького простору сучасності. Стаття містить класичні теоретичні методи наукового дослідження, такі як систематизація світоглядних особливостей соціокультурних тенденцій; аналіз філософського, музикознавчого та музичного простору сучасності; узагальнення дослідницького матеріалу у висновках щодо специфічних світоглядних рис метамоделну, особливостей мистецтва, зокрема, музики в контексті передчуття «нової культурної парадигми»

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Звертання до дискурсу Метамоделну має на меті осмислення світоглядних зламів сучасного періоду культури, який вперше в історії людства характеризується тим, що вбираючи в себе як всі здобутки минулого, так і їх критику, демонструє якісно новий погляд на цілепокладання людського буття та відповідне передчуття «нової культурної парадигми». Особливість нового парадигмального виміру полягає в тенденції до холономності – цілісності, що, враховуючи ідеї Премоделну і Моделну, не хуте їх критикою Постмоделном, прагне відновитися в новій якості смислів.

Уперше в історії людства доміантою часу виступає нескінченний простір невизначеності, непередбаченості, нестабільності й несподіваності можливих версій розгортання світових сценаріїв, що не піддається раціонально-системному моделюванню. В таких умовах мистецтво, як простір креативності за своєю базовою ознакою, найбільш чуттєво реагує на сучасні світоглядні злами. Сучасна культура після складного досвіду відпрацювання різновекторних культурних парадигм прагне сутнісного оновлення світосприйняття, на підставі змістовного симбіозу холону нової якості. Культура й, зокрема мистецтво, вперше запитує цілісності як еволюційного, якісно нового етапу світорозуміння. В цьому запиті інтуїтивно-образний світ мистецтва не лише відображає ці передчуття, а перебирає на себе місію формування світоглядної парадигми.

Значимо, що в культурфілософському середовищі існують щонайменш дві позиції щодо вбудови Метамоделну в періодизацію культурних епох.

Найбільш поширена позиція тлумачення Метамоделну як час що об'єднує високі цінності Моделну та їх заперечення Постмоделном. Цей підхід тлумачить приставку «мета» не в аристотелівському вимірі поняття «мета», як «понад» або «до» емпіричного світу, а в платонському сенсі. «Глибинне значення терміну філософ розкриває в Парменіді, де використовує концепт *metaxis* для вираження співвідношення між річчю та ідеєю, як те що одночасно розділяє і з'єднує світ ілюзії та реальності» [22]. Так «мета» в номінації сучасної культурної епохи визначає врахування вертикальних складових цілісної онтології, вбираючи в себе ознаки реальності та дійсності. Нова якість Метамоделну полягає в вертикальній осциляції між метафізичним та емпіричним, трансцендентним та екзистенціальним на противагу коливанням змістовного наповнення культурних епох в лінійному (горизонтальному) вимірі. Так, особливістю Метамоделну визначається не спрощений синтез попередніх культур, а симбіоз нової якості, що презентується шуканою цілісністю.

Виходячи з вище наведеного, пропонуємо в якості методологічного підходу періодизацію культурних епох, яка, охоплюючи європейський досвід становлення культури, виправдовує Метамоделн не лише як самодостатній період, а вибудовує логіку еволюційних змін у світоглядно-культурному русі людства. Центром відліку в цієї періодизації виступає доба Моделну, Новочасна культура, яка формалізувала вищі цінності в раціоналізованій квінтесенції. Звідти й логіка періодизації культурних епох:



Премодерн (Античність та Середньовіччя, що в межах космологізму та теоцентризму спрямовані до вищих цінностей в метафізичних обрях) – Модерн (раціоналізація вищих цінностей) – Постмодерн (зневіра та негачія вищих цінностей) – Метамодерн (запит щодо цілісності здійснення вищих цінностей через врахування всього попереднього культурного досвіду). Таким чином, Метамодерн виправдовує свою самодостатність та місію відтворення якісно нової цілісності культурного досвіду, що перебуває в стані моделювання через осцилятивну природу невизначеності. Парадоксально, але ж незмінною константою Метамодерну стає мінливість, яка й створює умови нової якості, що виходить за межі мислимого в обрії трансцендентного.

*Осцилювання між трансцендентним та екзистенційним* стає ознакою метамодерної свідомості, яка саме в мистецтві знаходить свою реалізацію в повноті здійснення. Посттравматичні відчуття Постмодерну, що формувався в результаті трагічних потрясінь двох світових воїн, інформаційної перенасиченості та відсутності можливостей людини проробити й відрефлексувати результати травм, досвід межових ситуацій та небувалий обсяг інформації, знаходять вихід у витісненні масовою свідомістю вищих цінностей в сферу ілюзій через модуси іронії, негачії, деконструкції, позасуб'єктивності (смерть автора) тощо. Якщо Премодерн прагне до вищих ідеалів та цінностей через метафізичні обрії істини, Модерн – здійснює доведення об'єктивної істини шляхом абсолютизації сцієнтистського світогляду. Постмодерн демонструє невіру до наративів прогресу та іронічність щодо модерної віри в суб'єктаісторії, то Метамодерн – здійснюється через збирання нової парадигмальної якості, що відбувається не через заперечення всіх попередніх надбань, а через допущення всього можливого. Всі точки зору допускаються й сприймаються в новій якості – холономності. Метамодерн – це стан «одужання», вихід із посттравматичної зневіри та позараціональний рівень смислової рефлексії, яка прагне відновити вищі цінності Премодерну та Модерну на тлі багатого інструментарію Постмодерну. Якщо Премодерн – протоконструкція, Модерн – конструкція, Постмодерн – деконструкція, то Метамодерн це *реконструкція цілісності*. Відновити цю цілісність уже не в змозі ані наука з її раціоналістично-прагматичним обмеженням, ані релігія, що залишилась у стані догматичного ідеалу, ані філософія, яка опинилася чи «загралася в бісер» інтелектуальної формалізації, ані політика, що знецінює всі здобутки науки, релігії та філософії, зводячи все до руйнівних ідеологій та маніпуляцій свідомістю. Виявляється, що зі всіх основних проявів культури, запитам цілісності доби Метамодерну найбільш відповідає мистецтво з його можливостями схопити й раціонально-логічне й ірраціонально-інтуїтивно одночасно через образ, метафору, символ в єдиному відчутті універсальних сенсів.

Якщо в попередні культурні епохи мистецтво заповнювало естетичну нішу й виконувало функцію здійснення чуттєвого світу людини, то в добу Метамодерну мистецтво має виконувати місію розширення свідомості та випереджувати здобутки філософії, науки, релігії тощо. Мистецтво Метамодерну, як й мистецтво будь-якої доби, природньо пов'язано з особливостями буття епохи, в якому духовні цінності та ідеали виступають детермінантою матеріальних форм буттєвості. Кінець ХХ – початок ХХІ ст. фіксує потяг людини за межі світу наявних речей як на побутовому, так й теоретичному рівні. Виникає прагнення до універсальних закономірностей та вищих *понад метафізичних та мета історичних* витоків усього кінцевого, емпіричного, майже умоглядного. Відповідно, простір здійснення сучасного мистецтва доби Метамодерну, зберігаючи найвищі запити про сенси, обумовлений сучасними способами комунікації та засобами виразності діджиталізованої культури.

Мистецтво Метамодерну відображає кардинальну зміну світоуявлення у вигляді так званого «квантового стрибку» свідомості на принципово новий рівень *онто-холістичного синкретизму*. В цьому зв'язку, потребує спростування поняття синтезу, що приписують мистецтву Метамодерну як штучного об'єднання модерних та постмодерних світоглядних вимірів. «Новий холізм» Метамодерну полягає в серединній позиції, осциляції по вертикалі, де крайні онтологічні виміри у вигляді трансцендентного та екзистенційного не протиставляються один одному, а взаємодовизначаються, стверджуючи буття в його *трансцендентно-іманентній єдності*. В нагоді згадати німецького теолога ХІV ст. М. Екхарта, який відкрив новий, продуктивний для сучасної форми пізнання ракурс *інтровертного трансцендентування*. Трансцендування, як «подолання будь-якого становлення», що містить у собі уловлювання, вгадування, інтуїтивне проникнення за межі інтелігібельного, в сутнісно-глибинне світового принципу, відбитого у людині. Така форма пізнання не відсторонює від життя, а надає життєвому проживанню істини її реальні, глибинні смисли, якісно збагачуючи уявлення про людину як самоцінного творця світу» [9; 197]. Саме цей вектор трансцендентно-іманентної еквівокації німецького містика запитаний мистецтвом Метамодерну, яке прагне відновити споконвічну сутнісну єдність буття. Мистецтво Мета модерну покликане вивести глибинне та поверхневе, сумне та веселе, складне та спрощене, загальне та конкретне, трансцендентне та екзистенційне за межі бінарних опозицій, які конструювали естетичні цінності попередніх культурних епох. Нівелювання крайностей має надати мистецтву нової якості – цілісності, для якої притаманна істина у

всіх її можливих буттєвих інваріантах через *метанарративний простір*. Покликання мистецтва Метамодерну – *розбудити споживача та протверезити романтика, розгойдавши старі патерни культури, відтворити цілісне відчуття сутнісної реальності*.

Характерною ознакою мистецтва метамодерну стає звертання до особливого стану суб'єктивності через чуттєвість, щирість, відкритість. Але ж на відміну від крайнього суб'єктивізму романтизму XVIII-XIX ст., який викриває екзальтовані глибини обраних, тонко відчуваючих творчих особистостей, щира чуттєвість Метамодерну має бути зрозуміла та сприйнята кожною людиною. Так характерними тенденціями сучасними мистецтва, яке умовно можна назвати метамодерним, визначимо:

*Інтерактивність*, що охоплює всі сфери людського існування [20] та через яку кожен має можливість включитися в живі, інсталяційні мистецькі події. Це сприяє принциповій зміні ставлення до естетичних акторів та формуванню суб'єкт-суб'єктного характеру здійснення мистецької події, в якій зростає як роль автора у формуванні цінностей повсякденного життя, так й активність реципієнта мистецького твору, який змінює пасивну позицію споживача на роль умовного співавтора.

*Перформативність*, яка, за думкою Р. Ешельмана, сприяє «повному запобіганню таких вад Постмодерну, як розсіювання, деконструкція та проліферація» [16]. Перформативність надає мистецтву догматичного характеру, забезпечуючи замість віри, прийняття сенсів символічної мови мистецтва через естетизацію внутрішніх безпосередніх переживань.

*Особлива естетична чутливість*, яку більшість дослідників визначають як неоромантизм, через процесуальність мистецької події сприяє ревізії загальноприйнятих норм мислення та проживання істини. Якщо романтизм, виникаючи як реакція на пригнічення ідеалів Французької буржуазної революції, то неоромантизм у мистецтві Метамодерну виникає після 4 хвили наукової революції. Якщо романтизм передував добі Просвітництва, то неоромантизм сприяє зміні сприйняття інформації в цілому як реакція на швидкість її розповсюдження, з якою вже не впорається рація, викликаючи до активізації естетичну оптику переживання. Якщо в романтизмі звертання до природи, пасторалі, давнини, міфології використовується з метою втечі від дійсності, що не відповідає ідеалам, то метамодерний неоромантизм занурюється у реалії інтернету, завдяки якому глобалізація звела дійсність до єдиного віртуального простору з нескінченною множиною суб'єктивних локалізацій.

*Атопічність*, як втрата онтологічного топосу та прагнення віднайти себе істинного без прив'язування до прийнятих соціальних норм або картин світу. Атопічність мистецтва Метамодерну – це шлях до «нової духовності», що вимірюється трансцендентно-іманентною еквівокацією та дозволяє відчувати себе «вдома», не залежно від визначення приналежності до культурних трендів. Атопічність знецінює міську культуру і через визнання її незначущості повертає до природи, але вже в екоцентричному вимірі як *пошук екореновації людини*. При цьому, виникає спокуса визначити новим топосом Інтернет, з його новими законами, принципами, мораллю та формами існування та здійсненням, невідомої раніше, природи Антропосу в мозаїчному здійсненні.

*Нова простота* в якості нового рівня сентиментальності як межової ясності як неупередженої дитячої мудрості, прагнення до нових метасмислів, метанарративів, позбавлених прагматичного цілепокладання. Якщо мистецтво Посмодерну через негацію приводить до емоційної атрофії, то мистецтво Метамодерну повертає емоцію в якості сильного афекту ясного та зрозумілого почуття.

*Реконструктивність цілісності*, сутнісної глибини реальності через синкретичні форми оновленої цілісності в онто-антропологічному вимірі, переосмислене повернення до універсальних істин і цінностей.

Завдяки вищезначеним рисам мистецтво починає займати домінуючу позицію серед інших форм культури. Без декларацій та гучних заяв мистецтво стає сферою атопічного притулку, сховища для кожної й окремої людини, що втомилась від нарративів політики, абстракцій філософії, імперативів моралі та пригнічення соціальними стандартами життя. Сьогодні складно говорити про ознаки філософії Метамодерну. Якщо філософія це «Епоха схоплена в думці» (Гегель), то епоха Метамодерну ще не відбулася, а й відповідно ще не формується підстав для її «схоплення в думці». Але ж, філософія ще виконує й функцію інтуїтивного передчуття та моделювання запитаних часом тенденцій, змін та соціокультурних зсувів. Й тут маємо справу з філософськими інтуїціями щодо мистецтва Метамодерну як найбільш повного відображення тих явних світоглядних та соціокультурних змін, які демонструє перші десятиліття XXI ст., що прагне відновлення духовності через мистецтво. Це знайшло відображення в концепції «нової духовності», яка знаходить часткову реалізацію в сучасному кінематографі, хоча презентувалась представниками стакізму<sup>1</sup> в панк-живописі.

Вважається, що музика, як найбільш абстрактний вид мистецтва, через інтонаційну природу звуку доторкається до вищих, не формалізованих, інтуїтивно відчутих смислів глибинної реальності. Саме музиці найбільш вдало вдається компенсувати утилітарно-прагматичну обумовленість зануренням в глибинний простір повноти індивідуального життя. Характерна для зовнішнього буття людини

Метамоделну понятійна невизначеність, у музиці компенсується передчуттям чогось, що постійно вислизає, але ж утримує ідеали вічного – тобто те, що має бути знайдено та усвідомлено як особистісний смисл, що корелюється всезагальним. В музиці всезагальне презентується через витончену чуттєву кореляцію душі з її мріями, стражданнями, культурно-історичними цінностями та особистісними оцінками. Музика Метамоделну ставить перед людиною проблему реконструкції інтуїтивного через осмислення значущості суб'єктивного.

Традиційно в популярних статтях про мистецтво Метамоделну його музичним простором визначають масову культуру, представлену відомими групами, такими як Arcade Fire, Future Islands, The Reivers, True Believers, Doctors Mob, Wild Seeds, Glass Eye. дуэт Coco Rosie. Здається, що Метамоделн у музичних проявах «нової духовності» більш повно представлений в творчості композиторів академічного простору, що потребує окремого ретельного дослідження. Обмежимо лише яскравими прикладами музичного мистецтва Метамоделну, в творчості зарубіжних та вітчизняних композиторів. Треба зазначити, що тенденції Метамоделну задовго до їх визначення культурфілософами були проявлені в музиці, зокрема, в творчості Е. Саті, в творчості якого наявні всім зрозуміла простота, суб'єктивний вимір різноманіття витончених почуттів та прагнення відтворити метанаративність у звучанні.

Особливість музичного мистецтва Метамоделну полягає у відсутності універсалізованих композиторських або виконавських стилів. Кожен композитор формує свій музичний універсум смислових переживань. Але ж, спираючись на вищеозначені характеристики, проілюструємо їх прикладами музичної творчості наших сучасників. «Нова духовність», простота та ясність, прагнення до метанаративності та трансцендування світоглядних обумовленостей яскраво представлено творчістю Сімеона тен Хольта. Зокрема його твір «Santoostinato», визнаний «неусвідомленим маніфестом Метамоделну», являє нескінченний процес розгортання ностальгуючої туги за непроявленим сутнісним, на кшталт платонівського згадування. Творчість естонського композитора А. Пярта специфічно втілює принципи техніки «нової простоти» звертання до різних стилістичних прийомів як модерної класики, так новацій постмоделну практикуючи ізометрію («Modus»), мінімалізм («Fratres»), серійність («Trivium»), неокласицизм і колаж («Колаж на тему ВАСН»), соноріку («Як би Бах разводив бджол»). Показовим для музики Метамоделну є твір американського композитора Дж. Кейджа «4'33"», назва якого відображає тривалість тиші, яка презентується вільним складом інструментів у трьох частинах (перша – 30 секунд, друга – 2 хвилини 23 секунди і третя – 1 хвилина 40 секунд в суммі 4 хв. 33 с.). За задумом автора змістом кожного з трьох фрагментів є ті звуки навколишнього середовища, які будуть почуті під час прослуховування композиції.

Вітчизняні композитори виступають в авангарді музичних тенденцій Метамоделну, серед яких маємо відзначити М. Скорика В. Сильвестрова. Так, світового значення набули твори М. Скорика як приклади еко-реновації смислів та прагнення до «нової духовності» через неоромантичну чуттєвість та щирість на тлі етноаутентичності карпатського фольклору.

У творчості українського композитора В. Сильвестрова метамоделні тенденції особливо яскраво представлені в жанрі Багателей та циклу фортепіанних п'єс «Тиха музика», в яких майстер прагне віднайти найвищу гармонію через глибинну простоту та мінімум засобів виразності. Витончена музична тканина в прозорому тихому звучанні формується на межі тональності та атональності («тональна атональність»), поліритмічності та остинатності, що співвідноситься з тридольністю – як наслідок підвищеного значення вальсовості, яку композитор трактує як «фонему земного життя, пов'язану з поезією, сердечністю» [5; 226] та надає «тридольності сакрального смислу» [7; 226]. Дослідниця творчості Сильвестрова К. Моцаренко характеризує специфічні риси музичної лексики композитора як «гомофонно-гармонічна, «прозора» фактура, важлива роль мелодійності, тиха динаміка у невеликому діапазоні гучності (p – ppp – mp), помірні темпи (Allegretto, Moderato); арпеджійований супровід та мелодії-арпеджіо, «орфеджіо» (термін В. Сильвестрова)» [2]. Саме ці ознаки втілюють образний простір Метамоделну, що укладається в межі неоромантизму, щирості, «нової духовності» та атопічності («постлюдійний стан культур» (Сильвестров)). Маємо додати, що особливістю творчості Сильвестрова виступає відсутність цитування, як діалогу з минулим, притаманний стилістиці постмоделну, що компенсується присвоєнням всього класичного досвіду через власний та неповторний авторський стиль.

*Висновки.* Вертикальна осциляція та прагнення до оновленої гармонії, краси, щирості та простоти метамоделного світогляду, що в своїх узагальненнях відтворюють холізм та «нову духовність», найбільш яскраво та повно представлені в музиці, з огляду на її широкі стилістичні можливості, глибину абстрактних образів та прагненням до метанаративності та метаісторичності. Різноманітні прояви музичних тенденцій метамоделну складно об'єднати в монотематизм, але ж спробуємо визначити їх особливості у вигляді:

*Неоромантичного повороту* до щирості та чуттєвості, але ж не в звуженому сентиментальному сенсі, а у вигляді прагнення до відновлення та реабілітації емоцій, іронічно витіснених Постмоделном;

*Відтворення холізму, як цілісності, що вміщує в себе весь попередній досвід, не відмовляючись ані від модерної класики, ані постмодерної потнекласики. Здійснення нового холізму відбувається завдяки тонально-атональній, ритмо-остинатній, мелодійно-додекафонній осциляції;*

*Прагнення до «нової духовності» у вигляді відтворення трансперсональних інтуїцій універсуму в поєднанні з особистісним неповторним переживанням;*

*Залучення тиші, як невідмінного компонента музичного універсуму. Змістовне наповнення тривалих пауз глибиною метасмислів.*

*Реконструкція цілісності антропологічного виміру музичного твору позацітувань та прямих звертань до музичних традицій минулого, при цьому присвоєння всього попереднього досвіду через призму власного, авторського стилю.*

Так мистецтво, що найбільш вдало відображає світоглядні запити та тенденції сьогодення, випереджуючи філософію, містить потенціал щодо відображення «структури відчуттів» нової світоглядної реальності. Музика, як найбільш абстрактний та ємний за смисловою глибиною, вид мистецтва, відображає світоглядні тенденції Метамодерну у відтворенні атопічного відчуття глибини реальності, через збирання холоду трансцендуючих дійсність смислів.

### Примітки:

<sup>1</sup> Стакізм – сучасний напрям фігурального мистецтва, що протиставляє себе концептуальному мистецтву.

### Список використаної літератури

1. Дроздовський Д. І. Літературний процес як голістичний феномен: реалізм – модернізм – постмодернізм – метамодернізм (інтерпретаційні підходи Григорія Клочека). *Наук. зап. КДПУ. Серія: Філологічні науки* / ред. Г. Д. Клочек [та ін.]. Кіровоград : КДПУ, 2013. Вип. 114: Studia in honorem. С. 8-14.
2. Моцаренко К. В. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2019. Вип. 55. С. 135-154.
3. Овсяннікова-Трель О.А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві. Одеса : Гельветика, 2021. 448 с.
4. Пахаренко В. Метамодернізм як мистецький напрям. <https://lib.iitta.gov.ua/728820/1/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC.pdf>
5. Сильвестров В. В. Дочекайся музики. Лекції-бесіди. Київ : Дух і літера, 2012.
6. Уваров С. Она такая мета-мета. URL: <http://muzlifemagazine.ru/ona-takaya-metameta/>
7. Фурдуй Ю. В. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис.... канд. миств. Одеса : ОНМА, 2018.
8. Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX-начала XXI века: некоторые наблюдения. URL: <https://nv.mosconsv.ru/articles/pozdny-modernizm-v-muzyke-konca-khkh-nachala-khkh-veka-nekotorye-nablyudeniya>
9. Шабанова Ю. А. Трансперсональная метафизика Мастера Екхарта. В контексте развития европейской философии: Монографія. Дніпро : Нац. гірничий ун-т, 2005.
10. Шабанова Ю. О. Осциляція як вимір філософії мета модерну. *Епістемологічні дослідження в філософії, соціальних і політичних науках*, 2 (2), 2019. С. 13-22.
11. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Вип. 40. Харків. Вид-во «С.А.М.», 2014. С. 3-12.
12. Abramson S. (2015) Ten Basic Principles of Metamodernism URL: [https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met\\_b\\_7143202](https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202);
13. Abramson S. (2014) Metamodernism: The Basics. URL: [https://www.huffpost.com/entry/metamodernism-the-basics\\_b\\_5973184](https://www.huffpost.com/entry/metamodernism-the-basics_b_5973184),
14. Akker R. van den & Gibbons A. & Vermeulen T. Metamodernism: History, Affect and Depth After Postmodernism. London : Rowman & Littlefield, 2017.
15. Dumitrescu A. (2016) What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode. URL: <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>
16. Eshelman R. (2001) Performatism, or the End of Postmodernism. *Anthropoetics* 6, no. 2–URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/>
17. Everts J. (1977). *The New Simplicity* in Contemporary Music Seminar at the Aspen Institute Berlin. URL: <https://www.jstor.org/stable/43560512>
18. Freinacht H. (2017) The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics. URL: <https://www.amazon.com/Listening-Society-Metamodern-Politics-Guides/dp/8799973901>
19. Kadagishvili D. Metamodernism as we perceive it. *European Scientific Journal*. December, 2013 vol.2. С. 559-565
20. Kirby A. (2006) The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now. A magazine of ideas*. Issue 58. URL: [http://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)
21. Rowson R., Layman, P. Metamodernity. *Dispatches from a Time Between Worlds : Crisis and emergence in metamodernity*. L. : Perspektiva, 2021.

22. Shabanova Yu. O. Metamodernism Man in the Wordview Dimension of New Cultural Paradigm. *Anthropological Measurements of Philosophical Research* No 18. 2020. P. 121-131.
23. Storm J. A. J. *Metamodernism: The Future of Theory*. C.: University of Chicago Press, 2021.
24. Tavener J. *The Music of Silence: A Composer's Testament*. London : Faber & Faber, 2020.
25. Turner L. (2011) *The Metamodernist Manifesto*. Metamodernism.URL: <http://www.metamodernism.org>
26. Turner L. (2015). *Metamodernism: A Brief Introduction*. Metamodernism.URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
27. Vermeulen T. & Akker R. van den. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, V 2 (1). (2010). P. 56-77.

### References

1. Drozdovskyi D. I. Literaturnyi protses yak holistychnyi fenomen: realizm – modernizm – postmodernizm – metamodernizm (interpretatsiini pidkhody Hryhoriia Klocheka). *Naukovi zapysky KDPU. Seria : Filolohichni nauky / red. H. D. Klochek [ta in.]*. Kirovohrad: KDPU, 2013. Vyp. 114: Studia in honorem. S. 8-14.
2. Motsarenko K. V. Mova metafor yak element zhanrovoi idei bahateli u muzychnomu universumi V. Sylvestrova. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 2019. Vyp. 55. S.135-154.
3. Ovsianikova-Trel O.A. «Nova prostota» yak systemnyi zhanrovo-stylovyi fenomen v suchasnomu muzychnomu mystetstvi. Odesa : Helvetyka, 2021. 448 s.
4. Pakharenko V. Metamodernizm yak mystetskyi napriam. URL:<https://lib.iitta.gov.ua/728820/1/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC.pdf>
5. Sylvestrov V. V. *Dochekatysia muzyky. Leksii-besidy*. Kyiv : Dukh i litera, 2012.
6. Uvarov S. Ona takaia meta-meta. URL: <http://muzlifemagazine.ru/ona-takaya-metameta/>
7. Furdui Yu. V. Rytmolohichni aspekty zhanrovoi evoliutsii fortepiannoii bahateli: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Odesa : ONMA, 2018.
8. Tsarehradskaia T. V. «Pozdnyi modernizm» v muzyke kontsa KhKh – nachala KhKhI veka: nekotorye nabliudeniya. URL:<https://nv.moscons.ru/articles/pozdny-modernizm-v-muzyke-konca-khkh-nachala-khkh-i-veka-nekotorye-nabliudeniya>
9. Shabanova Yu. A. Transpersonalnaia metafyzika Mastera Ekkharta. V kontekste razvytyia evropeiskoi fylosofy: Monohrafiia D.: Natsionalnyi hirnychiy universytet, 2005
10. Shabanova Yu. O. Ostsyliaitsiia yak vymir filosofii metamodernu. *Epistemolohichni doslidzhennia v filosofii, sotsialnykh i politychnykh naukakh*, 2 (2), 2019. S. 13-22.
11. Shapovalova L. Dukhovnaia realnost muzykalnoho proyzvedeniya. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky, teorii i praktyky osvity*. Vyp. 40 Kohnityvne muzykoznavstvo. Kharkiv. Vyd-vo «S.A.M.», 2014. S. 3-12.
12. Abramson S. (2015) Ten Basic Principles of Metamodernism URL: [https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met\\_b\\_7143202](https://www.huffpost.com/entry/ten-key-principles-in-met_b_7143202);
13. Abramson S. (2014) Metamodernism: The Basics. URL:[https://www.huffpost.com/entry/metamodernism-the-basics\\_b\\_5973184](https://www.huffpost.com/entry/metamodernism-the-basics_b_5973184),
14. Akker R. van den & Gibbons A. & Vermeulen T. *Metamodernism: History, Affect and Depth After Postmodernism*. London : Rowman & Littlefield, 2017.
15. Dumitrescu A. (2016) What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode. URL: <https://electronicbookreview.com/essay/what-is-metamodernism-and-why-bother-meditations-on-metamodernism-as-a-period-term-and-as-a-mode/>,
16. Eshelman R. (2001) Performatism, or the End of Postmodernism. *Anthropoetics* 6, no. 2–URL: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform/>
17. Everts J. (1977). *The New Simplicity* in Contemporary Music Seminar at the Aspen Institute Berlin. URL: <https://www.jstor.org/stable/43560512>
18. Freinacht H. (2017) *The Listening Society: A Metamodern Guide to Politics*. URL: <https://www.amazon.com/Listening-Society-Metamodern-Politics-Guides/dp/8799973901>
19. Kadagishvili D. Metamodernism as we perceive it. *European Scientific Journal*. December, 2013 vol. 2. C. 559-565.
20. Kirby A. (2006) The Death of Postmodernism And Beyond. *Philosophy Now. A magazine of ideas*. Issue 58. URL:[http://philosophynow.org/issues/58/The\\_Death\\_of\\_Postmodernism\\_And\\_Beyond](http://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond)
21. Rowson R., Layman, P. Metamodernity. *Dispatches from a Time Between Worlds : Crisis and emergence in metamodernity*. L.: Perspektiva, 2021.
22. Shabanova Yu. O. Metamodernism Man in the Wordview Dimension of New Cultural Paradigm. *Anthropological Measurements of Philosophical Research* No 18. 2020. P. 121-131.
23. Storm J. A. J. *Metamodernism: The Future of Theory*. C.: University of Chicago Press, 2021.
24. Tavener J. *The Music of Silence: A Composer's Testament*. London : Faber & Faber, 2020.
25. Turner L. (2011) *The Metamodernist Manifesto*. Metamodernism.URL: <http://www.metamodernism.org>
26. Turner L. (2015). *Metamodernism: A Brief Introduction*. Metamodernism.URL: <http://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>
27. Vermeulen T. & Akker R. van den. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, V 2 (1). (2010). P. 56-77.

**METAMODERN IN THE ART SPACE PRESENTATION OF A NEW CULTURAL PARADIGM**

**Shabanova Yuliia** – Doctor of Science of Philosophy, Professor,  
Head of the Department of Philosophy and Pedagogy,  
Dnipro University of Technology

The worldview dimension of the trends of the Metamodern cultural paradigm is given and its main characteristics are defined. One of the defining modes of consciousness formation in the era of Metamodern is art, which overcomes postmodern narrative through the desire for meta-meanings and the reconstruction of integrity. Academic music, which is examined in the study as a higher level of aesthetic abstraction, reflects the worldview dimensions of Metamodern. The work of Simeon ten Holt, Arvo Pärt, John Cage, Miroslav Skoryk and Valentin Sylvestrov was chosen as the analytical space of Metamodern musical art.

*Key words:* Metamodern, worldview, art, academic music, integrity, oscillation, sensuality, simplicity, new spirituality.

Надійшла до редакції 2.05.2022 р.

**UDC78.03:780**

**METAMODERN IN THE ART SPACE PRESENTATION OF A NEW CULTURAL PARADIGM**

**Shabanova Yuliia** – Doctor of Science of Philosophy, Professor  
Head of the Department of Philosophy and Pedagogy,  
Dnipro University of Technology

The purpose of the article is to define the worldview features of the Metamodern and the specifics of their manifestations in the artistic space on the examples of contemporary academic music by foreign and domestic composers, as a preview of the «new cultural paradigm».

The research methodology is the objective analytical optics of metamodern culture and its artistic and musical space in accordance with the oscillatory and holonomic tendencies of the «new cultural paradigm».

*Result:* The main characteristics of the Metamodern worldview were determined: oscillation between Modern and Postmodern values; metaphysicality and metahistoricity, onto-holistic syncretism; transcendental-immanent equivocation, introverted transcendence of the topical dimension of human existence. Characteristic features of Metamodern art are determined: interactivity, performativity, neo-romantic sensuality, striving for meta-meanings, reconstruction of wholeness. Academic music within the anticipation of a new cultural paradigm acquires the following characteristics: tonal-atonal, rhythmic-ostina, melodic-dodecaphonic oscillations, the inclusion of silence as a component of the musical universe, the atopic nature of the subject of creativity, the formation of an author's style by «appropriating» the musical experience of previous eras.

*Novelty:* The oscillatory nature of the metamodern worldview contributes to the formation of a fundamentally new worldview position in the form of holonomy. Art is recognized as the dominant modus operandi of metamodern culture, and music, as the highest type of aesthetic abstraction, strives for the formation of a «new spirituality» as meta-meanings of the atopic reconstruction of the essence of human existence.

*Practical significance:* the material can be used in the formation of professional competences of culturalists, art historians and musicologists in accordance with modern paradigmatic guidelines.

*Key words:* Metamodern, worldview, art, academic music, integrity, oscillation, sensuality, simplicity, new spirituality.

Надійшла до редакції 10.11.2022 р.

**УДК 7.048.7.012**

**БОГДАН І ВАРВАРА ХАНЕНКИ ЯК ТВОРЦІ Й МЕЦЕНАТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (до 170-річчя від дня народження В.Н.Ханенко)**

**Горенко Лариса Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри сценічного мистецтва і культури, Київський національний університет технологій і дизайну, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-0613-6836>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.587>  
gorenkolarisa@gmail.com

**Савчук Андрій Євгенович** – Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри хорового диригування та виконавства, доцент, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, м. Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0003-0434-4639>  
savchuk-a@ukr.net

Висвітлено актуальні проблеми дослідження національної еліти України кінця XVIII – середини XIX ст. у системі культурологічних досліджень. Окреслено роль і місце нащадків провідної верстви української козацько-гетьманської держави в історико-культурних процесах доби постгетьманщини, які були носіями національної ідеї, а самі процеси характеризуються відродженням української національної культури.

Об'єктивно висвітлена культурно-громадська діяльність Богдана і Варвари Ханенків як творців і

меценатів української національної культури. Особливий інтерес до постаті В. Ханенко актуалізують її ювілеї – 170-річчя від дня народження (2022 р.) та 100 роковини від дня її смерті (2022 р.). Культурфілософський аналіз та висновки засвідчили потребу обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – культурознавчої елітології.

*Ключові слова:* національна еліта, націєтворення, культуротворення, нащадки гетьмансько-старшинської верстви, культурна ідентифікація, культурно-громадська діяльність, меценатство і благодійництво, культурознавча елітологія.

*Постановка проблеми та актуальність теми.* Пріоритет дослідження щодо ролі національної еліти України, творців і меценатів української культури кінця XVIII – середини XIX ст. в історико-культурних процесах зумовлено наступними положеннями. Перше з них викликане прагненням заповнити прогалину в історії української національної культури доби постгетьманщини; а також дослідженням виникнення, функціонування та сходження з історичної арени тих чи інших елітарних груп, окремих особистостей. Особливо цінним є реконструкція щодо формування феномену національної елітарної свідомості, яке супроводжувало конституювання шляхетської верстви-стану щодо стереотипів сприйняття норм поняття честі, світобачення, культурної ідентичності та самоідентичності, збереження національної спадщини українського народу.

Останнім часом зростає цікавість українських учених і митців до постатей Богдана і Варвари Ханенків як творців і меценатів української національної культури. Зазначимо, що інтерес до постаті В. Ханенко актуалізують її ювілеї – 170-річчя від дня народження (2022 р.) та 100 роковин від дня її смерті (2022 р.). *Метою статті* є реконструкція типології суспільних та культурно-громадських зв'язків в умовах тогочасної України, а також об'єктивне висвітлення історичного місіонерства Богдана і Варвари Ханенків у збереженні культурної спадщини українського народу. Саме ці аспекти належать до важливих й актуальних проблем історичної та культурологічної науки, де провідною категорією є історико-культурна пам'ять та національна ідентичність [6; 5-9, 23; 41, 24; 41]. При цьому пріоритетним є міждисциплінарний інтегративний підхід до проблеми, що висвітлює національну інтелектуальну еліту доби постгетьманщини як системну цілісність, об'єднану наступним: матеріальною і духовною основою свого буття; політичним пріоритетом над іншими станами, що забезпечувалася відповідним юридично-правовим статусом; спільними елементами соціокультурної психології, яка спиралася на усвідомлення своєї історичної місії та охорони національної культурної спадщини. *Методологія* статті базується на історико-хронологічному, біографічному, генеалогічному, логіко-узагальнюючому, культурологічному та джерелознавчому методах. *Наукова новизна* обумовлена об'єктивним аналізом джерел та літератури, а також виявленням нових прогалин у дослідженні та спрямування на їх подальший розвиток.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* Вже за часів культурно-громадської діяльності Богдан і Варвара Ханенки були об'єктом посиленої уваги тогочасного суспільства, що відображено у літературних, історичних та архівних джерелах, пресі. Ці артефакти є джерелом для поглибленого дослідження. Але особливої уваги заслуговують праці присвячені генеалогічним дослідженням родовету Ханенків (Біляшівський М., Горенко Л., Донік О., Жуковський А., Кубійович В., Милорадович Г., Степаненко М., Томазов В., Чуєва К. та ін.), зібранням старовини Богдана і Варвари Ханенків Ханенків та їх нащадків (Білокін С., Друг О., Корнієнко Н., Малаков Д., Ніколаєва Т. та ін.), висвітленні меценатської та благодійницької діяльності Ханенків (Дмитрієнко М., Деревянко І., Добрян Д., Донік О., Ковалинський В., Курінна Т., Хижняк З., Ясь О. та ін.), підприємницькій діяльності родин Ханенків і Терещенків (Деревянко М., Лазанська Т., Повниця А., Пришутов Е., Раковський Л., Ткаченко А. та ін.), а також тематичні публікації розміщено у часописах «Київська старовина» (1899, 1901 pp.) та «Пам'ятки України» (2009 р.). До 150-річчя від дня народження Б. Ханенка у Києві відбулася міжнародна науково-практична конференція (1999 р.), а її матеріали узагальнюють певний етап дослідження життєдіяльності видатного українського мецената і колекціонера [1; 49-50]. Цінними є наукові дослідження і статті генерального директора Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків у 2018–2021 pp. К. Чуєвої [21; 95-97].

У 2010 р. уперше здійснено мистецький проєкт і видано ілюстровану колективну монографію «Українки в історії: нові сторінки» (В. Борисенко, А. Атаманенко, Л. Тарнашинська та ін.), де окрема наукова розвідка присвячена історії Музею Богдана і Варвари Ханенків [7; 21-31]. Отже, як підкреслює Н. Яковенко, «історія української еліти» належить до «неторканих архіпелагів», що відображено у вітчизняній історіографії XIX–XX ст. У своїх працях Н. Яковенко ставить нагальне питання: «Започаткувати нову ділянку пізнання – історію еліти українського народу» [22; 21, 25, 27]. У цьому контексті *основним завданням* цієї статті є висвітлення національної еліти України як історико-культурного феномену, де особливо виділені риси української ментальності та національної самобутності, творення і збереження

національної культурної спадщини українського народу. Відповідно аналіз проблеми дає змогу зробити висновок про обґрунтування, визначення та становлення окремого напрямку в сучасній гуманітарній науці – культурознавчої елітології, про що неодноразово підкреслює у своїх дослідженнях Л. Горенко [6; 3-4].

Основні завдання статті доповнює ще один підхід, про який підкреслює проф. Л. Горенко у своїх працях: створення відповідного понятійно-категоріального інструментарію, де поняття «національна еліта» буде висвітлено як феномен історико-культурного процесу на засадах українознавчої та культурознавчої методології, як наприклад: «культуротворення провідної верстви», «культурна ідентифікація еліти», «культурна самосвідомість еліти», «культуровідповідність», «культурні цінності еліти» тощо [6; 4-9]. Отже, вищезазначені обставини акцентують актуальність обраної теми статті.

*Виклад основного матеріалу.* Славнозвісна родина Ханенків, що посідає особливо поважне місце в історії української національної культури, засвідчила культуротворчу роль України та українства як світового феномену. Ханенко Варвара Николівна (уродж. Терещенко; 1852–1922 рр.) відома як культурно-громадський діяч, благодійниця, представниця знаного українського козацького роду Терещенків, яка здійснила великий вплив на розбудову системи національних культурно-просвітницьких закладів та музейної справи в Україні. Народилася вона в родині відомого мецената та колекціонера Миколи (Ніколи) Артемійовича Терещенка (1819–1903 рр.) та його дружини Пелагеї Георгіївни (р. н. невід. – пом. 1897 р.; доньки глухівського купця-цукропромисловця Георгія Євстратійовича Беловського), де була старшою з шести дітей. Хрещеними батьками Варвари були глухівський купець Георгій Євстратійович Беловський та дружина купця Єфросинія Григорівна Терещенко. Варвара народилася 9 серпня 1852 р. у колишній гетьманській столиці України – м. Глухові. Крім найстаршої Варвари в родині Терещенків були Іван, Олександр, Марія, Ольга, Єфросинія. Батько Варвари, М.А.Терещенко, передусім набув слави як «цукровий король», а також став одним із найвидатніших меценатів в Україні, адже на добродійництво він витратив майже 5 млн. крб., зокрема, на фундамент пам'ятника гетьману Б. Хмельницькому, оздоблення Володимирського собору, корпусів Політехнічного інституту, Печерської гімназії (нині Національної транспортної академії), спорудження численних лікувально-оздоровчих закладів та найбільшої Трьох-Анастасіївської церкви у м. Глухові (1897 р.), кошти на будівництво якої були надані свого часу гетьманшою Скоропадською Анастасією Марківною і храм будувався за зразком Іллінської церкви у Субботові [10; 344, 11; 479-481]. У лютому 1875 р. велика родина переїхала до Києва, де М. Терещенко придбав у київського міського голови Павла Павловича Демидова (князь Сан-Дonato; 1839–1885 рр.) його садибу на Бібіковському бульварі (тепер бульвар Т. Шевченка, 12; Національний музей Т. Шевченка), яку М.Терещенко перетворив у палац у стилі Ренесанса (архітектори П. Федоров та Р. Тустановський; художник В. Котарбінський) [16; 25-29, 15; 357-359, 18; 53-54]. Тут він розташував свою художню колекцію, започатковану ще в м. Глухові.

Разом із ним пристрасними шанувальниками і меценатами мистецтва стали його брат Федір Терещенко (1832–1894 рр.), сини Іван та Олександр, доньки Варвара і Ольга. Першу виставку влаштував М.Терещенко у березні 1877 р. у залі Дворянського зібрання, а її метою була фінансова підтримка першого навчального художнього закладу (засн. 1875 р.) – Київської рисувальної школи М. Мурашка (1844–1909 рр.). У цьому заході також брали участь відомі в Україні колекціонери живопису і старожитностей В. Гарновський, О. Гудим-Левкович, М. Юзефович.

Створенню Київської школи М. Мурашка сприяв і син мецената Іван Терещенко (1854–1903 рр.). У ній свого часу навчалися й викладали видатні українські художники – І. Іжакевич, М. Пимоненко, М. Жук, В. Кандицький, Ф. Красицький, О. Курінний, О. Моравов, О. Мурашко, Г. Світлицький, В. Серов, В. Фабриціус, славнозвісний український художник-авангардист, засновник супрематизму, автор «Чорного квадрату» К. Малевич (1879–1927 рр.), а також брала уроки малювання Леся Українка [1; 48–50, 4; 164-165, 5; 176-177]. На кошти, які він заповів, згодом постала Академія мистецтв України (нині вул. Воровського, 20, тепер Національна академія мистецтв України), а значна частина збереженої ним сімейної колекції стала основою Київського музею російського мистецтва (від березня 2017 р. – Національний музей «Київська картинна галерея», вул. Терещенківська, 9).

Чоловік В. Терещенко – Богдан Іванович Ханенко (1849–1917 рр.) походив із старовинного українського шляхетного роду [12; 3546–3547, 19; 52]. Жалувана грамота короля Яна-Казимира Степанові саме Ханенку датована 1661 р. Його син, Михайло Ханенко, уманський полковник, у 1670–1674 рр. був гетьманом Правобережної України. Племінник гетьмана й онук Данило Лаврентійович Ханенко (н. р. невід. – 1695 р.) – лубенський наказний полковник, а двоюрідний правнук гетьмана і син полковника Данила – Микола Данилович Ханенко (1693–1760 рр.) – генеральний хорунжий (1741–1760 рр.), учасник елекції (обрання) 22 лютого 1750 р. гетьманом Лівобережної України К. Розумовського у Глухові. Як відомо, Микола Ханенко належав до високоосвічених представників свого часу, мав велику бібліотеку з іноземними виданнями, автор славнозвісного «Щоденника» [8; 58-64, 23; 41]. Народився Богдан Іванович



Ханенко 23 січня 1849 р. у родовому маєтку с. Лотоки Суразького повіту на Чернігівщині. Закінчивши Московську I гімназію та юридичний факультет Московського університету, він працював у Петербурзі, де займався адвокатською діяльністю. Тоді ж узяв шлюб із Варварою Терещенко (1874 р.). Подружжя захопилося колекціонуванням творів мистецтва, а перебування чоловіка Варвари на службі у Варшавському окружному суді (1876–1881 рр.) сприяло знайомству з європейськими колекціонерами, мистецтвознавцями та, водночас, поповненню власної колекції. З 1881 р. Б. Ханенко вийшов у відставку і подружжя оселилося у Києві. Тут Б. Ханенко займається облаштуванням зразкових господарств у своїх маєтках, бере активну участь у добродійних заходах свого тестя М. Терещенка, культурно-громадському житті міста й поступово здобуває авторитет у фінансових і промислових колах. Його обирають головою Київського комітету торгівлі і промисловості, з 1892 р. – головою правління Південно-Російського Товариства сприяння землеробству («Землеробський синдикат»), з 1896 р. – директором і головою правління «Товариства цукробурякових та рафінадних заводів братів Терещенків», членом правління Загальноросійського товариства цуркозаводчиків (засн. 1897 р.), членом Київського біржового комітету, кількох київських банків, виборним членом Державної ради Російської імперії від промисловців [12; 3546–3547, 2; 26–28, 20; 57]. Крім того, він очолив правління справами Товариства цуркозаводчиків та рафінадних заводів братів Терещенків (зі штаб-квартирою в Києві, засн. 1870 р.) і традиційно опікувався благодійницькими закладами свого тестя М. Терещенка. Щороку діяльність товариства мала майже 750 тис. крб. прибутків, а в 1911 р. на їхніх рахунках у закордонних банках зберігалось понад 13 млн. крб. У 1919 р. із приходом в Україну радянської влади всі володіння Ханенків-Терещенків були націоналізовані, а їхнє товариство припинило існування. Також Б. Ханенко був членом Археологічної комісії, Київського товариства старожитностей і мистецтв, Історичного товариства Нестора Літописця, почесним членом Імператорської Академії мистецтв та інших наукових товариств.

Нині, на вулиці Терещенківській (нині №№ 15–17) у Києві розташований невеликий особняк, який своєю витонченою архітектурою нагадує італійський палаццо. На жаль, до нині не виявлено в архівах проекту цього будинку, тому авторство молодого архітектора і художника Роберта-Фрідріха Мельцера (1860, СПб. – 1943, Нью-Йорк), випускника Імператорської академії мистецтв (1887 р.), залишається припущенням. Відомо, що за проектом київського міського архітектора О. Кривошеєва (1859–1916 рр.) здійснено прибудову до особняка Богдана і Варвари Ханенків у 1891 р. (на вул. Терещенківській, 15) та між торцями будинків (на той час по вул. Терещенківській № 13 та № 15) добудовано двоповерхову вставку, де під карнизом закомпановано ліпний дворянський герб Ханенків. На фасаді, між вікнами другого поверху – рельєфне зображення герба давнього українського роду Ханенків збереглося до нині. Особняк дістав чоловічий фасад у стилі італійських ренесансних палаццо (італ. *palazzo*). Нижній поверх оздоблено традиційним рустом, а верхній прикрашено венеціанськими т. зв. вікнами «Сансовіно» (італ. *Serliana*; у формі тричастинної арки), тобто арковим отвором в обрамленні архівольта та імпортів, що спираються на невеликі колони. На першому поверсі праворуч містився робочий кабінет Б. Ханенка, де свого часу В. Ханенко встановила велику кахляну грубу з придбаних старовинних полив'яних кахлів. На другому поверсі вздовж чоловічого фасаду розміщувалися анфіладно (від фр. *enfilade*, *enfiler* – послідовний ряд) зали, архітектурно оздоблені під відповідну збірку мистецьких творів. Однією з численних окрас «готичної» зали є великий італійський камін XV ст. Сусідня червона вітальня знайомила з мистецтвом європейського відродження, а розписи стелі й карнизів виконав польсько-український художник, випускник Петербурзької академії мистецтв Вільгельм Котарбінський (польс. *Wilhelm Kotarbinski*; 1848–1921 рр.), відомий як яскравий представник академізму та символізму в живописі [9; 23–26]. Вітражними вікнами на двір виходила їдальня, всі дубові панелі, меблі, двері й вікна виконано з різьбленого дерева у стилістичній єдності, а в центральному плафоні зображено герб Ханенків, тобто: «Щит: у блакитному полі три вежі (червона фортеця з трьома вежами і трьома брамами), супроводжувані згори шестипроменевою зіркою» [3; 166–167, 7; 21–29]. Нашоломник обрамлювали три страусових пера. Їдальню прикрашали фаянсові (порцелянові) вироби голландської Дельфтської мануфактури XVII–XVIII ст., китайська порцеляна XVIII–XIX ст. та ін. Цей будинок належав останньому з нащадків цієї родини, відомому колекціонеру та меценату Богдану Ханенку та його дружині Варварі Ханенко [10; 144–149, 15; 357–359].

У 1919 р. на основі приватної колекції Ханенків створено музей, за радянського часу знаний як Київський музей західного та східного мистецтва. У 1999 р. музей дістав назву, яку заповідали фундатори – Музей мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків. Завдяки багаторічній збиральницькій діяльності родини Ханенків колекція київського музею є найзначнішою збіркою зарубіжного мистецтва в Україні [7; 22–28, 17; 37–42]. Наявність у колекції унікальних пам'яток мистецтва забезпечила музеєві славу в Україні та за її межами. За часів Богдана і Варвари Ханенків колекція поповнювалася щороку художніми творами, а в бібліотеці зберігалось майже 10 тис. видань. Опис цього зібрання видано двома каталогами (1896, 1899 рр.).

На сьогодні в музеї зберігається понад 20 тис. творів живопису, скульптури, графіки та прикладного мистецтва країн Західної Європи та Сходу від давніх часів до XIX ст. Найбільш повно в експозиції музею представлено мистецтво Італії. Окрасою збірки є твори видатних майстрів Відродження – Джованні Белліні, П'єтро Перуджино, Якопо дель Селлайо. Своєрідна художня візитівка й теперішнього музею, це – «Портрет інфанти Маргарити», пензля Л. Веласкеса де Сільва (бл. 1658 р.), придбаний Б. Ханенком 1912 р. на аукціоні у Берліні.

Доля музейного зібрання Богдана і Варвари Ханенків у 1917–1920-х рр. була надзвичайно складною. Після тривалої хвороби і смерті Б. Ханенка 26 травня 1917 р., 65-річна В. Ханенко гідно продовжує його справу. Вона як спадкоємиця зуміла повернути до Києва петроградську частину колекції, намагалася все впорядкувати й підтримувати в належному стані. В. Ханенко категорично відхилила пропозицію німецького командування вивезти 1918 р. музей до Німеччини, незважаючи на вигідні умови. Після вступу до Києва військ Директорії, 15 грудня 1918 р., вона передала Українській академії наук дарчі документи на будинок, колекцію та бібліотеку. Дарча містила кілька умов, і перша з них – надання музею імені Богдана та Варвари Ханенків; передбачалося й неподільність колекції. Вже 11 лютого 1919 р. із новим приходом до Києва більшовицької влади, взято на облік колекцію («Музей імені Б.І.Ханенка», Терещенківська, 15 знаходиться під охороною комісаріату). Натомість 1 квітня 1919 р. В. Ханенко видано «Удостоверение. Дани сие в том, что предъявитель сего Варвара Николаевна Ханенко, как член комиссии по устройству Музея, собранного ею и завещанного ею народу, и как лицо, взятое на поруки Комиссией по устройству Музея в информационном отношении при составлении инвентаря...» [13; 217-223]. Вже 23 червня 1919 р. виданий декрет УРСР про націоналізацію колекційного зібрання та підпорядкування музею Українській Академії наук (УАН). Було введено посаду політичного керівника, а 1921 р. створено раду для керування роботою музею і В. Ханенко увійшла до її складу. Вперше очолив музей легендарний український археолог, мистецтвознавець та пам'яткознавець, проф. М. Макаренко (1877–1938 рр.), якому вдалося повернути з Московського історичного музею більшість художніх творів, що зберігалося там за часів Б. Ханенка з 1915 р. Після 1917 р. чимало цінних творів було вилучено і передано до інших музеїв. 22 листопада 1924 р. М. Макаренка усунули з посади директора, заарештували, приписали йому участь у «контрреволюционной фашистской организации», а 4 січня 1938 р. М. Макаренка розстріляли під Томськом. Місце поховання вченого досі невідоме.

Під час Другої світової війни і окупації Києва колекція зазнала втрат: знищені чи зникли картини, гравюри, ксилографії, акварелі і малюнки, предмети художніх промислів, скульптури.

Після війни Музей західного і східного мистецтва відновив діяльність. Лише у 1989 р. почалися обстеження, дослідження й реставрація, виконані під керівництвом українського архітектора-реставратора Ірини Малакової (нар. 1936 р.), лауреата Премії ім. Леся Танюка «За збереження історичної пам'яті».

Відома діяльність В. Ханенко як засновника освітніх та культурних закладів в Україні. У маєтку В. Ханенко в с. Райгородці (Райгородка) Черкаського повіту за її підтримки відкрито двокласне училище для селян. На селянському зібранні 9 травня 1896 р. ухвалено рішення про звернення до В. Ханенко взяти на себе роль Почесної Благодійниці цього училища [14; 246-249, 16; 27-32]. До клопотання додано перелік прізвищ 125 селян цього зібрання. Надалі інспектор народних училищ вже 4 серпня 1897 р. доповідав проте, що пані Ханенко виявила свою готовність пожертвувати 2.000 руб. на будівництво приміщення цього училища [13; 218-223]. Вже 14 жовтня 1897 р. відбулося освячення училища, до першого класу зараховано 130 учнів. Але з невідомих причин у 1905 р. Варвара продає свій маєток у Райгородці. Директор училища в листі на ім'я Попечителя Київського навчального округу сповіщав про необхідність звільнити В. Ханенко від обов'язків Почесної «блостительниці», зауваживши з прикрістю, що вона із своїх особистих коштів платила ще 1.000 руб. на додаткові витрати, які наступник їх садиби відмовився давати. Подальша доля цього навчального закладу невідома.

Спогади сучасників є і в документі, що стосується благодійних справ В. Ханенко у маєтку Оленівка, Васильківського повіту Київської губернії. Восени 1905 р. київський генерал-губернатор, відвідавши село зробив висновок про особливе піклування власниці маєтку проблемами селян і допомогу їм у багатьох справах [12; 3546-3547, 13; 219-225]. Відомою на той час була Оленівська школа і мануфактура В. Ханенко. Їй також належало 1.249 десятин землі в с. Оленівці Мотовилівської волості Васильківського повіту (нині с. Оленівка Фастівського р-ну Київської обл.). Уже наприкінці XIX ст. у маєтку Оленівка існувала церковно-приходська школа на 150 осіб, а 1904 р. В. Ханенко організувала там навчальні майстерні з ткацтва, художньої вишивки, виготовлення килимів і гобеленів, а також В. Ханенко дбала про збут продукції народних майстрів, відкривши магазин у Лондоні. Так, селяни мали чималий заробіток, особливо восени і взимку.

У діяльності Оленівської школи активну участь брав видатний український художник, архітектор, графік, творець стильового напрямку Український архітектурний модерн, представник

ліричного «українського імпресіонізму», засновник української професійної університетської архітектурної та художньої освіти В. Кричевський (1872–1952 рр.), який є автором проекту Державного герба Української Народної Республіки, прийнятого Центральною Радою 22 березня 1918 р. Саме В. Кричевський активно сприяв розвитку килимарства на високому професійному мистецькому рівні в Оленівській школі і мануфактурі В. Ханенко. Він часто бував у школі і надавав різні поради викладачам. Тут існувала цінна практика копіювання килимів, які купувала Варвара у селян. Часто В. Ханенко замовляла ескізи килимів у Василя Григоровича для свого дому.

Архівні документи свідчать, що «во время осмотра этих учреждений устроительница В.Н. Ханенко ознайомила Начальника края с идеей их устройства. Варвара Ханенко руководствовалась создать в деревне такое просветительное учебное заведение, которое бы отвечало на все запросы деревенской жизни. В основу этих учреждений принято первоначально дать общее элементарное образование. По окончании общей школы девушки поступают в школу домоводства, в которой в течении 2-х лет обучаются ткацкому ремеслу. По окончании курса каждая ученица получает бесплатно ткацкий станок со всеми к нему принадлежностями. В настоящее время в школе обучается 13 девушек. Мальчики по окончании курса в народной общеобразовательной школе поступают в столярную мастерскую, в которой обучаются в течении трёх лет, по окончании курса каждый ученик получает полный комплект столярных инструментов, материалы для работы и помощь по сбыту изделий» [3; 166-167, 14; 249-25]. Крім того, «для взрослых устраиваются вечерние классы по общеобразовательным предметам и по сельскому хозяйству. Имеется большая библиотека». Звіт про перебування генерал-губернатора в с. Оленівка закінчується ствердженням: «побольше бы таких примеров и Россия быть может не пережила бы события, которые ею ныне переживаются» [про революційні події 1905 року] [12; 3546-3547, 13; 219-225].

Діяльність В. Ханенко на просвітницькій ниві пов'язана з підтримкою творчої діяльності народних майстрів. Загальновідома участь В. Ханенко у справі розвитку художніх промислів та організації Київського кустарного товариства (1907 р.), організованого за ініціативи тогочасної прогресивної інтелігенції, серед яких: М. Біляшівський, О. Косач, К. Мощенко, Д. Щербаківський, Н. Яшвіль, Варвара та Богдан Ханенки. Товариство мало фінансуватися за рахунок членських внесків та коштів від пожертвувань. Поштовою до організації Київського кустарного товариства стала виставка народного мистецтва 1906 р. На виставці 1906 р. також уперше експонувалися твори ужиткового та декоративного мистецтва XVII–XVIII ст. із колекції Б. та В. Ханенків, графа О. Бобринського, О. Рахманової, проф. Б. Жука. За участю В. Ханенко відкрито магазин Кустарного товариства, де продавалися вишивки, мережки і церковні ризи, тканини, дерев'яні і бісерні вироби, що виготовлялися у с. Оленівка. Як повідомляла київська газета, «в ткацькій майстерні В. Ханенко під доглядом В. Кричевського зроблено справді багато добрих речей: килимів, набойок, тканин» [14; 247-255, 13; 220-234].

При Київському художньо-промисловому та науковому музеї створено організаційний комітет – «Комісія для влаштування виставки кустарних виробів». Враховуючи чесноти В. Ханенко у справі підтримки розвитку народного мистецтва, пристрасть до колекціонування українських старожитностей, її було обрано Головою комісії. Але вона відмовилась від посади голови, записавшись рядовим членом комітету на користь княгині Наталії Яшвіль (1861–1939 рр.), видатної наукової, культурної, церковної діячки, меценатки, іконописець. Виставка 1906 р. мала великий успіх і набула розголосу в суспільстві. В експозиції вперше представлені роботи Оленівської навчально-ткацької майстерні, які отримали срібну медаль.

Із метою розширення збуту та популяризації художньої культури українського народу В. Ханенко відкрила спеціальний магазин у Лондоні (Англія), де збували килими і тканини Оленівської майстерні, а також з інших місцевостей [2; 26-28].

На початку 1909 р. у Києві влаштована II кустарна виставка, на якій роботи Оленівської майстерні В. Ханенко знову нагороджені великою срібною медаллю. Маючи на меті перетворити Оленівський навчально-ремісницький заклад на майстерню мистецького промислу, В. Ханенко у 1912 р. запросила до співпраці професійного художника, педагога і мистецтвознавця В. Кричевського. За його ескізами в Оленівській майстерні виконані килими та декоративні тканини, які з успіхом експонувалися на виставці 1913 р. у Петербурзі. Більшість експонатів цієї виставки потрапили до приватних осіб, частину направлено на продаж до Берліна, Парижа та США. Вироби Оленівської майстерні відзначені у Петербурзі золотою медаллю.

У 1913 р. (з 29 травня по 15 жовтня) в Києві відбулася Всеросійська торгово-промислова та сільськогосподарська виставка, де головою експертної ради був В. Ханенко. На цій виставці В. Ханенко влаштувала павільйон своїх просвітницьких заходів. Всі вироби В. Ханенко згодом передала до Київського губерньського земства [16; 29-32].

Померла В. Ханенко 7 травня 1922 р. Похована на цвинтарі Видубицького монастиря, поруч із Б. Ханенком.

*Висновки.* Понад 40 років подружжя Ханенків збирали твори світового мистецтва, які загалом склалися з майже 3.000 книг, 1250 полотен Рембранта, Веласкеса, Белліні, Ван-Дейка, Рубенса, Тиціана, Йорданса та ін., колекцію античної мармурової скульптури, італійської і східної кераміки, перських мініатюр, унікальних виробів з емалі та скла, давньо-китайського, саксонського та мейсенського фарфору, зброї, ікон, килимів, вишивок, старожитностей. Зібрання охоплювало найрізноманітніші види художньої творчості європейських і східних народів.

Наприкінці 90-х років XX ст. в історії музею розпочинається епоха відновлення історичної пам'яті та інтенсивного розвитку: 1998 р. у відреставрованому будинку Ханенків відкрито оновлені експозиції мистецтв Європи XIV–XIX ст. Українська держава, високо поцінуючи вагомий внесок подружжя Ханенків у розвиток музейної справи, їхню просвітницьку, добродійну діяльність, ухвалила рішення про повернення музею назви «Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків» (з 1999 р.), а музейні колекції належать до національної скарбниці української культури та мистецтва. У 2004 р. в домі Ханенків відкрито постійну залу «синайських» ікон VI–VII ст., а з 2006 р. у сусідньому будинку розпочала роботу перша в історії музею велика постійна експозиція мистецтв Азії. Саме 2018 р. у приміщенні «Контори Ханенків» на першому поверсі будинку впорядковано експозицію мистецтв Стародавнього світу. Цінними внесками до азійського зібрання музею стали дарунки 1990-х та 2000-х років від меценатів Галини Щербак, Василя Новицького, Олександра Фельдмана. У 2019 р. Національним банком України вперше випущена ювілейна монета номіналом 2 гривні (маса 12,8 г, діаметр 31 мм, метал нейзильбер), присвячена представнику відомого козацько-старшинського роду, колекціонеру, меценату, підприємцю, громадському діячу, який мав авторитет у фінансових і промислових колах, видатною постаттю в діловому і культурно-громадському житті Києва, – Богдану Івановичу Ханенку. Монету введено в обіг 17 січня 2019 р. і належить вона до серії «Видатні особистості України». Також серед студентів бакалавріату ННІ театального і музичного мистецтва ПЗВО «Київський міжнародний університет» (ПЗВО «КиМУ») зі спец. 026 Сценічне мистецтво 2020/2021 н. р. у проф. кафедри сценічного мистецтва, заслуженого діяча мистецтв України Л. Горенко навчалася нащадок славетного українського роду Ханенків – Валерія Ханенко.

Початок XXI ст. активізував наукові дослідження колекції та історії музею Ханенків. Формується нова філософія та культурологічна практика освітньої роботи та музейного сервісу, а також розвивається новий інклюзивний напрям (програми та послуги для людей з інвалідністю, вадами рухливості, програми для літніх людей, малозабезпечених родин та ін.). Загалом, *подальші дослідження* художньої колекції, культурно-громадської і благодійної діяльності Б. і В. Ханенків потребують поглиблення і дослідження, а також виявлення нових історико-документальних та архівних джерел в Україні та поза її межами. Є потреба постійного доповнення генеалогічних досліджень родоводу Ханенків-Терещенків новими історичними фактами і культурознавчими матеріалами.

#### Список використаної літератури

1. Білокінь С. Варвара Ханенко у спогадах сучасників. *Матеріали наук.-практ. конф. «До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею»*. Київ : Кий, 1999. С. 48-50.
2. Біляшівський Б. М., Лашук Ю. П. Київське кустарне товариство. *Народна творчість та етнографія*. 1987. № 4. С. 26-28.
3. Б. [Біляшівський М.]. Собрание Б. И. и В.Н. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. Вып. 2. Киев, 1900. *Киевская старина*. 1900. Т. 69. № 6. Отд. 2. С. 166-167.
4. Б. [Біляшівський М.]. Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья. Вып. 3. Эпоха, предшествующая великому переселению народов. Киев, 1900. *Киевская старина*. 1900. Т. 71. № 12. Отд. 2. С. 164-165.
5. Б. [Біляшівський М.]. Собрание Б. И. и В.Н. Ханенко. Древности Приднепровья. Вып. 4. Эпоха великого переселения народов. Киев, 1901. *Киевская старина*. Т. 73. № 6. Отд. 2. С. 176-177.
6. Горенко Л. І. Національна еліта України кінця XVIII – першої половини XIX ст. як об'єкт культурологічних досліджень. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. У 2-х т. Вип. 15. Рівне : РДГУ, 2009. Т. 2. С. 3-9.
7. Горенко Л. І. Варвара Ханенко в історії української культури. *Українки в історії: нові сторінки* / В. Борисенко, А. Атаманенко, Л. Тарнашинська та ін. Київ : Либідь, 2010. С. 21-31.
8. Горенко Л. І. Щоденники Я. Марковича та М. Ханенка як джерело вивчення музичного побуту гетьмансько-старшинського середовища першої половини XVIII ст. на Україні. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Вип. 3. Київ : НАН України, 1996. С. 58-67.
9. Добріян Д. М. Участь Вільгельма Котарбінського в мистецьких об'єднаннях та художніх виставках Києва. *Гілея: наук. вісник*. Вип. 92. 2015. С. 23-26.
10. Донік О. М. Ханенки Богдан Іванович і Варвара Миколаївна. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В.А. Смолій (гол.) та ін.; Ін-т історії України НАН України*. Київ : Наук. думка, 2013. Т. 10: Т–Я. С. 344.
11. Друг О., Малаков Д. *Особняки Києва*. Київ : Кий, 2004. С. 479-481.

12. Жуковський А. Ханенки, козацько-старшинський рід діячів Гетьманщини. *Енциклопедія українознавства. У 11 т. / Гол. ред. проф., д-р В. Кубійович [Перевид. в Україні]. Львів : НТШ у Львові, 2000. Т. 9. С. 3546-3547.*
13. Ковалинський В. В. Семья Терещенко. Київ : Преса України, 2003. С. 217-246.
14. Ковалинський В. В. Семья Терещенко. *Ковалинський В. В. Меценаты Киева.* Київ : Кий, 1998. С. 246-356.
15. Ковалинський В. В. Богдан и Варвара Ханенко. *Ковалинський В. В. Меценаты Киева.* Київ : Кий, 1998. С. 357-383.
16. Корнієнко Н. Фундатор музею світового мистецтва. *Пам'ятки України: історія та культура.* № 3 (164), трав.-черв., 2009. С. 24-33.
17. Корнієнко Н. І. Варвара Ханенко – життя, події, факти. *Матеріали наук.-практ. конф. «До 150-річчя з дня народження Богдана Івановича Ханенка, мецената, колекціонера, фундатора музею».* Київ : Кий, 1999. С. 36-47.
18. О выходе в свет новых изданий: «Собрание Б. И. и В.Н. Ханенко. Древности Приднепровья. Эпоха, предшествующая великому переселению народов». Вып. 2. Київ, 1899, №№ 3–5. *Киевская старина.* 1899. Т. 67. № 10. Отд. 2. С. 53–55.
19. О новых поступлениях в собрание древностей Б.И. Ханенко в Киеве. *Киевская старина.* 1899. Т. 67. № 10. Отд. 2. С. 52.
20. Собрание В. Н. и Б. И. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. Киев, 1899. *Киевская старина.* 1899. Т. 64. № 1. Отд. 2. С. 57.
21. Чуєва К. Античні пам'ятки. *Пам'ятки України: історія та культура.* 2009. № 3 (164). Трав.-черв. С. 94-97.
22. Яковенко Н. М. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII ст.: (Волинь і Центральна Україна) / Відпов. ред. В.Смолій. Київ : Наук. думка, 1993. 416 с.
23. Horenko L. Aus dem tagebuch von Iakiv Markowytsch. *Ukrainische welt.* Kyjiw, 1996. Juli – Dezember. № 4–6. S. 41.
24. Horenko L. The diaries of Yakiv Markovyuch. *Ukrainian world.* 1996. Kyiv. № 4-6. P. 41.

### References

1. Bilokin S. Varvara Khanenko u spohadakh suchasnykiv. Materialy nauково-praktychnoi konferentsii «Do 150-richchia z dnia narodzhennia Bohdana Ivanovycha Khanenka, metsenata, kolektsionera, fundatora muzeiu». Kyiv : Kyi, 1999. S. 48-50.
2. Biliashivskiy V. M., Lashchuk Yu. P. Kyivske kustarne tovarystvo. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*, 1987. № 4. S. 26-28.
3. B. [Biliashivskiy M.], Sobrane B. Y. y V.N. Khanenko. Drevnosity russkye. Kresty y obrazky. Vup. 2. Kyiv, 1900. *Kyevskaia staryna.* T. 69. № 6. Otd. 2. S. 166-167.
4. B. [Biliashivskiy M.]. Sobrane B. Y. y V.N. Khanenko. Drevnosity Prydneprovya. Vup. 3. Epokha, predshestvuiushchaia velykomu pereseleniyu narodov. Kyiv, 1900. *Kyevskaia staryna.* 1900. T. 71. № 12. Otd. 2. S. 164-165.
5. B. [Biliashivskiy M.]. Sobrane B. Y. y V.N. Khanenko. Drevnosity Prydneprovya. Vup. 4. Epokha velykoho pereseleniya narodov. Kyiv, 1901. *Kyevskaia staryna.* T. 73. № 6. Otd. 2. S. 176-177.
6. Horenko L. I. Natsionalna elita Ukrainy kintsia XVIII – pershoi polovyny XIX st. yak ob'iekt kulturolohichnykh doslidzhen. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: Zb. nauk. prats: Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu.* U 2-kh tomakh. Vyp. 15. Rivne: RDHU, 2009. T. 2. S. 3-9.
7. Horenko L. I. Varvara Khanenko v istorii ukrainskoi kultury. *Ukrainky v istorii: novi storinky / V. Borysenko, A. Atamanenko, L. Tarnashynska ta in.* Kyiv : Lybid, 2010. S. 21-31.
8. Horenko L.I. Shchodennyky Ya. Markovycha ta M. Khanenka yak dzherelo vyvchennia muzychnoho pobutu hetmansko-starshynskoho seredovyscha pershoi polovyny XVIII st. na Ukraini. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy.* Vyp. 3. Kyiv : NAN Ukrainy, 1996. S. 58-67.
9. Dobriian D. M. Uchast Vilhelma Kotarbinskoho v mystetskykh obiednanniakh ta khudozhnykh vystavkakh Kyieva. Hileia: *naukovyi visnyk*, 2015. Vyp. 92. S. 23-26.
10. Donik O. M. Khanenky Bohdan Ivanovych i Varvara Mykolaivna. Entsyklopediia istorii Ukrainy: u 10 t. / redkol.: V.A. Smolii (holova) ta in.; Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka, 2013. T. 10: T–Ia. S. 344.
11. Druh O., Malakov D. Osobniaky Kyieva. Kyiv : Kyi, 2004. S. 479-481.
12. Zhukovskiy A. Khanenky, kozatsko-starshynskiy rid diiachiv Hetmanshchyny. Entsyklopediia ukrainoznavstva. U 11 tomakh / Hol. red. prof. d-r Volodymyr Kubiiovych. [Perevydannia v Ukraini]. Lviv : NTSh u Lvovi, 2000. T. 9. S. 3546-3547.
13. Kovalynskiy V. V. Semia Tereshchenko. Kyiv : Presa Ukrainy, 2003. S. 217-246.
14. Kovalynskiy V. V. Semia Tereshchenko. *Kovalynskiy V.V. Metsenaty Kyeva.* Kyiv : Kyi, 1998. S. 246-356.
15. Kovalynskiy V. V. Bohdan y Varvara Khanenko. *Kovalynskiy V. V. Metsenaty Kyeva.* Kyiv : Kyi, 1998. S. 357-383.
16. Korniienko N. Fundator muzeiu svitovoho mystetstva. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura*, 2009. № 3 (164), traven-cherven. S. 24-33.
17. Korniienko N.I. Varvara Khanenko – zhyttia, podii, fakty. Materialy nauково-praktychnoi konferentsii «Do 150-richchia z dnia narodzhennia Bohdana Ivanovycha Khanenka, metsenata, kolektsionera, fundatora muzeiu». Kyiv : Kyi, 1999. S. 36-47.
18. О vukhode v svet novykh yzdanyi: «Собрание Б. Y. y V.N. Khanenko. Drevnosity Prydneprovya. Epokha, predshestvuiushchaia velykomu pereseleniyu narodov». Vup. 2. Kyiv, 1899, №№ 3–5. *Kyevskaia staryna.* 1899. Т. 67. № 10. Otd. 2. S. 53–55.
19. О novukh postupleniyakh v sobrane drevnostei B.Y.Khanenko v Kyive. *Kyevskaia staryna.* 1899. Т. 67. № 10. Otd. 2. S. 52.
20. Cobrane V. N. y B.Y. Khanenko. Drevnosity russkye. Krestu y obrazky. Kyiv, 1899. *Kyevskaia staryna.* 1899. Т. 64. № 1. Otd. 2. S. 57.
21. Chuieva K. Antychni pamiatky. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura*, 2009. № 3 (164). traven-cherven. S. 94-97.

22. Iakovenko N.M. Ukrainska shliakhta z kintsia XIV do seredyny XVII st.: (Volyn i Tsentralna Ukraina) / Vidpov. red. V.Smolii. Kyiv : Naukova dumka, 1993. 416 s.
23. Horenko L. Aus dem tagebuch von Iakiv Markowytsch. Ukrainische welt. Kyiv, 1996. Juli – Dezember. № 4–6. S. 41.
24. Horenko L. The diaries of Yakiv Markovych. Ukrainian world. Kyiv, 1996. № 4-6. r. 41.

**BOGDAN AND VARVARA KHANENKO AS CREATORS AND PATRONS OF UKRAINIAN NATIONAL CULTURE (TO THE 170 TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF V. KHANENKO)**

**Gorenko Larisa Ivanivna** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv

**Savchuk Andriy Yevhenovich** – Honored Worker of Arts of Ukraine, professor of the department of choral conducting and performance, associate professor, National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Current problems of the study of the national elite of Ukraine at the end of the XVIII - middle of the XIX centuries are clarified in the system of cultural studies. The role and place of the descendants of the leading groups of the Ukrainian Cossack-Hetman state in the historical and cultural processes of the post-Hetman era are outlined. These descendants were the bearers of the national idea and the processes themselves are characterized by the revival of Ukrainian national culture. The cultural and social activities of Bohdan and Varvara Khanenko as creators and patrons of Ukrainian national culture are objectively clarified. Special interest in the figure of Varvara Khanenko is actualized by her anniversaries - the 170th anniversary of her birth (2022) and the 100th anniversary of her death (2022). The cultural-philosophical analysis and conclusions proved the need for argumentation, definition and formation of a separate direction in modern humanitarian science-cultural elitology.

*Key words.* National elite, elite formation, cultural formation, intellectual elite, descendants of the hetman-elderly group, cultural identification, cultural and public activity, patronage and charity, cultural elitology as a science.

**UDC 008**

**BOGDAN AND VARVARA KHANENKO AS CREATORS AND PATRONS OF UKRAINIAN NATIONAL CULTURE (TO THE 170 TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF V. KHANENKO)**

**Gorenko Larisa Ivanivna** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Performing Arts and Culture, Kyiv National University of Technology and Design, Kyiv

**Savchuk Andriy Yevhenovich** – Honored Worker of Arts of Ukraine, professor of the department of choral conducting and performance, associate professor, National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Statement of the problems and its relevance. Current problems of the study of the national elite of Ukraine at the end of the XVIII – middle of the XIX centuries are clarified in the system of cultural studies. The role and place of the descendants of the leading group of the Ukrainian Cossack-Hetman state, who were the bearers of the national idea, are outlined in the historical and cultural processes of the post-Hetman era and the processes themselves are characterized by the revival of Ukrainian national culture. The cultural and social activities of Bohdan and Varvara Khanenko as creators and patrons of Ukrainian national culture are objectively clarified. Special interest to the figure of Varvara Khanenko is actualized by her anniversaries – the 170th anniversary of her birth and the 100th anniversary of her death. The cultural-philosophical analysis and conclusions proved the need for argumentation, definition and formation of a separate direction in modern humanitarian science-cultural elitology.

The priority of the study is the role of the national elite of Ukraine, creators and patrons of Ukrainian culture of the late 18th – mid-19th centuries in historical and cultural processes is determined by the following provisions. The first of them is caused by the desire to fill a gap in the history of Ukrainian national culture of the post-Hetman era; as well as the study of the emergence, functioning and descent from the historical arena of certain elite groups and individual personalities.

The purpose of the article. Particularly valuable is the reconstruction of the formation of the phenomenon of national elitist consciousness, which accompanied the constitution of the nobility-state in relation to the stereotypes of perception of the norms of honor, worldview, cultural identity and self-identity, preservation of the national heritage of the Ukrainian people.

Analysis of recent research and publications. The interest of Ukrainian scientists and artists in the figures of Bohdan and Varvara Khanenko as creators and patrons of Ukrainian national culture is recently growing. We note that interest in the figure of Varvara Khanenko is actualized by her anniversaries – the 170th anniversary of her birth (2022) and the 100th anniversary of her death (2022). The purpose of the study is to reconstruct the typology of social and cultural-public relations in the conditions of Ukraine at that time, as well as to objectively clarify the historical missionary work of Bohdan and Varvara Khanenko in preserving the cultural heritage of the Ukrainian people. It is these aspects that belong to the important and actual problems of historical and cultural science, where the leading category is historical and cultural memory and national identity. At the same time, the priority is an interdisciplinary integrative approach to the problem, which illuminates the national intellectual elite of the post-Hetman era as a systemic integrity, united by the following: the material and spiritual basis of its existence; political priority over other states, which was ensured by the corresponding legal status; common elements of socio-cultural psychology, which was based on awareness of its historical mission and protection of national

cultural heritage. The methodology of the article is based on historical-chronological, biographical, genealogical, logical-generalizing, cultural and source studies methods.

Presenting main material. Already during the times of cultural and public activity, Bohdan and Varvara Khanenko were the object of increased attention of the contemporary society, which is reflected in literary, historical and archival sources, the press. These artifacts are a source for in-depth research. For more than 40 years, the Khanenkos have collected works of world art, which in total consisted of almost 3,000 books, 1,250 paintings by Rembrandt, Velázquez, Bellini, Van Dyck, Rubens, Titian, Jordans, etc., a collection of antique marble sculptures, Italian and Eastern ceramics, Persian miniatures, unique enamel and glass products, ancient Chinese, Saxon and Meissen porcelain, weapons, icons, carpets, embroideries, antiques. The collection covered the most diverse types of artistic creativity of European and Eastern peoples.

At the end of the 90s of the 20th century, an era of restoration of historical memory and intensive development began in the history of the museum: in 1998, updated expositions of European art of the 14th–19th centuries were opened in the restored house of the Khanenkos. The independent Ukrainian state, highly appreciating the important contribution of the Khanenko couple to the development of the museum business in Ukraine, their educational and charitable activities, decided to return the name of the museum to the «Bohdan and Varvara Khanenko Art Museum» (since 1999), and the museum collections belong to the national treasures of Ukrainian culture and art. In 2004, a permanent hall of «Sinai» icons of the VI–VII centuries was opened in the house of the Khanenkos, and in 2006, the first large permanent exhibition of Asian arts in the history of the museum began in the neighboring building. It was in 2018 that an exposition of the arts of the ancient world was organized in the premises of «Khanenko cabinet» on the first floor of the building. Gifts from the 1990s and 2000s from patrons Halyna Shcherbak, Vasyl Novytskyi, and Oleksandr Feldman became valuable contributions to the museum's Asian collection.

Conclusions. The beginning of the 21st century intensified the scientific research of the collection and history of the Khanenko museum. A new philosophy and cultural practice of educational work and museum service is being formed, as well as a new inclusive direction is developing (programs and services for people with disabilities, mobility impairments, programs for the elderly, low-income families, etc.). In general, further research of the art collection, cultural, social and charitable activities of Bohdan and Varvara Khanenko needs to be deepened, as well as the discovery of new historical-documentary and archival sources in Ukraine and abroad. There is also a need to constantly supplement the genealogical research of the Khanenko-Tereshchenko family tree with new historical facts and cultural materials.

*Key words.* National elite, elite formation, cultural formation, intellectual elite, descendants of the hetman-elderly group, cultural identification, cultural and public activity, patronage and charity, cultural elitology as a science.

Надійшла до редакції 21.12.2022 р.

УДК 477.259

## КРОСОВЕР У ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

**Швець Наталія Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0003-4123-4834>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.588>  
[natala.shvets@gmail.com](mailto:natala.shvets@gmail.com)

Розглянуто проблематику визначення жанрово-стилістичних особливостей кросовера та формування методологічних підходів його дослідження в контексті дискурсу сучасної музичної культурології. Проаналізовано представлені закордонними і вітчизняними музикознавцями визначення поняття «кросовер» й виявлено, що на сучасному етапі воно є досить розмитим, у більшості випадків означаючи вільний перетин жанрових меж, а також синтез окремих стилів популярної музики. З'ясовано, що концепція кросовер характеризується симбіотичною природою та вільним перетином кордонів між академічними та масовими жанрами. Охарактеризовано особливості та новаторство кросовера в контексті музичної творчості з двома або більше стилями чи жанрами з метою їх синтезу, стирання розмежувальних ліній та створення нової музики. Констатовано, що особливості розвитку практики кросовера в музичній культурі ХХІ ст. відкривають нові виміри їх теоретичного дослідження з позицій музичної культурології як науки, в якій відобразилася тенденція до інтеграції та взаємовпливу сучасних методів пізнання. Обґрунтовано доцільність розширення методології та дослідницького інструментарію (системний підхід, міждисциплінарний підхід, комплексний підхід) шляхом застосування технокультурного та біографічного підходів. Окреслено перспективні напрями дослідження кросовер із позицій музичної культурології.

*Ключові слова:* сучасна музична культура, кросовер, жанр, стиль, синтез, музична культурологія, методологія дослідження.

*Постановка проблеми.* Перші десятиліття ХХІ ст. позначені процесом формування сучасного постіндустріального суспільства, глобалізаційними процесами, активним розвитком інноваційних інформаційно-комунікаційних технологій, зумовили відповідні трансформації в музичній культурі.

Зростання пріоритету масової музичної культури, у свою чергу, сприяло формуванню та становленню однієї з провідних її тенденцій – синтезу елементів елітарного та масового, що отримало виявлення в

популяризації явища кросовер. Проте, незважаючи на активний розвиток у практиці музичної культури, теоретична база дослідження кросовера у вітчизняному музикознавстві лише починає формуватися.

Актуальність статті зумовлена необхідністю виявлення специфічних характеристик кросовера з метою уточнення його жанрово-стильових особливостей та розширення підходів до його дослідження як явища музичної культури XXI ст. із позицій сучасної музичної культурології.

*Останні дослідження та публікації.* Аналіз наукових праць, присвячених кросоверу, засвідчує зростання інтересу до різноманітних аспектів цього явища в музичній культурі серед вітчизняних дослідників.

Розгляду генези та розвитку класичного кросовера в українському культурно-мистецькому просторі присвячено наукову статтю С. Муравіцької «Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України» [5]; дослідженню особливостей інструментального кросовера присвячена стаття Т. Пістунової та Г. Постой «Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці» [6]; деякі аспекти стилю класичний кросовер аналізує Л. Ігнатова в публікації «Сучасна музична культура: тенденції розвитку» [3], Т. Самая в публікації «Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження» [7], Н. Борисенко та А. Лісневська в науковій розвідці «Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури» [2] та ін. Проте з позицій сучасної музичної культурології кросовер лишається маловивченим, зокрема в контексті проблематики формування методологічних підходів та дослідницького інструментарію.

*Мета статті* – виявити жанрово-стилістичні особливості кросовер як феномену сучасної музичної культури та окреслити наукові підходи його дослідження з позицій сучасної музичної культурології.

*Виклад матеріалу дослідження.* Тракткування поняття кросовер у вітчизняному науковому дискурсі музичної культури характеризується відсутністю єдиного загальноприйнятого визначення. Більше того, дослідники не можуть дійти згоди навіть у питанні приналежності музики кросовер як такої, в якій відбувається змішання двох або більше стилів чи тем, до напряму, жанру чи стилю. Так, С. Муравіцька, досліджуючи класичний кросовер, визначає його як «самостійний напрям вокального мистецтва естради» [5; 180], Т. Самая – як «самостійний жанр естрадної музики» [7; 56] і, одночасно, як «напряму у музичному мистецтві» [7; 56], а В. Яромчук трактує як «напряму, який є певною універсальною системою, що заснована на принципі інтертекстуальності» [9; 164].

Зважаючи на те, що визначення цих категорій в системі класифікації музичної творчості досить чіткі (жанр характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців, стиль характеризує сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напряму, а напряму уживається для класифікації музичної творчості за її стильовими або жанровими ознаками [8], на нашу думку невизначеність терміну «кросовер» пояснюється недостатньою розробкою понятійно-категоріального апарату сучасної музичної культури науковцями.

Водночас у вітчизняній словниковій літературі поняття «кросовер» (англ. cross-over – перехрещення) визначається як «музичний жанр, що утворюється внаслідок поєднання ознак кількох музичних жанрів» [4].

Аналізуючи закордонні наукові праці – публікації американських та європейських музикознавців, можемо констатувати, що поняття «кросовер» трактується ними як жанр або стиль.

«Кросовер» є досить проблематичним терміном частково тому, що процес категоризації або класифікації музичного твору за чіткими жанровими категоріями виявляється складним завданням. У дискурсі масової музичної культури конструкт «кросовер» розуміється як вихід за межі або руйнування усталених і застарілих категорій.

Кросовер у найбільш широкому сенсі означає роботу між двома або більше жанрами або стилями з ефектом їх поєднання або стирання лінії, яка їх розділяє. Цей термін активно застосовувався після Другої світової війни в джазовому теоретико-практичному дискурсі та дискусіях, присвячених ранньому рок-н-ролу, в яких «пояснює піднесення рок-н-ролу в 1950-ті рр. з елементів поєднання ритм-енд-блюз, кантрі і вестерн та основних елементів поп-музики» [12; 113].

Е. Джонсон наголошує, що зазвичай поняття «кросовер» застосовується для означення переходу від чистої або аутентичної практики до гібридного або більш схильного до комерціалізації стилю. Дослідник акцентує на тому, що кросоверні маркетингові стратегії, які варіюються від раннього рок-н-ролу до «кантрі-кросовера» та від джаз-фьюжн до реп-року, домінували в комерційній історії західної масової музичної культури після Другої світової війни, відповідно до голлівудської переваги романтичного синтезу жанрів класичній ідеї жанрової чистоти [15; 6].

Дослідження феномену кросовера в музичній культурі передбачає уточнення поняття жанру, оскільки сама концепція кросовера передбачає існування кордонів жанрів, які є досить рухливими



[11; 23]. Так, наприклад, Р. Вальзер стверджує, що «жанрові межі нечіткі та непрозорі; це концептуальні місця боротьби за значення і престиж соціальних знаків» [19; 4]. Тобто жанр у музиці не є статичним – він скоріше адаптується до інновацій, а також виконавських рішень та інших соціальних факторів, які діють як каталізatori коливання жанрових меж (зокрема, рухомості жанрових меж сприяють композиційний задум твору, виконавська практика, умовність, яка визначається музичним суспільством та ін.).

На думку дослідників, усталений жанр передає певні культурні налаштування, які формують його і, в свою чергу, допомагають формувати» [13; 4]. За Дж. Самсон, жанр у найбільш вузькому розумінні – «це клас, тип або категорія музики, санкціоновані конвенцією» [18]. Кодифікація жанру відбувається через повторення цих умовностей, що закріплюють минулі жанрові ярлики та сприяють їх повторенню в майбутньому.

На думку Е. Джонсона, соціальна, мнемонічна та ідентифікаційна природа музичних жанрів пов'язує їх, як і будь-яку класифікаційну систему, з поняття істинності, чистоти та трансгресії, тому, що така природа обов'язково передбачає розмежування між істинним і неістинним, або вірцевими та іконоборчими елементами заданої категорії [15; 10]. На думку Л. Янаконі, кросовер руйнує стилістичні уявлення про жанр [16; 57].

У процесі розгляду кросовера як музичного стилю та компонента сприйняття класичної музики та інших музичних жанрів важливо враховувати вищевказані фактори.

Медіа індустрія також використовує термін «кросовер» для означення «кросовера чартів», коли музиканти записують альбом для однієї ринкової категорії, а продюсер також рекламує його в інших ринкових категоріях, з метою збільшення продажу. Окрім того, в науковій літературі існує визначення кросовера, що ідентифікує його як стилістичний кросовер, що передбачає поєднання більших стилістичних елементів [14; 167] – ця концепція може застосовуватися як до кросовера між класичною музикою та іншими стилями, такими як популярна музика, джаз, кантрі та ін. У цьому типі кросовера на процес впливають самі музиканти: митець працює в одному стилі, удосконалюючи певні навички та риси, необхідні для цього, а потім розширює власний досвід, працюючи в інших галузях. На думку Л. Янаконі, термін «кросовер» доречно використовувати для означення музичного твору, який належить до більш ніж однієї галузі, наприклад, поп-рок, джаз-рок та ін. [16; 21].

Термін кросовер означає синтетичний вид музичного мистецтва, який перебуває під впливом певної музичної традиції. Наприклад, класичний кросовер – музичний стиль, що поєднує елементи класичної та поп/рок/електронної музики і виник завдяки новим можливостям популяризації академічної музики, що з'явилися завдяки розвитку нових засобів масової інформації. Класичний кросовер проявляється як в інструментальній, так і вокальній творчості у вигляді так званих реміксів (сучасних аранжувань класичних творів) та нових композицій, що поєднують в собі елементи академічної та популярної музики.

Класичний кросовер – жанр, який виник у результаті компромісу між елітарним мистецтвом та сучасною масовою культурою; наділений достатньою гнучкістю розвитку, що дозволяє комбінувати академічну основу з найсучаснішими музичними тенденціями (це зумовлено синтетичною природою жанру); комерційний успіх жанру забезпечує органічне поєднання елементів академічного звучання з фактором видовищності як незмінного атрибута масової культури.

Діяльність представників сучасного музичного кросовера надають можливість глядачу переосмислити власний досвід – подивитися на класичну музику з іншої точки зору. Поєднуючи класичну музику з популярною, джазовою, рок-музикою, електронною музикою, олдтайм-кантрі та блюграсс, музиканти кидають виклик уявленням про недоступність, які зазвичай асоціюються з модерністським музичним вираженням та канонізованими елітними композиціями класичної музики, спираючись на власний музичний досвід з метою створення музичних творів, які б привертали увагу масової аудиторії, зберігаючи високу художню якість, традиційно пов'язану з класичною музикою.

Музичний кросовер значно пом'якшує сегрегацію між музикою та аудиторією, поєднуючи класичні та інші музичні жанри та галузі таким чином, щоб зробити музику доступною для широкої аудиторії [10; 7]. Він сприяє порушенню розмежування між жанрами, поєднуючи музичні домени та стираючи відмінності між ними.

Особливості розвитку практики кросовера в музичній культурі XXI ст. відкривають нові виміри їх теоретичного дослідження з позицій музичної культурології як науки, в якій відобразилася тенденція до інтеграції та взаємовпливу сучасних методів пізнання.

Методологія дослідження музичного кросовера ґрунтується на системному підході до розгляду феномену кросовер та його складових; міждисциплінарному підході (проблематика досліджується на межі різних наукових галузей – музикознавства, культурології, мистецтвознавства, історії, філософії, етнографії, психології та ін.); прагненні до комплексності дослідження феномену кросовер; поєднанні методів різних наук.

Водночас, на нашу думку, кросовер, як явище сучасної музичної культури, вимагає розширення методології та дослідницького інструментарію.

У контексті особливостей розвитку музичної культурології на сучасному етапі, одним із методологічних підходів до дослідження феномену кросовера є технокультурний підхід. Дослідження технології як частини культури, тобто як технокультури, передбачає дослідження глибин, на яких різноманітні технології взаємодіють із суспільством та формуються ним. У цьому контексті мається на увазі технологія, що включає неелектронні засоби, зокрема акустичні інструменти, партитуру та фортепіано. Технології можуть включати в себе предмети та пристрої, які полегшують творчу діяльність. Окрім фізичного, технології також складають «культурно насичений компонент людської діяльності» [17; 7], відповідно, саме використання технологій формує їх визначення і пов'язані з ним значення. Технології музичних інструментів у кросовер, їх використання в процесі виконання та ролі в якості культурно значущих символів дозволяють музикантам і композиторам поєднувати музичні та соціальні сфери, синтезувати та ефективно переосмислювати уявлення про класичну музику.

Біографічний підхід передбачає дослідження творчої діяльності музикантів або композиторів-кросоверів та їх музики, оскільки музичний досвід виконавців і композиторів, а також різноманітні музичні стилі, які вони вивчали протягом життя, сформували їх власне сприйняття музики і дозволили поєднати більші музичні галузі для створення нових музичних стилів.

Музичний кросовер відкриває значні перспективи дослідницької діяльності в галузі музичної культурології, оскільки поєднує в собі такі складові, як музичні твори, музичні інструменти, глобальну або локальну картину світу, специфіку інтонування та ін. У свою чергу, дослідницька увага може бути спрямована на історію музики в ретроспективі та на сучасному етапі, в контексті сучасних культурних практик, до музичного кросовера в контексті музичної культури конкретних країн та в міжкультурному діалозі, в контексті тенденції опанування музичного розмаїття світу.

Серед інших, найбільш перспективними темами з позицій музичної культурології, на нашу думку, є: сучасний стан та перспективи розвитку музичного кросовера в світовому та вітчизняному соціокультурному (мова йде не лише про класичний кросовер); специфіка впливу кросовер на переосмислення джазу, кантрі, фольку, акустичних та електронних музичних стилів; доцільність викладання кросовера як окремої дисципліни в системі музичної освіти України; специфіка впливу на розвиток кросовера засобів масової інформації; вплив глядацького сприйняття на кодифікацію музичного кросовера як унікального жанру та ін.

*Висновки.* Музична культура перших десятиліть XXI ст. розвивається в умовах становлення нових принципів діалогічного мислення, інновацій художнього процесу, нестандартного мислення, здатного проникати в семіосферу творчого процесу, постійного діалогу культур, що триває в просторі й часі, практики поєднання класики та сучасності, однією з оригінальних форм якої є кросовер, що характеризується симбіотичною природою та вільним перетином кордонів між академічними та масовими жанрами.

На сучасному етапі музичний кросовер вимагає комплексного ґрунтовного дослідження як феномену, який зумовлює глибоке осмислення та породження нових форм музичної культури, її трансляції та розвитку. У свою чергу процес аналізу та критичного осмислення тенденцій кросовера в сучасній музичній культурі вимагає розробки відповідного дослідницького інструментарію.

Сформована в межах сучасної гуманітаристики методологія дослідження музичної культури XXI ст., що ґрунтується на поєднанні системного, міждисциплінарного та комплексного підходу до розгляду різноманітних явищ та практики в контексті специфіки феномену кросовер вимагає застосування технокультурного та біографічного підходів.

Кросовер відкриває значні перспективи дослідницької діяльності в галузі музичної культурології. Одним із перспективних напрямів дослідження є функції кросовер у сучасному соціокультурному просторі, однією з яких є зокрема популяризація академічної музики.

#### Список використаної літератури

1. Бобул І. В. Класичний кросовер у просторі сучасного музичного мистецтва. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн.* 2022. № 1. С. 123–129.
2. Борисенко Н. С., Лісневська А. В. Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури. *Синтезовані види мистецтва як складова сучасної масової музичної культури. Майстерність комунікації у мистецькій і професійній освіті: зб. наук. пр.* 2020. С. 105–109.
3. Ігнатова Л. П. Сучасна музична культура: тенденції розвитку. *Актуальні питання культурології.* 2016. Вип. 16. С. 235–239.
4. Кросовер. Словник української мови у 20 томах. URL: <https://slovnyk.me/dict/newsum/%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80> (дата звернення : 5.10.2022).

5. Муравіцька С. С. Класичний кросовер у сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі зап.: зб. наук. пр.* 2021. Вип. 39. С. 179–183.
6. Пістунова Т. В. Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений.* 2017. № 11. С. 618–621.
7. Самая Т. В. Вокальне мистецтво в мистецтвознавчій науці: перспективи дослідження. *Культура України.* 2016. Вип. 53. С. 50–59.
8. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
9. Яромчук В. Перспективи побутування академічного вокалу на початку ХХІ століття. *Наук. зап. Серія : Мистецтвознавство.* 2016. № 2. С. 164–169.
10. Alper G. Making sense out of postmodern music? *Popular Music and Society.* 2000. Issue 24(4). P. 1–14.
11. Covach J. Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic crossover in late-1970 s American progressive rock. In W. Everett (Ed.), *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (pp. 113–134). New York: Garland Publishing, Inc. 2000.
12. Brackett D. The politics and musical practice of «crossover». In W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan, & P. Friedlander (Eds.), *Popularmusic – styleandidentity: International Association for the Study of Popular Music seventh international conference on popular music studies* (P. 23–31). Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions., 1995.
13. Dubrow H. *Genre.* London: Methuen&Co., 1982.
14. Jones S. «Crossover» and the politics of «Race». In W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan, & P. Friedlander (Eds.), *Popular music – style and identity : International Association for the Study of Popular Music seventh international conference on popular music studies* (P. 167–168). Montreal: The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995.
15. Johnson E. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popularmusic. University of Iowa, 2012. URL :<https://doi.org/10.17077/etd.8v5la8gi> (дата звернення : 5.10.2022).
16. Iannaccone L. M. Crossing Ovossing Over in the 21st Centur : New Perspectiv on Classical Music Through the Work of Mark O’Connor, Edgar Meyer and BélaFleck. A thesis presented for the Master of Music degree. The University of Tennessee, 2005. 163 p.
17. Lysloff R. T. A., Gay, L. C. Jr. Introduction: Ethnomusicology in the twentyfirst century. In L. C. Gay, Jr. & R. T. A. Lysloff (Eds.), *Music and technoculture* (P. 1–22). Middleton, CT: Wesleyan University Press, 2003.
18. Samson J. *Grove Music Online.* Oxford University Press, 2015.
19. Walser R. *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metalmusic.* Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.

### References

1. Bobul I. V. (2022). Kласychnyi krossover u prostori suchasnoho muzychnoho mystetstva. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. Zhurnal*, no. 1. P. 123–129 (in Ukraine).
2. Borysenko N. S., Lisnevskaya, A. V. (2020). Syntezovani vydy mystetstva yak skladova suchasnoi masovoi muzychnoi kultury. *Syntezovani vydy mystetstva yak skladova suchasnoi masovoi muzychnoi kultury. Maisternist komunikatsii u mystetskii i profesiiniiosviti: zbirnyk naukovykh prats*, I P. 105–109 (in Ukraine).
3. Ihnatova L. P. (2-16). Suchasna muzychna kultura : tendentsii rozvytku. *Aktualni pytannia kulturolohii*, Issue 16. P. 235–239 (in Ukraine).
4. Krossover Slovnyk ukrainskoi movy u 20 tomakh. URL: <https://slovnyk.me/dict/newsum/%D0%BA%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%80> (in Ukraine).
5. Muravitska S. S. (2021). Kласychnyi krossover u suchasnomu muzychnomu prostori Ukrainy. *Mystetstvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats.*, Issue 39. P. 179–183 (in Ukraine).
6. Pistunova T. V. (2017). Stylovyi syntez u suchasni estradni instrumentalni muzytsi. *Molodyi vchenyi*, no. 11. P. 618–621 (in Ukraine).
7. Samaia T. V. (2016). Vokalne mystetstvo v mystetstvoznavchii nautsi : perspektyvy doslidzhennia. *Kultura Ukrainy*, Issue 53. P. 50–59 (in Ukraine).
8. Yutsevych Yu. (2003). *Muzyka: slovnyk-dovidnyk.* Ternopil (in Ukraine).
9. Yaromchuk V. (2016). Perspektivy pobutuvannia akademichnoho vokalu na pochatku 21stolittia. *Naukovi zapysky. Seriya : Mystetstvoznavstvo*, no. 2. P. 164–169 (in Ukraine).
10. Alper G. (2000). Making sense out of postmodern music? *Popular Musicand Society*, Issue 24 (4). P. 1–14 (in English).
11. Covach J. (2000). Jazz-Rock? Rock-Jazz? Stylistic crossover in late-1970s American progressive rock. In W. Everett (Ed.), *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (P. 113–134). New York: Garland Publishing, Inc. (in English).
12. Brackett D. (1995). The politics and musical practice of «crossover». In W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan, & P. Friedlander (Eds.), *Popularmusic – styleandidentity : International Association for the Study of Popular Music seventh international conference on popular music studies* (P. 23–31). Montreal : The Centrefor Research on Canadian Cultural Industries and Institutions (in English).
13. Dubrow H. (1982). *Genre.* London : Methuen&Co.(in English).
14. Jones S. (1995). «Crossover» and the politics of «Race». In W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan, & P. Friedlander (Eds.), *Popularmusic – styleandidentity: International Association for the Study of Popular Music*

seventh international conference on popular music studies (P. 167–168). Montreal : The Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions (in English).

15. Johnson E. (2012). *Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music*. University of Iowa (in English).

16. Iannaccone L. M. *Crossing Ovosong Over in the 21st Century: New Perspectives on Classical Music Through the Work of Mark O'Connor and Edgar Meyer, and Béla Fleck* (in English).

17. Lysloff R. T. A., Gay, L. C. Jr. (2003). Introduction: Ethnomusicology in the twenty-first century. In L. C. Gay, Jr. & R. T. A. Lysloff (Eds.), *Music and technoculture* (P. 1–22). Middletown, CT: Wesleyan University Press (in English).

18. Samson J. (2015). *Grove Music Online*. Oxford University Press (in English).

19. Walser R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH : Wesleyan University Press (in English).

### **CROSSOVER IN THE DISCOURSE OF MODERN MUSIC CULTUROLOGY**

**Shvets Natalia** – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

The article examines the problem of defining the genre-stylistic features of the crossover and the formation of methodological approaches to its research in the context of the discourse of modern musical cultural studies.

The definition of the concept of «crossover» presented by foreign and domestic musicologists was analyzed and it was found that at the present stage it remains quite blurred, in most cases meaning the free crossing of genre boundaries, as well as the synthesis of individual styles of popular music. It was found that the concept of crossover is characterized by a symbiotic nature and a free crossing of borders between academic and mass genres.

The peculiarities and innovation of crossover in the context of musical creativity with two or more styles or genres with the aim of their synthesis, erasing dividing lines and creating new music are characterized. It was established that the peculiarities of the development of crossover practice in the musical culture of the XXI st century. Open new dimensions of their theoretical research from the standpoint of musical cultural studies, as a science in which the tendency towards integration and mutual influence of modern methods of cognition has been reflected. The expediency of expanding the methodology and research tools (systematic approach, interdisciplinary approach, complex approach) through the use of technocultural and biographical approaches is substantiated. Prospective directions of crossover research from the standpoint of musical cultural studies are outlined.

*Key words:* modern musical culture, crossover, genre, style, synthesis, musical culturology, research methodology.

### **UDK 457.259**

### **CROSSOVER IN THE DISCOURSE OF MODERN MUSIC CULTUROLOGY**

**Shvets Nataliia** – candidate of art history, Associate Professor of Theory and History of Culture, National Academy of Music of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Kyiv

*The aim of this article.* To reveal the genre-stylistic features of the crossover as a phenomenon of modern musical culture and to outline scientific approaches to its research from the standpoint of modern musical cultural studies. *Research methodology.* The method of system analysis, the method of terminological analysis, the historical-cultural method, the genre-stylistic method, etc. are applied. *Novelty.* The problems of defining the genre-stylistic features of the crossover and the formation of methodological approaches to its research in the context of the discourse of modern musical cultural studies are considered; the definitions of the concept of «crossover» presented by foreign and domestic musicologists are analyzed; features and innovations of crossover in the context of musical creativity with two or more styles or genres are characterized with the aim of their synthesis, erasing dividing lines and creating new music. *Results.* Musical culture of the first decades of the 21st century. develops in the conditions of the formation of new principles of dialogic thinking, innovations of the artistic process, non-standard thinking that is able to penetrate into the semiosphere of the creative process, a constant dialogue of cultures that continues in space and time, the practice of combining classics and modernity, one of the original forms of which is the crossover, which characterized by a symbiotic nature and a free crossing of boundaries between academic and popular genres. At the current stage, the musical crossover requires a complex thorough study as a phenomenon that leads to a deep understanding and generation of new forms of musical culture, its transmission and development. In turn, the process of analysis and critical understanding of crossover trends in modern musical culture requires the development of appropriate research tools. The methodology for the study of musical culture of the 21st century, formed within the framework of modern humanities, is based on a combination of a systematic, interdisciplinary and complex approach to the consideration of various phenomena and practices, in the context of the specificity of the crossover phenomenon, requires the use of technocultural and biographical approaches. The crossover opens up significant prospects for research in the field of musical cultural studies. One of the promising areas of research is crossover functions in the modern socio-cultural space, one of which is, in particular, the popularization of academic music.

*Key words:* modern musical culture, crossover, genre, style, synthesis, musical culturology, research methodology.

Надійшла до редакції 25.10.2022 р.

УДК 130.2:7.05:339.146

**СМИСЛОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРТРИНКУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО СПОЖИВАННЯ**

**Русаков Сергій Сергійович** – кандидат філософських наук, доцент,  
Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова, м. Київ, Україна  
<https://orcid.org/0000-0002-8494-9445>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.590>  
s.s.rusakov@npu.edu.ua

Мета статті полягає в з'ясуванні смислотворчих процесів артринку, які є невіддільною складовою сучасної моделі обігу творів мистецтва. Автор розвиває думку про те, що умовою виникнення нових смислів, значень та художніх тенденцій є процес обігу сучасних творів мистецтва. В центрі уваги культурологічного аналізу пропонується вивчення виробництва та споживання, що становить основу сучасного артринку.

Вперше застосовано поняття «культурна біографія» до вивчення художніх практик та творів сучасного мистецтва, що розширює наукову перспективу застосування культурологічного аналізу під час вивчення артринку. Висвітлено особливості наукових підходів у вивченні та інтерпретації культурного виробництва та культурного споживання, які становлять перспективний напрям сучасних культурологічних студій. Доведено, що артринок варто розглядати як важливий простір формування й розвитку смислів та художніх значень, що стає можливим саме завдяки обігу творів мистецтва. Обіговий підхід, де в центрі уваги не стільки твори мистецтва, скільки смислотворення внаслідок взаємодії з ними, стає ефективним науковим напрямом. Тому на підставі переосмислення концепцій дю Гая, Ст. Голла, а також Д. Маккеннелла та Р. Г'юїсона представлено авторське розуміння функціонування сучасного мистецтва та нову інтерпретацію артринку як культурного феномена.

*Ключові слова:* артринок, культурне споживання, сучасне мистецтво, культурна біографія.

*Постановка проблеми.* У науковому дискурсі існує традиція зведення поняття «споживання» переважно до економічного аналізу, коли увага дослідників зосереджується на процесах купівлі-продажу товарів в умовах ринкових відносин. У нашій статті споживання пропонується розглядати з культурологічної точки зору, коли в центрі уваги постає циркуляція смислів, породжених обігом творів мистецтва в контексті артринку. Підкреслимо, що обіговий підхід обов'язково потребує контексту, адже передбачає врахування «мети, рольової природи комунікантів, їхніх тезаурусів, соціального і культурного середовища комунікації і т.д.» [4; 252]. Своєю чергою артринок варто вивчати саме в контексті культури, що допомагає сфокусуватися на ціннісному підході сучасної моделі обігу творів мистецтва. Артринок, на нашу думку, може розглядатись як цілеспрямована, смислотворча, культуроорієнтована діяльність, що стала важливою сферою творчої самореалізації митців та представників креативного середовища. Тому перед дослідниками постає простір художніх значень та смислів, який репрезентує сьогодення. Артринок сприяє зберіганню, популяризації, осмисленню, обговоренню на основі вдалого формату для обігу наявних та створення нових творів мистецтва. Важливо, що завдяки широкій можливості для проведення творчої діяльності, відбувається переосмислення художніх традицій, вивчення та закарбування у новітніх художніх практиках нагальних соціально-культурних питань та художнє проектування прийдешнього.

Артринок ХХІ ст. втілює необхідну продуктивну екосистему функціонування сучасного мистецтва й реалізації творчого потенціалу його суб'єктів, діячів культури та людини загалом, яка відповідає сучасній культурі. Артринок пропонує найбільш ефективну модель повного циклу обігу творів мистецтва – від появи ідеї, її широкого обговорення в рамках освітніх програм авторитетних художніх виставок та ярмарків, проходженням професійного експертного оцінювання із залученням думки громадськості під час публічних презентацій до придбання колекціонерами й музеями новостворених творів мистецтва та подальшого безпечного обігу країнами, музеями, колекціями, ліцензованого використання зображень у художніх каталогах, згадках у творах популярної культури, що сприяє не тільки матеріальній підтримці митців, а й формуванню дедалі нових значень та відіграє важливу роль у соціокультурній динаміці.

Артринок сприяє формуванню необхідних умов для вироблення художньої стратегії для митців, галеристів, артдилерів, колекціонерів, арткритиків та ін. Творення арттворів та художніх практик для привселюдних показів із подальшим обговоренням фаховою спільнотою, поціновувачами та громадськістю (наприклад, на художніх ярмарках, які в контексті сучасної подієвої культури посіли провідну роль), участі у колективних артпроектах художніх галерей, переосмисленні арткураторами для тематичних виставок-блокбастерів, демонструють багатоаспектність сучасного артринку і дає можливість його розглядати як смисловий простір, де виникають нові значення, художні тенденції, творчі ідеї, ціннісні орієнтації, формується нова художня мова, зароджуються нові художні засоби та критерії. Тобто, артринок постає смисловим простором актуалізації творів мистецтва, які репрезентують культурні цінності, що співвідносяться з вже визнаними художніми зразками та нормами.

*Методологія дослідження* ґрунтується на міждисциплінарному підході, методах герменевтики та феноменології. Культурологічний аналіз використовувався для вивчення артринку як моделі обігу творів мистецтва, що відповідає сучасній культурі та часу. Застосовано теоретичну модель колообігу культури, яка сприяє детальному розгляду культурних особливостей споживання та виробництва творів мистецтва в контексті артринку як смислового простору.

*Мета статті* – виявлення смислотворчих процесів артринку, які є невіддільною складовою сучасної моделі обігу творів мистецтва.

*Вклад основного матеріалу дослідження.* Споживання тривалий залишається у фокусі уваги філософів, культурологів, соціологів та інших фахівців. Водночас дослідники ХХ ст. почали його розглядати в контексті соціального та культурного процесу [2; 59]. Найбільшого розквіту це питання набуло в середині-другій пол. ХХ ст. через зростання ролі засобів масової інформації. Одним із найбільш відомих учених, який зробив вагомий внесок у розвиток цієї теми став Ж. Бодрійяр. Французький філософ вивчав досвід створення цінностей, смислів та активності людини кризь призму інформаційного та технологічного етапу розвитку суспільства.

Споживання аналізується Ж. Бодрійяром як комунікативний акт. В. Меррін пише, що для вченого «знак народжується, коли ці відносини [між людьми в «безпосередньо пережитій ситуації»] порушуються, процес трансформації всіх відносин і значень у знаки, які слід поєднувати, привласнювати та споживати, який став, за його словами, «визначальним» режимом нашої цивілізації» [17; С. 16-17]. Отже, відбувається створення бінарної дихотомії на «хорошу» комунікацію віч-на-віч та «погану» комунікацію, яка здійснюється через ЗМІ. Зазначимо, що філософ розглядає медіа лише як інструмент домінування для створення простору маніпуляції та контролю.

Ж. Бодрійяр стверджує, що мас-медіа, зокрема телебачення є «анти комунікативними», тобто вони не займаються тим, що він називає «символічний обмін», замість цього воно створює «симуляції». Телебачення, на думку мислителя, переробляє та відфільтровує кожен елемент реальності, перетворюючи його в готовий для споживання продукт. Телевізійні ЗМІ пропонують інформацію, повідомлення, образ, які повинні сприяти формуванню вичерпного уявлення про реальність, проте, на думку Ж. Бодрійяра, вони подають матеріал під певним вигідним кутом зору, створюючи нову реальність.

Розпочинаємо своє дослідження з огляду такої точки зору, адже можемо знайти паралель із наявною критикою артринку, коли він переважно вивчається з економічної точки зору, а для філософів та культурологів постає певною симуляцією творчих процесів, маскуванням під творення мистецтва.

Проте зазначений підхід Ж. Бодрійяра розглядає медіа лише як технологічну форму, яка заперечує важливість змісту та виступає проти інтерпретації споживачами. Французький філософ відокремлює медіа від контексту – соціокультурних умов, інтересів осіб та груп, в яких вони функціонують. Критика артринку як глобалістського комерційного проєкту, також не враховує активну позицію митців, галеристів, колекціонерів. Тому теорія Ж. Бодрійяра нині зазнає переосмислення, адже зв'язок між медіа та глядачем (споживачем) варто вивчати як більш складний і, головне, двосторонній процес. Д. Докер наголошує: «Бодрійяр пропонує класичний модерністський наратив, історію як лінійну, односпрямовану історію занепаду» [8]. У сучасних культурологічних дослідженнях глядач постає не як пасивний споживач, а як активний суб'єкт, що самостійно конструює власні значення. Тому під час наукового аналізу, на думку британського культуролога С. Голла, потрібно більше звернути увагу до деталей виробництва, розподілу та споживання товарів, з яких люди можуть створювати культуру. Для об'єктивності додамо, що відомий культуролог підкреслює, що можуть і не створювати [5; 175]. Відповідно до нового підходу, суб'єкти артринку є проактивними учасниками, які створюють нові значення та смисли завдяки обігу творів мистецтва художніми виставками, ярмарками, музеями, галереями, обговоренням на паралельних освітніх програм виставок-блокбастерів. Таким чином формуючи культурну біографію творів мистецтва, учасники артринку як смислового простору, розвивають сферу художньої діяльності, залучають широке коло споживачів, якими тепер можуть стати не лише заможні верстви населення, як це було в попередніх епохах, а й всі охочі. Таким чином артринк втілює сферу нових можливостей для ширшого кола людей, ніж це було раніше. Тому й споживання, як спосіб здобуття культурного досвіду, стає невіддільною складовою нової екосистеми сучасного мистецтва.

Новий підхід до споживання сприяє новому ракурсу вивчення сучасного простору культури, який С. Голлом розглядається як арена боротьби за значення. Зазначимо, що одним з інструментів боротьби стає реклама: «Мета переважної більшості реклами, – стверджує С. Голл, – полягає в тому, щоб підготувати робітників до нових можливостей споживання, зламати класовий опір споживачьким настроям (згідно з концепцією С. Голла, у попередній період свідомість робітничого класу характеризувалася скоріше відразою до споживачтва) [5, С.175]. Таким чином культуролог вивчає ідеологічний вплив масової культури та перспективу смислотворчого аспекту популярної культури. Д. Сторі підкреслює, що

«заперечувати пасивність споживання – це не те саме, що стверджувати, ніби споживання завжди є активним» [5; 175].

Отже, простежуємо наявність різних варіантів споживання як здобуття культурного досвіду. На нашу думку, варто зосередитись на можливостях, які формують ці культурні продукти та сучасна інфраструктура культури. Частина теоретиків вбачають у попередній моделі поведінки споживачів не ознаку пасивності, а навпаки оригінальну стратегію відповіді у формі виклику, а медіа перетворюються з сукупності технічних засобів для поширення інформації для втілення ідеологічних потреб, як їх вважав Ж. Бодрійяр, у креативний інструмент для здобуття нового досвіду на основі взаємодії та проактивної позиції.

Українська дослідниця Меднікова Г.С. наголошує, що «поширення у повсякденному житті комп'ютерно-інформаційних технологій сприяло появі специфічних культурних практик у мережі Інтернет» [3; 38]. Дослідниця тяжіє до культурологічно-соціологічного підходу, представленого в науковій думці працями учасників Бірмінгемської школи (Дж. Фіске, Ст. Голл та ін.). Такий підхід дає підстави вивчати споживацький досвід як культурну практику, що сприяє смислотворенню. Спираючись на дослідження аудиторії масмедіа наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. авторка досліджує, що споживачі мають можливість не лише поодинокі інтерпретувати тексти масової культури, а й отримали змогу дописувати, змінювати сюжетні лінії улюблених творів разом з одноподумцями. Такі зміни стали можливими завдяки новим медіа, які стали результатом формування другого покоління інформаційно-технологічної моделі та мережесервісів. Комп'ютерно-інформаційні технології вплинули на формування світогляду нинішніх учасників артринку, які переконані що можливостями, які запропонувала нова парадигма Web 2.0, повинні за замовчуванням бути наявні в усіх сферах людської діяльності.

За визначенням Тіма О'Рейлі, популяризатора поняття Web 2.0, нове покоління Інтернету є методикою проектування систем, які через врахування мережесервісів стають більш кращими і ефективними лише тоді, коли ними користується якомога більше людей. Тобто, Web 2.0 – це комплексний підхід до організації, реалізації та підтримки Web-ресурсів [20]. Поява та популяризація поняття Web 2.0 обумовлена статтею Тіма О'Рейлі «Що таке Web 2.0» [22], де дослідник формулює перспективу нової парадигми: «Web 2.0 – це не просто інтеграція сервісів, це ідея використання колективного розуму». Загалом цим поняттям позначаються новітні Інтернет-технології та додатки, що сформували новий тип комунікації. Сайти, що базуються на цьому протоколі, сприяли появі нового формату взаємодії споживача з носіями інформації. Тім О'Рейлі в якості прикладу нових сайтів, оснований на новій філософії, наводить Flickr, Bit Torrent, Napster, Google, технологію Wiki, блоги та ін. За час, що минув, сфера Web 2.0 розширилась, з'явилась низка нових сайтів та соціальних мереж, які виконують не лише інформаційні, а й культуротворчі функції: Facebook, YouTube, reddit, Pinterest, Canva, Second Life та ін.

Зазначимо, що низка науковців й раніше стверджувала, що аудиторія не буває «пасивною». Наприклад, М. Маклюен, вивчаючи ступінь залученості аудиторії, розрізняє гарячі та холодні медіа, а Д. Фіске, який здійснює диференціацію аудиторію для заперечення її некритичності та бездумності. Проте лише у 2000-х рр. Інтернет-технології запропонували динамічні та мультимодальні платформи для створення, обговорення, обміну контентом, організації заходів та культурних проєктів, тому маємо підстави розглядати Web 2.0 не лише в якості сучасної інформаційно-технологічної моделі, а й як тенденцію соціальної взаємодії та самовираження для здобуття споживання як здобуття нового культурного досвіду.

Данський професор культурології Б. Валтіссон [7] наголошує, що взаємодія та розподіл є найважливішими ознаками, які зробили Web 2.0 доступними та популярними. Основною відмінністю від попереднього покоління Інтернету стало те, що всі ці технології надали змогу переглядати, створювати, редагувати та поширювати контент, тобто парадигма Web 2.0 формує нову культуру участі, яка вирізняється активністю та високим ступенем залученості до сфери творчої самореалізації.

Нове покоління Інтернету набуло широкого розгляду в культурологічних дослідженнях. Наприклад, І. Гурова згадує Web 2.0 як парадигму, що становить креативну практику сучасної популярної культури. Українська дослідниця пише: «Її соціально-культурні особливості полягають у кардинальній зміні ролі масового інтернет-користувача від пасивного споживача до творця чи співтворця культури і просьюмера (споживача, що став виробником)» [1; 112].

Теоретичне розуміння культурного виміру Web 2.0 простежується у статті Фелісії У Сунн [9]. Авторка базується на теорії поля та габітусу Поля Бурдьє, пропонує аналітичні інструменти для формулювання відмінностей між онлайн-спільнотами та аналізу еволюції Інтернету. Б. Валтіссон [7] наголошує на зростанні потоків цифрової культурної інформації внаслідок поширення Web 2.0, що потребувало зміни природи культури участі. Тому вона звертає увагу на авторство, авторське право, естетику, культурне управління та ідентичність як важливі концепції культурної політики, що впливають на культурну поведінку користувачів. Застосовуючи теорії Ю. Габермаса, М. Кастельса та Л. Лессіґа під час аналізу анімаційного фільму *Elephants Dream*, сайтів YouTube та MySpace, а також творчого архіву

ВВС автор пише про наступні культуротворчі можливості Web 2.0: активна участь, публікації, поширення, обговорення, трансформація контенту, створення цифрових культурних публічних сфер тощо.

Таким чином, простежуємо наявність нової, але водночас досить розробленої філософської та культурологічної традиції вивчення концепції споживання. Наприклад, О. Кісель підкреслює, що «культурологічний підхід дозволяє трактувати засвоєння культури (у т. ч. культури споживання) як процес особистісного відкриття, створення світу культури в собі, участі в діалозі культур, при якому відбувається індивідуально-особистісна актуалізація закладених у ній смислів» [2; 59]. Важливо, що споживання розглядається не стільки з критичного ракурсу, коли увага зосереджується на консюмеристській моделі культури, скільки на смислотворчих можливостях культури, що уможлиблюється завдяки активній позиції всіх учасників культурного процесу або як ми розглянули вище – культурі участі.

Упровадження поняття споживання викликає занепокоєння щодо комерціалізації культури. Наприклад, туризм розглядають як одну з сил комодифікації сфери культурної спадщини, а артринок визначено як одну з провідних сил комодифікації мистецтва. Перефразовуючи Р. Г'юїсона [13], який вважає, що історія стала товаром, що називається спадщиною, деякі зосереджується на критичній позиції, що мистецтво стало товаром і називається мистецтвом. Британський історик культури вважає, що поява індустрії культурної спадщини сприяє виробництву порожніх товарів і спрямована на формування історії відповідно до політичних та економічних цілей, замість культурних. Схожу позицію можемо знайти серед критиків артринку, які здебільшого фокусуються на ролі цінних рекордів, ніж на перспективі смислотворчих процесів, що відбуваються завдяки сучасній моделі обігу творів мистецтва.

Підкреслимо, що культурологічні дослідження споживання можливе в широкому розумінні. Наприклад, Ернандес-Рамірес М. і Руїс-Бальєстерос [12], пропонують розглядати культурну спадщину в контексті споживання. Автори обґрунтовують позицію тим, що розуміння спадщини передбачає багатовимірний і поліфонічний акт споживання. Під споживанням культурної спадщини передбачається її присвоєння й використання, які стають посередниками для пізнання та культуротворчої діяльності, перетворюючи таким чином спадщину з об'єкта в дію. Нам важлива ця позиція, адже новостворені твори мистецтва з часом перетворюються на об'єкти культурної спадщини, тому важливо знайти спільний ракурс подальших наукових досліджень, який буде перспективним як для культурної спадщини, так й для мистецтва та артринку загалом.

Споживання спадщини, на нашу думку, є перформативним процесом, завдяки якому суспільство самоідентифікує себе, така дія є зустрічним рухом суспільства, що утверджується в культурних смислах. Наприклад, «Чорний квадрат» стає культурним об'єктом та складовою культурної спадщини не сам по собі, а як поступове спільне рішення фахової спільноти та інтенції українського суспільства. Те ж саме очікує й на сучасні твори мистецтва, які активно презентуються на різноманітних артмайданчиках світу – «Кінь. Вечір» А. Криволапа або «Прощавай Караваджо» О. Ройтбурда. Тобто, бажання якісно іншого сприйняття, споживання та тиражування твору мистецтва не лише в ролі об'єкта ринкових відносин, адже вказані картини є найдорожчими в новітній історії українського мистецтва, а й поступовим перетворенням в культурний бренд країни, сприяє переходу від економічної площини – до культурологічної, від провенансу в центрі уваги – до культурної біографії як результату смислотворчих процесів суб'єктів артринку та суспільства.

Якщо розглядати артринок як процес, то окрему увагу варто приділити культурному виробництву та культурному споживанню. Поняття «культурне виробництво» пропонує Д. Мак Кандел [16; С. 25], який відносить його не лише до процесу культури, але й до продуктів, що є результатом цього процесу. Спираючись на такий підхід, вважаємо, що мистецтво трансформує природу артринку, а артринок впливає на сутність сучасного мистецтва. Оскільки артринок передбачає особливі умови для культурного виробництва, то стається трансформація сутності мистецтва та митців, які підкреслював Р. Вільямс [23]. Дослідник вказував, що мистецтво та митець набувають усе більш загальних (і навіть більш розпливчастих) асоціацій, пропонуючи виразити загальний людський (тобто неутилітарний) інтерес, навіть якщо, за іронією долі, більшість творів мистецтва фактично розглядаються як товар, а більшість митців, навіть якщо вони справедливо заявляють про зовсім інші наміри, фактично розглядаються як категорія незалежних ремісників або кваліфікованих робітників, які виробляють певний вид маргінального товару [23; С. 11].

Поза сумнівом, що артринок створює особливі умови для обігу творів мистецтва, що, своєю чергою, сприяє формуванню нових художніх сенсів, появі нових художніх тенденцій, циркуляції значень. Тому артринок можемо визначити як ефективний простір дослідження природи споживання як способу здобуття культурного досвіду. Артринок постає як простір створення та споживання значень, що трансформує подальші художні ідеї та стратегії. Вивчення споживання в контексті артринку набуває більшого культурологічного потенціалу, адже сприяє об'єднанню двох різновекторних аспектів культури: 1) аспект культури як сфери цінностей й смислів; 2) аспект сучасного виміру культури, яка має



можливість активного розвитку завдяки ринковим відносинам з її прагненням комодифікації. Тому наш підхід вивчення артринку, як сучасної ефективної моделі обігу творів мистецтва, де переважає конструювання значень сучасного мистецтва та художніх практик, допомагає зрозуміти як сучасне суспільство, так і становлення суб'єктів в ньому.

Пропонуємо розглядати арттринок як процес, де відбувається створення смислів під час презентацій, виставок, художніх ярмарків (завдяки зростанню ролі подієвої культури), формування нового світогляду та нових аспектів ідентичності (завдяки соціально-політичній рефлексії, яка притаманна творам сучасного мистецтва та художнім практикам), розуміння контексту актуалізації художнього твору (культурно-економічні засади регулювання сучасних відносин між суб'єктами артринку).

Відповідно до логіки семіозису, тобто формування ціннісно-смилових конструкцій навколо культурних артефактів, арттринок є суб'єктом цього процесу. Тобто, в ланцюзі автор–твір–читач–співавтор, суспільство–спадщина–споживання–суспільство, арттринок постає як активний споживач, який змінює ціннісно-смиловий характер культурного твору/об'єкту, при цьому сам автор твору може закладати в концепцію власного твору смислоутворюючу функцію артринку. Тобто, арттринок постає співавтором твору, в основі якого закладена ідея споживання цього твору.

Т. Мілані [21] у науковій статті про артпроект «Відгороджений готель» (Walled Off Hotel), співавтором якого також є Бенксі, розглядає різні аспекти комодифікації, в т. ч. вуличного мистецтва. Автор спирається на твердження А. Ага, який вважає, що «ніщо не є завжди або лише товаром» [6; С. 164] і підкреслює роль контексту. Наприклад, священні тексти є яскравими прикладами, оскільки їх «розглядають як роздрібні товари в одній структурі участі (акти купівлі), але не в іншій (молитва)» [6; 164]. Таким же чином, вуличне мистецтво, стінописи та графіті можуть бути формами політично зарядженого семіозису в одній структурі участі [19; 11], але їх можна перетворити на товари, коли їх видобувають, видаляють і потім виставляють на продаж, або, менш важким способом, коли вони повторно семіотизуються [14] у продукти масового споживання (футболки, магніти тощо).

Прикладом усвідомлення артринку як співавторства мистецького процесу при одночасному його споживанні став перформанс зі знищенням арттвору Бенксі, який отримав нове значення під час завершення аукціону з його продажу з подальшим знищенням. Бенксі вдалося розкрити подвійну функцію аукціону – як смислотворчу складову артринку і як споживацьку складову артринку.

Британський артоглядач В. Гомперц став одним із перших, хто своєю статтею зумів надати новий смисл перформансу Бенксі, адже розглянув подію в контексті смислотворення артринку, а не матеріального знищення артоб'єкта. Створюючи культурну біографію, автор наголошує: «На наших очах знайомий Бенксі образ дівчини з повітряною кулькою, за який неназвана жінка заплатила неймовірно велику суму, трансформувалася в абсолютно новий твір, ретроспективно названий художником «Любов у смітнику»» [10]. Експерт зазначає, що в полі смислотворення не попередній всім відомий артоб'єкт, а зовсім новий: «У світлі цього та для ясності предметом цього огляду є не полотно Бенксі 2006 р. в імітації вікторіанської рами, а новий твір мистецтва, створений художником за допомогою пристрою дистанційного керування, який створений в аукціонній кімнаті 5 жовтня 2018 р.» [10].

Водночас Б. Орал вважає, що метою перформансу було не створення нового твору мистецтва, а «в тому, щоб дізнатися, що таке мистецтво з філософської точки зору. Бенксі привніс філософський погляд на наявну роботу, а не прагнув представити нову роботу з підходом, який би підтверджував погляд Гегеля» [18]. Бенксі, підкреслює дослідниця, мав на меті відобразити критичний погляд на метод оцінки об'єктів елітарним колом артринку. На нашу думку, саме таке обговорення перформансу і сприяє формуванню культурної біографії, де переважає творення нових значень та подальшої художньої стратегії митців, які своїми творами репрезентують і водночас формують унікальний смисловий простір артринку та суспільства загалом.

*Висновки.* Згідно з таким підходом можемо запропонувати нові базові поняття, які взаємодоповнюючи вже наявні, стануть шляхом до більшої практичності застосування культурологічного підходу під час вивчення артринку. Наприклад, поширеним поняттям є «провенанс», яке є основним поняттям у контексті фінансово-консультаційного супроводу інвестицій в мистецтво. Провенанс суттєво впливає на формування цінової пропозиції, але все ж більше належить до статусного виміру і не актуалізує ціннісно-смиловий аспект твору мистецтва. Тому розвиваючи культурологічні напрацювання попередників, зокрема адаптуючи теоретичну модель колообігу культури дю Гая та Стюарта Голла, можемо запропонувати поняття «культурна біографія». Це поняття має перспективу формування нових ракурсів у вивченні обігу творів мистецтва – не стільки зі статусу попередніх власників, скільки від значень, які формуються у зв'язку з актуалізацією творів мистецтва в той чи інший момент. Культурна біографія може охоплювати в себе такі смислові елементи: репрезентація, ідентичність, виробництво, споживання та регулювання.

*Перспективи подальших досліджень.* Культурологічний підхід має наукову та практичну перспективу для подальшого вивчення артринку дослідниками та наповнення новим якісним змістом каталогів аукціонів, художніх виставок, художніх ярмарків. Артринок репрезентує цінності суспільства, тому його культурологічний аналіз розкриє сутність часу та допоможе прогнозуванню та проєктуванню нових художніх ідей та смислів.

#### Список використаної літератури

1. Гурова І. В. Мережевий сервіс Web-2.0 та його вплив на трансформацію популярної культури. *Людина і штучний інтелект: зб. наук. пр.* Київ : КНТ, 2020. 265 с.
2. Кісель О. Культурологічний підхід до проблеми споживання в контексті освітніх завдань. *Наук.-теорет. альм. Грані*, 17 (11). 2014. С. 58-63. Режим доступу: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/743>
3. Меднікова Г. С. Концепт «культурні практики» та його роль в трансформації сучасної культури. *Наук. часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 7 : Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. 2017. Вип. 37. С. 30-39. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_7\\_2017\\_37\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_7_2017_37_7)
4. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2006. 716 с.
5. Сторі Д. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Київ : Вид-во «Акта», 2005. 357 с.
6. Agha A. Commodity Registers. *Journal of Linguistic Anthropology*, 21(1). 2011. P. 22–53. doi:10.1111/j.1548-1395.2011.01081.x
7. Bjarki Valtysson. Access culture: Web 2.0 and cultural participation, *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 16, №2. 2010.P. 200-214, DOI: 10.1080/10286630902902954
8. Docker J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge : Cambridge University Press. 1994. 344 p.
9. Felicia Wu Song. Theorizing Web 2.0, *Information, Communication & Society*, 13:2. 2010. P.249-275, DOI: 10.1080/13691180902914610
10. Gompertz W. Will Gompertz on Banksy's shredded Love is in the Bin. *BBC*.2018. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45818204>.
11. Haupt Adam, Quentin E. Williams, Samy H. Alim, and Emile Jansen. Neva Again: Hip Hop Art, Activism and Education in *Post-Apartheid South Africa*. Pretoria : HSRC Press. 2019 p.
12. Hernández-Ramírez M. Consumo patrimonial: entre el mercado y la cultura. *Chungará (Arica)*. Vol. 49 no. 1.2017. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000034>.
13. Hewison R. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London : Methuen. Hodgson, 1987. 160 p.
14. Iedema Rick. Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice. *Visual Communication* 2 (1). 2003. P. 29–57.
15. Jaskułowski K. *Kultura popularna jako pole bitwy. Wokół kulturoznawstwa krytycznego Stuarta Halla / Krzysztof Jaskułowski. Ścieżna konsumpcyjne. Próby z kulturoznawstwa krytycznego / Krzysztof Jaskułowski*. 2013.
16. Mac Cannell, D. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. London : Macmillan. 1976. 280 p.
17. Merrin W. Baudrillard and the Media: A Critical Introduction. Polity Press, 2005. 190 p.
18. Oral B. Banksy'nin Sotheby's Galerisi'nde Gerçekleştirdiği Performansın Bir Olgu Olarak Sanat Tarihi Sürecindeki Yeri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 28 (1). 2019. P. 193-205. DOI: 10.29135/std.512925
19. Pennycook Alastair. «Linguistic Landscapes and the Transgressive Semiotics of Graffiti». In *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, edited by Elana Shohamy, and Durk Gorter. London : Routledge. 2007. P. 302–312.
20. Proferes N. Web 2.0 user knowledge and the limits of individual and collective power. *First Monday*, 21(6). 2016. <https://doi.org/10.5210/fm.v21i6.6793>
21. Tommaso M. Milani (2022) Banksy's Walled Off Hotel and the mediatization of street art, *Social Semiotics*. Vol. 32:4, 2022. P. 545-562, DOI: 10.1080/10350330.2022.2114730
22. What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. 2005. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.
23. Williams Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Oxford University Press; Revised, Subsequent edition. 1985. 352 p.

#### References

1. Hurova I. V. Merezhevyy servis Web-2.0 ta yoho vplyv na transformatsiyu populyarnoyi kul'tury. *Lyudyna i shchynnyy intelekt: zbirnyk naukovykh prats'*. Kyiv : KNT, 2020. 265 s.
2. Kisyel' O. Kul'turolohichnyy pidkhid do problemy spozhyvannya v konteksti osvitykh zavdan'. *Naukovo-teoretychnyy al'manakh Hrani*, 17 (11). 2014. C/ 58-63. Rezhym dostupu: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/743>
3. Myednikova H. S. Kontsept "kul'turni praktyky" ta yoho rol' v transformatsiyi suchasnoyi kul'tury. *Naukovyy chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 7 : Relihiyeyznavstvo. Kul'turolohiya. Filosofiya*. 2017. Vyp. 37. S. 30-39. Rezhym dostupu: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_7\\_2017\\_37\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_7_2017_37_7)
4. Selivanova O. O. Suchasna linhvistyka: terminolohichna entsyklopediya. Poltava : Dovkillya-K, 2006. 716 s.
5. Stori D. Teoriya kul'tury ta masova kul'tura. Vstupnyy kurs. Kyiv : Vyd-vo «Akta», 2005. 357 s.
6. Agha A. Commodity Registers. *Journal of Linguistic Anthropology*, 21(1). 2011. P. 22–53. doi:10.1111/j.1548-1395.2011.01081.x
7. Bjarki Valtysson. Access culture: Web 2.0 and cultural participation, *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 16, №2. 2010.P. 200-214, DOI: 10.1080/10286630902902954

8. Docker J., *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge : Cambridge University Press. 1994. 344 p.
9. Felicia Wu Song. Theorizing Web 2.0, *Information, Communication & Society*, 13:2. 2010. P.249-275, DOI: 10.1080/13691180902914610
10. Gompertz W. Will Gompertz on Banksy's shredded Love is in the Bin. *BBC*.2018. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45818204>.
11. Haupt Adam, Quentin E. Williams, Samy H. Alim, and Emile Jansen. Neva Again: Hip Hop Art, Activism and Education in *Post-Apartheid South Africa*. Pretoria : HSRC Press. 2019 p.
12. Hernández-Ramírez M. Consumo patrimonial: entre el mercado y la cultura. *Chungará (Arica)*. Vol. 49 no.1.2017. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000034>.
13. Hewison R. *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. London: Methuen. Hodgson, 1987. 160 p.
14. Iedema Rick. Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multi-Semiotic Practice. *Visual Communication* 2 (1). 2003. P. 29–57.
15. Jaskułowski K. Kultura popularna jako pole bitwy. Wokół kulturoznawstwa krytycznego Stuarta Halla / Krzysztof Jaskułowski. *Ściągana konsumpcyjne. Próby z kulturoznawstwa krytycznego / Krzysztof Jaskułowski*. 2013.
16. Mac Cannell, D. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. London : Macmillan. 1976. 280 p.
17. Merrin W. *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Polity Press, 2005. 190 p.
18. Oral B. Banksy'nin Sotheby's Galerisi'nde Gerçekleştirdiği Performansın Bir Olgu Olarak Sanat Tarihi Sürecindeki Yeri. *Sanat Tarihi Dergisi*, 28 (1). 2019. P. 193-205. DOI: 10.29135/std.512925
19. Pennycook, Alastair. «Linguistic Landscapes and the Transgressive Semiotics of Graffiti». In *Linguistic Landscape: Expanding the Scenery*, edited by Elana Shohamy, and DurkGorter. London: Routledge. 2007.P. 302–312.
20. Proferes, N. Web 2.0 user knowledge and the limits of individual and collective power. *First Monday*, 21(6). 2016. <https://doi.org/10.5210/fm.v21i6.6793>
21. Tommaso M. Milani (2022) Banksy's Walled Off Hotel and the mediatization of street art, *Social Semiotics*. Vol. 32:4, 2022. P. 545-562, DOI: 10.1080/10350330.2022.2114730
22. What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. 2005. URL: <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>.
23. Williams Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. Oxford University Press; Revised, Subsequent edition. 1985. 352 p.

#### THE SENSE-MAKING POTENTIAL OF THE ART MARKET IN THE CONTEXT OF CULTURAL CONSUMPTION

Rusakov Serhii – Ph.D., Associate Professor, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

The author develops the notion that the circulation of current works of art is the reason for the formation of new senses, values, and artistic trends. The focus of the cultural analysis is the investigation of production and consumption, which are both considered to be the basis of the contemporary art market. The term «cultural biography» has been applied for the first time ever to the study of artistic practices and works of contemporary art, broadening the scientific perspective of applying cultural analysis to the study of the art market; the features of scientific approaches to the study and interpretation of cultural production and cultural consumption, presenting a promising direction of contemporary cultural studies, are highlighted; it has been proved that the art market should be viewed as an important space for the formation and development of senses and artistic values, which becomes possible thanks to the circulation of works of art. The circulation approach, when the focus is not so much on works of art as on sense-making resulting in interaction with them, becomes an effective scientific direction. As a result of rethinking the concepts of Paul du Gay, Stuart Hall, Mac Cannel, and D. Hewison, the author of the article offers a new interpretation of the art market as a cultural phenomenon and a new understanding of the functioning of contemporary art.

*Key words:* art market, cultural consumption, contemporary art, cultural biography

UDC 130.2:7.05:339.146

#### THE SENSE-MAKING POTENTIAL OF THE ART MARKET IN THE CONTEXT OF CULTURAL CONSUMPTION

Rusakov Serhii – Ph.D., Associate Professor, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

*The aim of the article* is to analyze the sense-making processes of the art market, which are crucial to the contemporary model of artwork circulation.

*The methodology* is based on an interdisciplinary approach, methods of hermeneutics, and phenomenology. The art market was studied using cultural analysis as a model of the circulation of works of art that corresponds to contemporary culture and time. The theoretical model of culture circulation was applied, which contributes to a thorough consideration of the cultural features of consumption and production of works of art in the context of the art market as a semantic space.

*Results.* The art market appears to be a co-author of the work based on the concept of consumption. The performance of the destruction of Banksy's artwork, which got a new significance at the end of the auction for its sale and subsequent

destruction, exemplifies the art market's recognition that it is a co-author of the artistic process while consuming it. Banksy was able to expose the auction's dual function as a semantic component of art and a consumer component of art. The art market provides the most efficient model of the full cycle of the circulation of works of art: from the inception of the ideas, their discussion at educational programs of reputable art exhibitions and art fairs, professional evaluation by art experts and the audience during public presentations and participation in exhibitions, to the purchasing of newly created works of art by collectors and museums, and their safe further circulation by countries, museums, collections, and licensed use of images in art catalogs, references in works of popular culture, which contributes not only to the material support of artists, but also to the making of new senses and socio-cultural dynamics in general.

*The scientific novelty.* The term «cultural biography» has been applied for the first time ever to the study of artistic practices and works of contemporary art, broadening the scientific perspective of applying cultural analysis to the study of the art market.

*The practical significance.* The research opens up a new perspective for the formation of new perspectives in the study of the circulation of works of art – not so much from the status of previous owners, but from the meanings that are formed from the actualization of works of art at one moment or another. Cultural biography can include the following semantic elements: representation, identity, production, consumption, and regulation.

*Key words:* art market, cultural consumption, contemporary art, cultural biography.

Надійшла до редакції 2.12.2022 р.

УДК 7.075 (477)

### ФУНКЦІОНЕРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ: ДІЯЛЬНІСТЬ ПРИВАТНОГО АРТ-СЕКТОРА

Міронова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства,  
директор Київської міської галереї мистецтв «Лавра»

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.594>

DOI: <https://doi.org/artstasy@gmail.com>

*Метою* пропонованої публікації є дослідження діяльності приватного арт-сектора українського мистецтва. Основним *методологічним* підходом при визначенні ролі основних гравців сучасного українського арт-ринку в регуляції процесів розвитку українського мистецтва – структурно-системний підхід, а під час аналізу діяльності культурних інституцій, кураторів, галеристів та арт-дилерів та їхньої співпраці з художниками – контекстуальний метод. Застосовані методи дозволили визначити основні вектори розвитку приватного арт-сектора українського мистецтва 1990 – 2020-х років. *Наукова новизна* роботи полягає у осмисленні ролі основних гравців сучасного українського арт-ринку в регуляції процесів розвитку українського мистецтва. Світ мистецтва сьогодні трансформувався із закритої привілейованої галузі на повноцінну глобальну арт-індустрію. Для розуміння процесів розвитку приватного арт-ринку в Україні насамперед необхідне розуміння роботи світової мистецької індустрії, яка сьогодні, як показав аналіз світового та українського арт-ринків, перебуває у стані формування. Галереї, центри сучасного мистецтва та аукціонні будинки налаштовані зараз передусім на приватні продажі та просування сучасних художників, співпрацюючи та доповнюючи діяльність одне одного. *Висновки.* Консерватизм та закритість українського арт-ринку у XXI ст., на відміну від світового мистецького простору, його вкорінений страх перед переминами, пояснюється вузьким колом функціонерів та обмеженим попитом. Зазвичай усі функціонери арт-ринку враховують аспекти історичного розвитку мистецтва, знання та розуміння того, що було зроблено в минулому, а при використанні цитат або повторів – розуміють систему координат. Вони мають досвід переглядання мистецтва, розуміння того, що робиться в мистецькому світі «тут і тепер», відчують тенденції розвитку, перебувають у загальносвітовому мистецькому контексті, враховують певні соціальні виклики, інтерпретують візуальну комунікацію з потенційною аудиторією, мають власні стратегії і розуміння своєї діяльності. Ці аспекти можуть перетинатись та доповнювати один одного, втім, певне загальне спрямування дій визначає, чи буде сформовано на арт-ринку спільну систему координат.

*Ключові слова:* арт-ринок, сучасне мистецтво, колекціонер, арт-дилер, галерист, арт-індустрія, українське мистецтво.

*Актуальність теми дослідження.* За останні три десятиліття світ мистецтва трансформувався із закритої привілейованої галузі на повноцінну арт-індустрію. Для оцінки процесів розвитку приватного арт-ринку в Україні, насамперед, необхідне розуміння роботи світової мистецької індустрії, яка нині перебуває у стані формування. Галереї та аукціонні будинки налаштовані зараз передусім на приватні продажі та просування сучасних художників, співпрацюючи та доповнюючи діяльність одне одного. При цьому багато потужних арт-інституцій на ринку переживають час від часу кризи, а «виживання» для них стає дедалі складнішим. Це, з одного боку, є вигідним для сучасного мистецтва, яке природно реагує на різноманітні соціальні та економічні виклики. З іншого – може зруйнувати систему, що виховує та підтримує сучасних митців. Консерватизм та закритість українського арт-ринку у XXI ст., на

відміну від світового мистецького простору, його страх перед змінами, пояснюється вузьким колом функціонерів та обмеженим попитом.

*Аналіз останніх досліджень.* Дослідження сучасного арт-ринку входить до кола наукових інтересів П. Гілена, А. Лисакової, Ж. Ранс'єра; вивченням розвитку українського арт-ринку займаються Ю. Когутяк, Д. та Т. Момот; розвитком кураторських напрямів цікавляться П. О'Ніл та Д. Томпсон. Дослідженням розвитку сучасного арт-ринку наразі переймаються й науковці лабораторій та відділів Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, галеристи-практики приватних мистецьких інституцій, що вказує на дедалі більший інтерес до динамічних тенденцій і проблем сучасного мистецтва. Під час фахової дискусії на конференції «Art Business», що відбулася в Нью-Йорку 2018 р., учасники зафіксували три найгостріші питання розвитку сучасного арт-ринку. Зокрема, було вказано на нагальну необхідність виходу арт-бізнесу з тіні, регулювання якості арт-продуктів, що циркулюють у мистецькому просторі, та легітимізацію нових медійних мистецтв. Ці важливі питання визначають напрям майбутніх трансформацій світового арт-ринку.

*Метою* пропонованої публікації є дослідження діяльності приватного арт-сегмента українського мистецтва. *Наукова новизна* роботи полягає в осмисленні ролі основних гравців сучасного українського арт-ринку в регуляції процесів розвитку українського мистецтва.

*Виклад основного матеріалу.* Найближчим часом мистецькому світу доведеться пройти складний шлях виходу з тіньового сегменту ринкових відносин. Цей процес стосуватиметься не лише публічних продажів, а й обліку творчої спадщини та отримання прозорої інформації щодо вартості творів мистецтва всіма учасниками арт-процесу. Сьогодні навіть художник іноді не знає, в якій галереї зберігаються його роботи, хто їх купує і для якої колекції. Власне, не кожна галерея веде облік своїх фондів, а якщо і має його, то лише для закритої інформації. Досить утопічно уявляти, що найближчим часом ситуація зміниться, й всі гравці арт-ринку розкриють дані своєї діяльності, утім, потреба вільного та правдивого обміну інформацією щодо творів мистецтва – від побудови уніфікованого каталогу до бізнес-механіки пересувних художніх виставок – є однією з першочергових. Така відкритість галерей, художніх просторів та аукціонних будинків, з одного боку, дозволить покупцям заздалегідь визначати об'єкти, що їх цікавлять, а з іншого – може нівелювати статусність арт-ринку як традиційно закритого кола обраних, адже арт-дилерам важливо довести елітарність продажу творів мистецтва. Натомість для стійкого розвитку ринку мистецтва важлива прозорість та відкритість.

Першим і головним у ланцюжку творців символічного капіталу мистецьких робіт є, звичайно, художник. За висловом Ж. Ранс'єра, завдання митця унікальне: «Саме художник мандрує лабіринтами або підпіллями соціального світу» [6; 36], але насправді зростання або зниження цін на художні твори від нього не залежить. Успіх першої виставки художника має бути закріплений у провенансі, а рівень його успішності визначають публічні продажі.

Ключову роль на арт-ринку відіграють приватні галереї (з розвитком технологій – реальні або віртуальні) та різноманітні арт-інституції – арт-центри, агенції, клуби колекціонерів тощо. Саме вони задають тон та регулюють процеси розвитку сучасного мистецтва, опікуються творчістю окремих художників, займаються каталогізацією творів, підготовкою арт-проектів тощо. Галерея, після майстерні художника, є первинною ланкою на ринку творів мистецтва – в ній демонструють роботи, взяті безпосередньо від художників, або перепродають отримані від власників. Поява твору в галереї перетворює його на об'єкт уваги, що пройшов експертизу якості, а з кожною виставковою подією зростає його провенанс. В Україні існує лише невелике коло галерей і галеристів із високою репутацією, які сьогодні «тримають планку» якості, принципово працюючи з професійними художниками, підтримуючи їх та допомагаючи при створенні арт-проектів. Такі галеристи задають правила регулювання та систематизують художників на арт-ринку. Якісні мистецькі твори є символом статусу, вони значно дорожчі і можуть бути оцінені в мільйони доларів. Звичайно, непрофесійне мистецтво може виглядати естетично, утім воно не буде частиною арт-ринку, що працює з професіоналами.

Окрім презентації мистецьких творів галерейна діяльність реалізує кілька важливих функцій: *комерційну* (в галереї починається обіг художніх творів на арт-ринку, а відтак – перетворення їх на товар); *просвітницьку* (відкриття художників для глядача, стимулювання арт-проектів, просування культури в суспільстві); *комунікативну* (посередництво між художниками, колекціонерами, музеями, пресою, аукціонами, дилерами, кураторами, критиками, меценатами); *експертну* (експертиза художніх творів, виявлення їхньої автентичності, оцінка художньої та комерційної якості); *прогностичну* (вивчення змін та тенденцій розвитку в мистецькому процесі, а на основі аналізу – затвердження та підтримка творчих відкриттів).

На відміну від музеїв, галереї мобільніші і займаються комерційною діяльністю, оскільки продаж творів стає основним джерелом доходів для власників [7; 65]. Утім, необхідно тримати

баланс, адже повна комерціалізація дуже швидко призведе до «смерті» галереї, яка втратить свої основні функції і перетвориться на звичайний салон із продажу сувенірів.

Нині в Україні сформовано кілька організацій, що можуть позиціонувати себе у світовому арт-просторі: Pinchuk Art Center, Центр сучасного мистецтва M17, Mironova Gallery, Abramovich Art, Voloshyn Gallery та ін. Ці інституції стабільно співпрацюють із відомими міжнародними кураторами та арт-центрами, привозять на світові арт-ярмарки та форуми проекти, що демонструють високий рівень українських художників за кордоном, а в Україні – популяризують світові тенденції. Натомість низка галерей сучасного мистецтва проводить цікаві проекти, більше орієнтовані на внутрішній ринок. В українських галереях, так само як і в світових, здійснюється своєрідне перетворення творів мистецтва на ринковий товар. Завдяки роботі галеристів художні роботи набувають адекватного умовного цінового еквіваленту та заявляють про себе на мистецькій арені.

Головним для сучасного художника, що прагне продавати твори на первинному ринку, є факт встановлення та утримання однієї ціни на всі роботи, незалежно від того, де і як вони продаються. На жаль, часто митці, співпрацюючи з галереєю, водночас занижують ціни при продажі напряму в майстерні. Такі дії руйнують арт-ринок, адже професійний галерист завжди продюсує художника, тож стосунки між ними мають бути зрозумілі та прозорі: художник – галерист – колекціонер/клієнт [4]. Галерея просуває митця на ринку, бере участь в арт-ярмарках, пропонує роботи потенційним покупцям, формує художнику порт фоліо та провенанс на його роботи, тож має матеріальні та людські витрати, тому логічним чи вмотивованим шляхом є оцінка та виставлення цін на роботи саме галереєю. Безперечно, ідеальна схема «художник – галерея – колекціонер» працює не завжди, адже сьогодні є величезна кількість онлайн-галерей, у яких різні комісії з продажів, вартість доставки робіт до клієнта або на аукціон, що зрештою впливає на фінальну вартість роботи. Крім того, деякі художники продають себе самостійно, поєднуючи функції куратора й арт-менеджера.

Розмаїття художніх творів і відсутність чіткого регулювання якості арт-продуктів у мистецькому просторі ставлять під загрозу послідовну стратегію розвитку арт-ринку. Планка художньої якості в українському просторі сьогодні опущена настільки низько, що художником може назватися будь-хто, хто себе ним вважає, попри брак професійної освіти (згадаємо популярні курси «художник за тридцять днів» або «художник вихідного дня» та ін.) чи рівень концептуальної якості робіт. Неосвічені, позбавлені таланту і творчого мислення «художники» заповнили арт-ринок, демонструючи вторинні та неякісні твори, продукуючи творчий хаос поза негласними законами творчої індустрії.

Найцікавішою категорією діячів мистецького ринку є арт-дилери, які активно співпрацюють як безпосередньо з художниками, так і з аукціонними будинками та приватними галереями. Їхнім головним інструментом є безпосередні контакти з художниками, покупцями та галеристами, а завданням – не розвиток художника (цим займається галерист), а максимальні продажі його робіт [2]. Співпраця художників/галерей з арт-дилерами передусім базується на особистих контактах та дружніх відносинах, до яких звичайно має додаватися і фахова репутація дилера, і його розуміння світових та регіональних процесів, специфіки ринку, і робота з клієнтами/колекціонерами, адже арт-дилер отримує свій відсоток від вартості проданих творів. Успішний арт-дилер повинен вміти бачити прогресію прибутку, мати гарне відчуття смаку та попиту, відвідувати та бути в курсі різних світових арт-подій, тощо. Зазвичай дилери мають класичну мистецтвознавчу освіту, але це не обов'язково, достатньо добре орієнтуватися в історії світового мистецтва, тенденціях мистецтва сучасного та бути гарним маркетологом. По суті, арт-дилер супроводжує художника у просторі арт-ринку, підтримує його власною репутацією, а від реакції покупців (колекціонерів, поціновувачів) залежать статус митця на ринку. В галузі художньої культури сучасні арт-дилери здійснюють функції відбору, оцінки (як матеріальної, так і якісної), активізують міжкультурну комунікацію, прогнозують зміни на арт-сцені як майданчику соціальної взаємодії в умовах гіперкомунікації. Вони приділяють особливу увагу креативності та успішності художника, а також виконують функцію певної соціальної організації [1; 110–111].

Ще одними гравцями арт-ринку є куратори, які впевнено увійшли у мистецький процес межі ХХ–ХХІ ст. Кураторська практика є більш мобільною порівняно з галереєю і виконує специфічні завдання, пов'язані з місцем демонстрації мистецької події. Вона включає *комунікативну* (створення зв'язків співпраці, спілкування з художниками, спонсорами, пресою, адміністрацією); *художню* (створення ідею експозиції як спільного твору, знаходить її образне і матеріальне втілення); *продюсерську* (пошук фінансування для реалізації проекту); *менеджерську* (створення умов для публічного висвітлення проекту, пристосовує його до місця та можливого переміщення); *критичну* (вербальний опис і обґрунтування концепції проекту) функції. Виникнення кураторської діяльності пов'язують із феноменом бієнале та арт-фестивалів, що на етапі свого формування потребували синтетичного фахівця, який поєднував би художню творчість із соціальним та політичним аспектами. Результатом кураторської

практики стає експозиція, сформована з багатьох робіт, об'єднаних певною концепцією, що дозволить розглядати виставкову презентацію як єдине ціле. Міжнародні кураторські проекти вводять до світу мистецтва нові імена та ідеї, які проходять перевірку в професійному середовищі, стаючи «критерієм якості для верхніх ешелонів – як серед художників, так і серед кураторів – світу мистецтва, відображаючи загальну тенденцію внутрішнього ранжування» [5; 124]. Як показує практика, у сучасних художніх практиках в одній особі галериста поєднуються сфери діяльності усіх функціонерів арт-ринку, що включає музейну, галерейну, кураторську, арт-менеджерську, меценатську та колекціонерську діяльність.

Впливовим проявом арт-бізнесу сьогодні є і діяльність аукціонних будинків. Природа аукціону полягає, насамперед, у публічному виявленні вартості художнього твору безпосередньо у ринковому обігу. Аукціонні будинки функціонують за традиційною схемою: закупають твори мистецтва на внутрішньому ринку (приватні колекції, майстерні художників, приватні власники та ін.) і на зарубіжних ринках (аукціонні будинки, приватні колекції, арт-дилери тощо). Метою функціонування аукціонного будинку є, насамперед, отримання прибутку від продажу мистецьких творів, а також популяризація творчого потенціалу, створення позитивного іміджу, акцентування уваги суспільства на культурному доробку.

Ситуація, що склалася в нашій країні навколо арт-бізнесу – неоднозначна. З одного боку, з набуттям Україною державної незалежності сформувалися приватні інституції, що займаються антикварним бізнесом, промоцією і продажами творів сучасного мистецтва, проводять аукціони: Антик-Центр (Галерея О. Брея), Аукціонний дім «Корнерс», Арт-капітал (зачинено), Аукціон антикваріату «Епоха» (зачинено), Аукціонний дім «Золотое сечение», Аукціонний дім «Дукат» та ін. Діє також низка антикварних магазинів та галерей сучасного мистецтва, що безпосередньо займаються продажами мистецьких творів. Арт-бізнес існував завжди, попри всі політичні та економічні зміни в суспільстві та світі. Є усталені терміни та цінні категорії, що формувалися десятиліттями. Так, сьогодні з перелічених вище організацій функціонують чотири: Антик-Центр, Корнерс, Золотое сечение та Дукат, які вже чимало років, незалежно від економічної ситуації в країні, так чи інакше існують та отримують фінансовий прибуток. Тож, як і будь-який інший бізнес, арт-ринок залежить від рівня проведення заходів та якості творів мистецтва, запропонованих до продажу.

Прийнято вважати, що світовий арт-ринок сформували два найбільші аукціонні будинки – Christies та Sotheby's, утім, із середини 2000-х значну роль у світовій аукціонній торгівлі починають відігравати азійські інституції, зокрема китайський аукціонний будинок Beijing Poly International Auction Co. Щодо зарубіжного аукціонного досвіду, то Україна сьогодні є рівноправним гравцем на світовому просторі арт-бізнесу, чому сприяють успішні продажі сучасних українських художників на знаменитих аукціонах Sotheby's, Christie's, MacDougalls, Phillips, а також зацікавленість світових арт-інституцій (придбання проекту В. Сидоренка «Millestones of Time», з яким художник представляв Україну на 50-й Венеційській Бієнале, музеєм сучасного мистецтва KIASMA (Фінляндія). Означена ситуація свідчить, що попри світові економічні проблеми попит на твори успішних українських мистців не зменшується.

Успіх окремих художників, що вийшли на світову мистецьку арену, та зростання цін на їх твори зумовили появу в українському арт-просторі аукціонних будинків, що реалізують бізнес-програми, пов'язані з мистецтвом та антикваріатом. Саме вони сформували структуру для участі у вітчизняному та міжнародному арт-бізнесі, яка працює на високому професійному рівні і достойно презентує український арт в світовому просторі. Аукціонні торги демонструють історію творів, що фіксується в каталогах разом із цінами попередніх продажів. Головними критеріями аукціонної вартості твору стають провенанс, автентичність, попередньо визначена вартість або вартість попередніх продажів, їхнє співвідношення, динаміка цін, історія власників (неможливо порівнювати ринкову ціну твору мистецтва з собівартістю, адже вартість арт-роботи не рівняється собівартості). Аукціоніст сам не завжди уявляє, які сюрпризи чекають його в процесі аукціону, а твір мистецтва опиняється у певному вакуумі – він уже не є власністю ані художника, ані попереднього чи наступного власника. В такому випадку аукціоніст не є тимчасовим власником, він лише організовує процес обігу творів під час торгів.

Найшвидший спосіб долучитися до арт-ринку – стати колекціонером. Мистецтво завжди є унікальним способом демонстрації смаку й престижу, та визначення серед інших, адже воно не є предметом першої необхідності, натомість художні твори використовують як інструмент вкладення коштів. На відміну від попередніх століть, коли колекціонери вважалися привілейованим прошарком, у ХХІ ст. колекціонерами мистецтва можуть бути будь-які особи, незалежно від їхнього демографічного, географічного чи матеріального статусу [3]. В сьогоднішньому світі з'явилося чимало молодих колекціонерів, які колекціонують роботи молодих художників. Колекціонери старшого покоління, які все ще воліють купувати класичне мистецтво або антикваріат, лише епізодично купують твори сучасного мистецтва.

В Україні існують певні колекціонери, які принципово купують роботи художників в обхід галерей – у майстернях, що призводять до ситуації, коли програють усі діячі арт-ринку: кар'єра митця не отримує належного розвитку, він лишається без галереї, без виставок, без участі у світових арт-ярмарках, а колекціонер, зекономивши гроші, отримує художній твір без перспектив його дорожчання. Для колекціонерів основним інструментом розуміння тенденцій арт-ринку є безпосереднє спілкування з художниками та арт-консультантами. Колекціонери, збираючи твори і артефакти, досліджують і зберігають їх, реставрують, проводять експертизу, підтримують таким чином культуру, адже приватні колекції часто стають основою формування музеїв і архівів.

Покупцем художніх творів, враховуючи діапазон ціноутворення, сьогодні може бути будь-хто, від власних замовників художника до великих галерей та аукціонних будинків. Українське мистецтво купують переважно клієнти з України, адже у світових рейтингах представлено небагато вітчизняних художників та галерей. Досвід роботи з іноземними покупцями дозволяє стверджувати, що більшість українських мистців сьогодні лише починають свій шлях на глобальному арт-ринку, і без допомоги галериста чи дилера просунутись у вищій ешелон комерційних відносин для них майже неможливо.

Поширення та легітимізація мистецтва нових медіа зробили арт-простір ареною розваг та шоу, повертаючи до мистецького процесу нових дійових осіб – комп'ютерників, режисерів, акторів та ін. За рахунок залучення у візуальні мистецтва нових технологій арт-індустрія отримує нові комунікативні та інтерактивні функції, розширює сферу впливу та аудиторію художніх практик. Утім, твори мистецтва напружують свою художню та естетичну вагу, насамперед, завдяки діяльності галеристів, арт-дилерів, кураторів, критиків, аукціонерів, колекціонерів, музейників.

*Висновки.* Зазвичай усі функціонери арт-ринку (від колекціонерів до арт-дилерів та кураторів) враховують аспекти історичного розвитку мистецтва (культурний ландшафт), знання та розуміння того, що було зроблено в минулому, а при використанні цитат або повторів – розуміють систему координат. Вони мають досвід переглядання мистецтва (сучасний контекст), розуміння того, що робиться в мистецькому світі «тут і тепер», відчують тенденції розвитку, перебувають у загальносвітовому контексті, враховують певні соціальні виклики (соціальний контекст), інтерпретують візуальну комунікацію з потенційною аудиторією, мають власні стратегії (особистий контекст) і розуміння своєї діяльності. Ці аспекти можуть перетинатись та доповнювати один одного, втім, певне загальне спрямування діяльності визначає, чи буде сформовано на арт-ринку спільну систему координат. Складність і суперечливість процесів, що відбуваються в усіх сферах життєдіяльності глобалізованого суспільства, обумовлюють зміну сутності мистецтва та нове його розуміння з огляду на зростання соціального впливу. Важливою рисою сучасного образотворчого мистецтва є його транскордонність – відсутність критеріальних меж мистецького твору, географічних меж його поширення, меж між твором та глядачем. У сучасному просторі художньої культури арт-ярмарки та численні художні виставки сполучають різні практики взаємодії. Вони об'єднують художників, галеристів, вільних кураторів. Так мистецтво перетинає межі автономії і стає впливовим учасником процесу культурної і соціальної взаємодії.

### Список літератури

1. Гилен П. Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 110–111.
2. Когутяк Ю. Хто є хто на арт-ринку. Пояснює колекціонер. Дата оновлення: 19.04.2018. URL: <https://nv.ua/ukr/style/blogs/khto-je-khto-na-art-rinku-pojasnjuje-kolektsioner-2465280.html> (дата звернення: 07.06.2020).
3. Лысакова А. Парадоксы современного арт-рынка как глобального института. *Известия Урал. гос. ун-та. Проблемы образования, науки и культуры*. 2011. № 4 (95). С. 246–255.
4. Момот Т., Момот Д. Инфраструктура рынка арт-индустрии: анализ современной структуры та функций. *Сучасний стан наукових досліджень та технологій в промисловості*. 2018. № 2 (4). С. 34–44.
5. О'Нил П. Культура кураторства и кураторство культур(ы). Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015.
6. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. 2-е изд. Санкт-Петербург : Machina, 2012.
7. Томпсон Д. Как продать за 12 миллионов долларов чучело акулы. Скандальная правда о современном искусстве и аукционных домах. Москва : Центрполиграф, 2010. 351 с.

### References

1. Gilen P. (2015). Bormotanie khudozhestvennogo mnozhestva. Globalnoe iskusstvo, politika i postfordizm. Moskva: Ad Marginem Press [in Russian].
2. Kogutyak Yu. Xto ye xto na art-ry`nku. Poyasnyuye kolekcjoner. Retrieved from: <https://nv.ua/ukr/style/blogs/khto-je-khto-na-art-rinku-pojasnjuje-kolektsioner-2465280.html> [in Ukrainian].
3. Lysakova A. (2011) Paradoksy sovremennoho art-rynka kak globalnogo instituta. *Izvestiya Uralskogo gosudarstvennogo universiteta. Problemy obrazovaniya, nauki i kultury*, 4 (95), 246–255 [in Russian].
4. Momot T., Momot D. (2018) Infrastruktura ry`nku art-industriyi: analiz suchasnoyi struktury` ta funkcij. *Suchasny`j stan naukovy`x doslidzhen` ta texnologij v promy`slovosti*, 2 (4), 34–44 [in Ukrainian].



5. O'Nil P. (2015) *Kultura kuratorstva i kuratorstvo kultur(y)*. Moskva : Ad Marginem Press [in Russian].
6. Ranser Zh. (2012) *Esteticheskoe bessoznatelnoe*. 2-e izd. Sankt-Peterburg: Machina [in Russian].
7. Tompson D. (2010) *Kak prodal za 12 millionov dollarov chuchelo akuly. Skandalnaya pravda o sovremennom iskusstve i auktsionnykh domakh*. Moskva: Tsentrpoligraf [in Russian].

UDC 7.075 (477)

#### FUNCTIONARIES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART MARKET, THE PRIVATE ART SEGMENT

Mironova Tatiana – Ph.D. in art,  
Director City Gallery «Lavra»

*The purpose* of the proposed publication is to study the activities of the private art segment of Ukrainian art. The main *methodological* approach in determining the role of the main players of the modern Ukrainian art market in regulating the development of Ukrainian art is the structural-system approach, and in analyzing the activities of cultural institutions, curators, gallery owners and art dealers and their cooperation with artists – the contextual method. The applied methods allowed to determine the main vectors of development of the private art segment of Ukrainian art of the 1990–2020 s. *The scientific novelty* of the work lies in understanding the role of the main players of the modern Ukrainian art market in the regulation of the processes of development of Ukrainian art. Today, the art world has transformed from a closed privileged industry to a full-fledged global art industry. To understand the processes of development of the private art market in Ukraine, first of all it is necessary to understand the work of the world art industry, which today, as the analysis of the world and Ukrainian art markets showed, is in a state of formation. Galleries, contemporary art centers and auction houses are now focused primarily on private sales and promotion of contemporary artists, collaborating and complementing each other. *Conclusions*. Conservatism and closeness of the Ukrainian art market in the XXI century, in contrast to the world art space, its ingrained fear of change, due to a narrow circle of officials and limited demand. Usually all art market officials take into account aspects of the historical development of art, knowledge and understanding of what has been done in the past, and when using quotes or repetitions – understand the coordinate system. They have experience of viewing art, understanding what is happening in the art world «here and now», experience trends, are in a global artistic context, take into account certain social challenges, interpret visual communication with potential audiences, have their own strategies and understanding of their activities. These aspects may intersect and complement each other, however, a certain general direction of officials determines whether a common coordinate system will be formed in the art market.

*Key words*: art market, contemporary art, collector, art dealer, gallery owner, art industry, Ukrainian art.

Надійшла до редакції 12.12.2022 р.

УДК 008:379

#### СОЦІОКУЛЬТУРНА ДИВЕРСИФІКАЦІЯ РОЗУМІННЯ ГОСТИННОСТІ ЯК ОСНОВА ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО ТА ТУРИСТИЧНОГО СЕРВІСУ : ОГЛЯД СУЧАСНИХ ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Дьяченко Роксолана Вікторівна – кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу,  
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-8177-2357>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi43.593>

Проаналізовано публікації сучасних зарубіжних дослідників, що привертають увагу до необхідності врахування соціокультурного контексту готельно-ресторанного та туристичного сервісу як важливої складової моделі сучасного розуміння гостинності, що дає змогу прослідкувати основні зміни у сучасній науковій концептуалізації поняття гостинності з урахуванням соціокультурно-зумовленої специфіки потреб клієнтів готельно-ресторанного та туристичного сервісу. Констатується, що нині більшість досліджень гостинності спрямовані на розуміння того, як гостинність за межами сфери послуг, менеджменту та бізнесу концептуалізується в інших галузях, що дедалі більше виводить їх на перспективу антропологічних, філософських, історичних та релігійних інтерпретацій.

*Ключові слова*: гостинність, соціокультурний контекст, готельно-ресторанний сервіс, туризм, дослідження, концептуалізація.

*Постановка проблеми*. Концепція гостинності, орієнтація на яку стала домінуючою у туризмі та готельно-ресторанному сервісі, останнім часом суттєво змістила звичне уявлення про ці комерційні напрями як виключно сфери отримання прибутку. Сучасні клієнти не просто шукають місце, де можуть перекусити, провести вільний час, кілька днів відпустки чи ділову зустріч, вони хочуть отримати дещо інший досвід – досвід ставлення до них як до бажаних гостей.

Уся сучасна концепція гостинності фактично й базується на цій ідеї, у межах якої просто отримати готельну чи ресторанну послугу – це вже далеко не те, що прагне «купити» сучасний клієнт. Він часто вимагає усамітнення, спокійної та приємної атмосфери, ввічливості, турботи, незабутніх вражень тощо. Власне все це і має входити в сучасне наповнення концепції гостинності як основи сфери надання готельно-ресторанних та туристичних послуг.

До концепції гостинності, звичайно, як і раніше, входять чистота номерів, смачна їжа та низка інших традиційних заходів та послуг, проте навіть від них вимагається дедалі більше оригінальності та новаторства. Відповідно, останніми роками не лише концепція гостинності, а й готельно-ресторанний і туристичний сервіс еволюціонують у бік врахування соціокультурного, філософського, антропологічно-орієнтованого контексту сфери послуг, що й актуалізує відповідні дослідження у цих напрямках.

*Методологія дослідження.* Дослідження ґрунтується на інклюзії наукових методів і підходів, інтегрованих з культурології, філософії, менеджменту. Серед загальнонаукових методів застосовувалися методи аналізу, синтезу, порівняння, узагальнення. Для аналізу змісту наукових публікацій використано бібліографічний метод.

*Наукова новизна дослідження* полягає у приверненні уваги до необхідності врахування соціокультурного контексту готельно-ресторанного та туристичного сервісу як важливої складової моделі сучасного розуміння гостинності.

*Аналіз останніх публікацій.* Огляду публікацій щодо гостинності присвячена низка останніх статей зарубіжних авторів, зокрема: Р. Кунвара «Що таке гостинність» [6], в якій автор аналізує декілька джерел, які містять концептуальні й прикладні дискурси з гостинної освіти, управління та відповідних досліджень; Дж. Альберто «Організаційна гостинність: теоретичні та емпіричні розробки» [1], в якій дослідник представляє теоретичні та концептуальні дискусії про гостинність, зокрема про організаційну. Дослідники Лінч П., Макінтош Дж. А., Лугосі Р. у статті «Гостинність і суспільство: Критичні роздуми про теоретизацію гостинності» [9] аналізують концептуальний внесок у сферу досліджень гостинності на основі публікацій, в яких визначено 13 основних тем: концептуалізація гостинності; міграція та праця; спосіб життя; соціальна гостинність; гостинність, споживання, глобальне громадянство та етика; звернення до забутих сфер досліджень; ворожість, насильство та експлуатація; кар'єра в сфері гостинності та вища освіта; історичні дослідження; імідж та ідентичність; простір, дизайн і їжа; менеджмент гостинності та неолібералізм; гостинність і технології [9].

На основі аналізу цих публікацій зроблено висновок, що більшість досліджень гостинності спрямовані на розуміння того, як гостинність за межами сфери послуг, менеджменту та бізнесу концептуалізується в інших галузях, що дедалі більше виводить нас на перспективу антропологічних, філософських, історичних та релігійних інтерпретацій.

*Мета статті* – прослідкувати основні зміни у сучасній науковій концептуалізації поняття гостинності з урахуванням соціокультурно-зумовленої специфіки потреб клієнтів готельно-ресторанного та туристичного сервісу.

*Виклад матеріалу.* Традиційно інтерпретація гостинності ґрунтується на врахуванні ідей бізнесу, менеджменту тощо, зосереджуючись на їжі, напоях та розміщенні за певну винагороду. Таку тріаду називають «святою трійцею» гостинності. У межах цього підходу гостинність розглядається як діадичні стосунки між господарями та гостями, що призводить до вивчення та практики такого типу гостинності, який приділяє мало уваги соціокультурному контексту [11].

Водночас, як ми вже зазначали вище, кожен клієнт, коли прибуває в готель чи ресторан, прагне потрапити не в холодне та безособове місце. Він прагне відчувати себе якщо не як вдома, то як на справжніх гостинах. При цьому більшу частину позитивних вражень клієнту мають забезпечити відчуття турботи як про бажаного гостя у домі. Тільки постійне піклування про клієнта формує у нього стійке бажання повернутися до того, хто ставився до нього як до унікального, з відчуттям його справжніх потреб, що можливо забезпечити, а відповідно відчути лише дома. Це і є гостинність у сучасному соціокультурно-диверсифікованому розумінні.

На підкріплення думки про врахування соціокультурного контексту в гостинності звернемо увагу на міждисциплінарні напрацювання зарубіжних авторів.

Найбільш вагомим міждисциплінарним дослідженням гостинності стала монографія французького дослідника Ж. Дерріди «Про гостинність: передусім запрошенню (невелика бібліотека ідей)», в якій основна увага зосереджена на ворожнечі до Іншого [2].

Незважаючи на те, що праця вийшла друком у 1997 р., вона й нині привертає увагу дослідників. Так, новозеландські науковці А. Гіббонс та Н. Хеммінгтон у публікації «Гостинність: Дерріда та дослідження гостинності у вищій освіті» [3] аналізують деконструкцію гостинності Ж. Деррідою в

контексті аналізу її представлення у вищій освіті, як наслідок абсолютної (безумовної) гостинності, взаємності, щедрості [3].

Цікавим аналізом є стаття К. Д. О'Гормана «Феномен гостинності: філософське просвітництво?» [13], в якій автор справедливо зазначає, що на сьогодні парадигма досліджень гостинності не має чіткої філософської основи. Для заповнення цієї дослідницької лакуни автор досліджує внесок Ж. Дерріди та інших філософів у філософію гостинності. Огляд філософських концепцій представлено в трьох ракурсах: гостинність як індивідуальна моральна філософія; гостинність і національні держави; гостинність і мова [13].

Також привертає увагу стаття К. Д. О'Гормана «Сучасна гостинність: уроки минулого» [12], в якій він досліджує історичні витоки гостинності, зосереджуючись переважно на грецькій та римській цивілізаціях, зокрема на етимології походження, міфології гостинності, гостинності та домашньому господарстві, публічній та комерційній гостинності та гостинності в тогочасних релігійних писаннях. Оцінка результатів дослідження приводить автора до ідентифікації п'яти вимірів гостинності, які розвивалися з початку людської історії: почесна традиція, фундаментальна для людського існування, стратифікована, диверсифікована, центральна для людських зусиль [12].

К. Д. О'Горман у співавторстві з А. Моррісоном у статті «Дослідження гостинності та менеджмент гостинності: симбіотичні відносини» [10] піддає критиці досягнення, які торкаються періоду введення гостинності як предмету викладання у вищій школі, щоб охопити сучасне бачення та підтримати визнання інтелектуальних переваг для теорії та практики менеджменту гостинності навчальної програми, яка дотична до вивчення соціальної комунікації. Автори обґрунтовують переваги симбіозу гостинності та менеджменту гостинності, взаємозв'язок між якими демонструють через ілюстрації, отримані за допомогою історичних засобів дослідження, які застосовують герменевтичний аналіз і тлумачення правила св. Бенедикта (бл. 530 р. н. е.) [10].

Кращому розумінню справжньої гостинності, що проектується у площину вирішення питання як допомогти спрямувати індустрію гостинності в правильному напрямку в майбутньому, слугує публікація Д. О'Коннора «До нового тлумачення «гостинності»» (2005) [14]. Автор вважає, що гостинність – це вроджена людська характеристика, яку можна виховувати та розвивати, а тому її потрібно враховувати в процесі найму персоналу як особистісної характеристики, необхідної у сфері надання послуг. Також Д. О'Коннор зазначає, що найбільш практичним способом досягнення цієї мети є дослідження історії та походження гостинності. Лише після того, як буде досягнуто розуміння походження гостинності та її місця в людській природі, можна зрозуміти, що означає гостинність сьогодні та що означатиме у майбутньому [14].

У публікації «Від сервісу до досвіду: розуміння та визначення гостинного бізнесу» [4] Н.Хеммінгтон наголошує, що нездатність адекватно визначити або розуміти гостинність як комерційне явище створила фрагментарне академічне середовище та шизофренію у галузі, яка має потенціал для обмеження її розвитку як глобальної індустрії. Тому, на переконання автора, зміни у концептуалізації гостинності як поведінці та досвіді відкривають нові перспективи для управління бізнесом гостинності. Для опису гостинності в комерційній сфері автор пропонує структуру, яка орієнтується на стосунки господаря-гостя, щедрість, «багато маленьких сюрпризів», безпеку гостя тощо. Структуру, яка фокусується на врахуванні досвіду гостя, який є особистим, незабутнім і доповнює його життя [4].

Дослідники С. Мунасінгхеа, Н. Хеммінгтон, Х. Шензель, Дж. Поулстон у статті «Гостинність за межами комерційної сфери: тріадна концептуалізація гостинності в туризмі з точки зору зустрічі господар-гість» [11] наголошують на концептуалізації гостинності за межами комерційної сфери та зазначають, що концепція гостинності традиційно була визначена з погляду відносин постачальника послуг і їх одержувача в комерційній обстановці отримання послуг. Однак нині перемагає більш широке концептуальне розуміння гостинності насамперед як моделі, яка передбачає культурно диверсифіковане її бачення. Наслідки цього підходу полягають у позиціонуванні гостинності з урахуванням соціокультурних чинників та змінних. Тобто вимальовуються загалом дві точки зору на гостинність: зустріч з послугами (комерційна) і зустріч господар-гість (соціокультурна). Дослідники також наголошують на «місці» як третьому вимірі, заснованому на передумові, що гостинність варто розуміти у зв'язку з місцем, оскільки місце, де вона виникає, є необхідним компонентом у її аналізі, позаяк відіграє вагому роль у формуванні ідентичності господаря та гостя [11].

Наголошують на приверненні уваги до вивчення транзакцій господаря та гостя як ключової риси досліджень гостинності британські дослідники. Як зазначає С. Лешлі у статті «Вивчення гостинності: поза межами конверту» [7], хоча вивчення транзакцій господарів і гостей виходить за межі комерційної діяльності з управління гостинністю, проте найбільшу кількість людських взаємодій можна краще зрозуміти через гостьові транзакції. Завдяки розумінню гостинності у такому

контексті можна покращити комерційне управління гостинністю через менеджмент якості послуг, відносини з працівниками, транзакції між клієнтами та працівниками, а також лояльність клієнтів [7].

Французька дослідниця К. Кирилова у статті «Феноменологія гостинності: теоретичні передумови та практичне застосування» [5] висвітлює можливості феноменології щодо гостинності, збагачуючи методологічну точність, необхідну для вивчення цілісного соціокультурного досвіду, який дедалі частіше визнається центральним компонентом гостинності й відповідного бізнесу. Також дослідниця критично оглядає феноменологічні дослідження гостинності з 2010 р., обговорює проблеми та пропонує перспективні напрями для її феноменологічних досліджень [5].

П. Лінч у статті «Ідеології гостинності: деконструкція нарративу екскурсовода» [8] констатує, що будь-яка гостинність є ідеологічною, позаяк спирається на соціально-культурні переконання, які часто сприймаються як належне. Ідеології гостинності включають або виключають Іншого, спираючись на мовну конструкцію та дискурс, що виправдовує правила, формальні та неформальні стосунки. Все змінюється залежно від того, кого вважають бажаним у суспільстві в певний момент часу. Автор аналізує подорож як уособлення національної гостинності; мову, стереотипи та вітання; ієрархії привітання; інструментальні та політичні нарративи гостинності; асиметричну гостинність; довільну гостинність. Коротко розглядаючи теоретичні, практичні та етичні/моральні наслідки ідеології гостинності з точки зору туриста, дослідник доходить висновку, що метафорично ідеологічна гостинність є частиною колючого дроту, який оточує гостинну взаємодію, стримує гостя, який підноситься на п'єдестал гостинності [8].

Т. Селвіну праці «Антропологія гостинності» [15] пропонує антропологічний погляд на гостинність, розглядаючи мету та соціальну функцію гостинності на широкому порівняльно-історичному та етнографічному матеріалі на цю тему. Також автор надає коментарі щодо соціальних, ритуальних і когнітивних структур, у межах яких здійснюються акти гостинності [15].

Відтак сучасні концепції гостинності насамперед включають розуміння важливості та вміння адаптуватися до кожного клієнта, що досягається лише шляхом максимальної персоналізації послуг з урахуванням низки запитів – релігійних, культурно-ідентичних тощо. Також розуміння пріоритету соціокультурного контексту гостинності має надважливе значення для глибокого та цілісного розуміння того, що клієнт насамперед потребує та відчуває, коли звертається за готельно-ресторанними та туристичними послугами.

Теоретична значущість такого соціокультурно-антропологічного підходу полягає в наданні інтерпретації гостинності в готельно-ресторанному бізнесі та туризмі альтернативного спрямування, що робить значний практичний внесок в існуючі знання про менеджмент туризму та готельно-ресторанного сервісу.

*Висновки.* Отже, більшість сучасних зарубіжних дослідників наголошує, що гостинність має соціокультурне підґрунтя та відповідні наслідки, а відтак – не повинна обмежуватися комерційною сферою. Це впливає на фундаментальні аспекти її розуміння в контексті готельно-ресторанного та туристичного сервісу. Тому нині пропонується відійти від рамок виключно комерційних послуг, щоб краще зрозуміти гостинність.

Соціокультурно-диверсифіковане розуміння гостинності суттєво впливає на покращення та збагачення досвіду гостинності в готельно-ресторанному та туристичному сервісі. У свою чергу, це передбачає зміни насамперед у мисленні і концептуалізації поняття гостинності як культурно та людино орієнтованого сервісу.

Отже, нині перед менеджером готельно-ресторанних послуг стоїть завдання своєї «культурної» підготовки, яка передбачає не лише знання різних мов, а й культурно зумовлених звичаїв, потреб і звичок людей, які представляють різні ментальні світи та потребують пропозицій і відношення, адаптованих до їхніх запитів, які, у свою чергу, й так обтяжені широким спектром особистих смаків і уподобань.

Тому для формування парадигми новітніх досліджень та формування цілісного розуміння гостинності необхідно спиратися на міждисциплінарні пошуки.

#### References

1. Alberto J. (2015). 5 Hospitalidade Organizacional: Panorama Teórico-Empírico. *Ciencia e Tecnologia dos Materiais*. Vol. 7 (3). P. 338-357 [in English].
2. Derrida J. de, Dufourmantelle A. (1997). De l'hospitalité: Précédé de Invitation (Petite bibliothèque des idées). Calmann-Lévy [in English].
3. Gibbons A., Hemmington N. (2017) 'Pas d'hospitalité': Derrida and the study of hospitality in higher education. *Hospitality & Society*. 7 (2), 115-131 [in English].
4. Hemmington N. (2007). From Service to Experience; understanding and defining the hospitality business. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/76889.pdf>. [in English].

5. Kirillova K. (2018). Phenomenology for hospitality: theoretical premises and practical applications. *International Journal of Contemporary Management*. 30(8) [in English].
6. Kunwar R. (2017). What is Hospitality? *The Gaze Journal of Tourism and Hospitality* Vol. 8. P. 55-115 [in English].
7. Lashley C. (2007). Studying hospitality: Beyond the envelope. *International Journal of Culture Tourism and Hospitality Research*. 1 (3). P.185-188 [in English].
8. Lynch P. (2017). Ideologies of Hospitality: Deconstructing a Tour Guide Narrative. *Critical Tourism Studies*. Vol. 61. URL: <https://digitalcommons.library.tru.ca/cts-proceedings/vol2017/iss1/61> [in English].
9. Lynch P., McIntosh J. A., Lugosi P.(2021). Hospitality & Society: Critical reflections on the theorizing of hospitality. *Hospitality & Society*. Vol. 11 (3). P. 293-331 [in English].
10. Morrison A., O’Gorman K. D.(2008). Hospitality studies and hospitality management: A symbiotic relationship. *International Journal of Hospitality Management*. Vol. 27, Is. 2. P. 214-221 [in English].
11. Munasinghe S., Hemmington N., Schänzel H., Poulston J. (2022). Hospitality beyond the commercial domain: A triadic conceptualisation of hospitality in tourism from a host-guest encounter perspective. *International Journal of Hospitality Management*. Vol. 107 [in English].
12. O’Gorman K. D. (2005). Modern Hospitality: Lessons from the past. *Journal of Hospitality and Tourism Management*. 12(2). P. 131-141 [in English].
13. O’Gorman K. D. (2007). The Hospitality Phenomenon: Philosophical Enlightenment? *International Journal of Culture Tourism and Hospitality Research*. 1 (3). P. 189-202 [in English].
14. O’Connor D. (2005). Towards a new interpretation of «hospitality». *International Journal of Contemporary Hospitality Management*. 17 (3). P. 267-271 [in English]
15. Selwyn T. (2000.) An anthropology of hospitality [in English].

**SOCIO-CULTURAL DIVERSIFICATION OF THE UNDERSTANDING OF HOSPITALITY  
AS THE BASIS OF HOTEL-RESTAURANT AND TOURIST SERVICE :  
REVIEW OF MODERN FOREIGN STUDIES**

Diachenko Roksolana – Ph.D. in Study of Art, Senior Lecturer of  
Kyiv National University of Culture and Arts

The article analyzes the publications of modern foreign researchers, which draw attention to the need to take into account the socio-cultural context of the hotel, restaurant and tourist service as an important component of the model of understanding modern hospitality, which makes it possible to follow the main changes in the modern scientific conceptualization of the concept of hospitality, taking into account the socio-culturally determined specificity of customer needs hotel-restaurant and tourist service. It is stated that nowadays the majority of hospitality studies are aimed at understanding how hospitality beyond the sphere of services, management and business is conceptualized in other fields, which increasingly brings them to the perspective of anthropological, philosophical, historical and religious interpretations.

*Key words:* hospitality, socio-cultural context, hotel and restaurant service, tourism, research, conceptualization.

**UDC 008:379**

**SOCIO-CULTURAL DIVERSIFICATION OF THE UNDERSTANDING OF HOSPITALITY  
AS THE BASIS OF HOTEL-RESTAURANT AND TOURIST SERVICE :  
REVIEW OF MODERN FOREIGN STUDIES**

Diachenko Roksolana – Ph.D. in Study of Art, Senior Lecturer  
of Kyiv National University of Culture and Arts

*The purpose of the article* is to trace the main changes in the modern scientific conceptualization of the concept of hospitality, taking into account the socio-culturally determined specifics of the needs of hotel-restaurant and tourist service customers.

*Research methodology.* The research is based on the inclusion of scientific methods and approaches integrated from cultural studies, philosophy, and history. Among general scientific methods, methods of analysis, synthesis, comparison, and generalization were used. The bibliographic method was used for the analysis of scientific publications.

*The scientific novelty* of the study consists in drawing attention to the need to take into account the socio-cultural context of the hotel-restaurant and tourist service as an important model of the modern understanding of hospitality.

*Conclusions.* Therefore, the majority of modern researchers emphasize that hospitality has a socio-cultural basis and corresponding consequences, and therefore should not be limited to the commercial sphere. Therefore, it is now suggested to move away from the framework of commercial services in order to better understand hospitality. A socio-cultural and diversified understanding of hospitality significantly affects the improvement and enrichment of hospitality experience in hotel, restaurant and tourist services. In turn, this involves changes, first of all, in thinking and conceptualizing the concept of hospitality as a culturally and human-oriented service. So, today the manager of hotel and restaurant services faces the task of a kind of «cultural» training, which involves not only knowledge of different languages, but also culturally conditioned customs, needs and habits of people who represent different mental worlds and need proposals and attitudes adapted to them requests, which, in turn, are burdened by a wide range of personal tastes and preferences.

*Key words:* hospitality, socio-cultural context, hotel and restaurant service, tourism, research, conceptualization.

Надійшла до редакції 8.11.2022 р.

## **Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ**

### **Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS**

УДК 477.21 (038)

#### **ДУХОВНІСТЬ СОЦІУМУ В ПАРАМЕТРАХ ВИЩОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ**

[рец. на книгу «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету». До 50-річчя від часу заснування. Автор-укладач Виткалов С. В. Рівне :А. Брегін, 2021. 550 с., іл.]

**Сабадаш Юлія Сергіївна** – доктор культурології, професор,  
завідувачка кафедри культурології, Маріупольський державний університет, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0001-5068-7486>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.591>  
[juliasabadash2005@gmail.com](mailto:juliasabadash2005@gmail.com)

**Нікольченко Юзеф Мойсейович** – доцент, Маріупольський державний університет, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-8149-6743>  
[nikolchenko46@ukr.net](mailto:nikolchenko46@ukr.net)

Аналізуються основні параметри монографічно-довідкового видання професора Рівненського державного гуманітарного університету С. Виткалова, спрямовані на виявлення сутності та специфічних організаційно-культурних характеристик його кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства; наголошується на витоках становлення культурологічної освіти в регіоні, формах та напрямках її реалізації, академічних здобутках професорсько-викладацького складу та студентів; наголошується на важливості цієї освіти у складних умовах сьогодення. Залучаючи значний джерелознавчий матеріал, автор доводить перспективність цієї освіти та наголошує на її проблемному ряді.

*Ключові слова:* вища культурологічна освіта в регіоні, науково-педагогічний склад, організаційно-культурні здобутки, ювілей, проблемний ряд.

Зламні сторінки історії країни загострюють, як правило, безліч проблем, які донедавна не вважалися надто актуальними чи, принаймні, такими, що потребують посиленої уваги до своєї сутності. І в цьому плані монографічне видання, що з'явилося напередодні 50-річчя від дня заснування кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету [1], яке й становить предмет нашого студіювання, є таким, що стимулює до відповідних роздумів. Роздумів над станом гуманітарної освіти, яка чимало років хоча і знаходилася в пріоритетах держави, утім не завжди належним чином підтримувалася, цілком логічно спираючись на думку про те, що на кожному історичному етапі завжди є (і, поза сумнівом, – буде) більш актуальна проблематика. Утім, стан війни вкотре довів важливість саме гуманітарної складової – змін у ціннісних орієнтаціях людини, її ставлення до історичного минулого, бажання його поглиблено вивчати, щоб не повторити помилок у майбутньому, та продовжувати власний, притаманний лише цій країні рух до нових звершень. Тож зазначене вище видання й стало підставою саме для такого ракурсу бачення проблеми та стимулювало поглянути на неї під окресленим кутом зору. У цьому зв'язку звернемо увагу на декілька аспектів рецензованої книги, у яких переконливо відбивається сутність акцентованої вище проблематики.

По-перше, ювілей – це завжди підсумок. Підсумок, як зазначає автор, певного руху, здобутків, результат яких можна виявити лише в процесі цього руху, або на конкретному його підсумковому етапі [1; 515]. І ювілей й дає підстави саме так вчинити. Адже 50 років життєдіяльності помітної в організаційно-культурному просторі країни кафедри одного з трьох інститутів культури країни (у минулу добу), це, поза сумнівом, варте уваги з точки зору аналізу методик роботи зі студентами, виявлення шляхів формування й творчого зростання професорсько-викладацького складу, становлення цієї структури в інституті (а згодом і університеті) й загалом освітньому просторі сучасної країни. Та й «педагогічний результат» цієї роботи, – випускники, – це також найпереконливіший аргумент на користь ефективності не лише обраного шляху, але й наявних принципів організаційно-педагогічної діяльності професорсько-викладацького складу. І в цьому плані саме в Розділі I «Культурологічна освіта як складова системи підготовки фахівців у контексті суспільно-культурних перетворень у державі» [1: 31-123] ґрунтовно доведено не лише підстави заснування Культурно-освітнього факультету (1970 р.) Київського державного інституту культури у м. Рівне, перетвореного згодом у самостійний державний інститут (1979 р.) із широким вектором його впливу на переважно західноукраїнський регіон, але й подано широке історичне тло, професійно опрацьоване

автором, на підставі критичного аналізу якого й виявляються позитивні та негативні аспекти організації системи вищої професійної освіти у цьому просторі минулої доби.

Залучаючи значний джерелознавчий матеріал (державні архіви Волинської та Рівненської областей, чимало приватних архівів установ культури і мистецтв та організаторів культурного простору, зокрема й завідувача кафедри (проф. Виткалова В.Г.), спогади, кафедральні архіви, які надають більшої достовірності пропонованому матеріалу, що переконливо акцентовано вже у вступній частині книги [1; 15-28]), автор умотивовано доводить переваги гуманітарної освіти у будь-який історичний період розвитку держави, концентрує увагу на важливості саме духовних елементів у її становленні. До речі, брак останніх і засвідчив у багатьох випадках прорахунки у сучасній патріотичній складовій, наявність чималої кількості колаборантів чи зрадників, як і інших негативних чинників, що виявляються саме в суспільній свідомості у складні періоди національної історії. І в цьому плані Західна Україна, чи принаймні, досвід становлення її системи спеціальної (культурологічної) освіти дає добру нагоду врахувати, чи хоча б ознайомитися з таким досвідом. Адже досвід, ще раз наголосимо, це, перш за все, рух, у процесі якого й з'являються конкретні результати. А вони, як відомо, здобуваються кропіткою працею усіх зацікавлених сторін, у даному випадку – професорсько-викладацького складу та студентів. Тому саме цей перший розділ і покликаний зосередити увагу читача на потенціалі культурного сегменту Західної України, успішно розробленого і реалізованого випускниками зазначеного закладу і втіленого сьогодні у безлічі народознавчих імпрез у формі фестивалів, творчих звітів, чи народних промислів і ремесел, потужного святково-обрядового комплексу та безлічі інших складових, що трансформувалися згодом в оригінальні «Музейні (м. Рівне) чи «Замкові (м. Острог) гостини», фестивальний рух та інші культурно-дозвілєві виміри, хоча сьогодні вони в переважній більшості еволюціонують у помітний патріотичний чи культурно-політичний сегмент, що засвідчують фактично усі тимчасово-переміщені особи, яких чимало нині саме в цьому етнорегіоні.

Важливе місце в аналізованому розділі відведено характеристиці специфічного культурного середовища на факультеті та й інституті згодом, створеного і обумовленого достатньо високим освітнім рівнем абітурієнтів та їх духовних потреб (яке формувалося переважно випускниками середньої спеціальної мережі – музичних і культурно-освітніх училищ – коледжів), як визначальному чиннику подальшого професійного зростання. Адже саме воно, це середовище, здатне вирішувати чимало актуальних проблем, наявних в освітній складовій молоді людини. І це середовище у формі спеціально організованого освітнього процесу в навчальному закладі та тотожних процесах, наявних у потужній мережі самодіяльних художніх колективів, народного декоративно-ужиткового аматорства, активно підтриманих керівництвом виробничих підприємств та організацій, бажання мати подібні художні структури й у ЗОШ та інших організаційних підрозділах тогочасного суспільства, активний фестивальний рух тощо, хоча й являли собою елемент певної ідеологічної системи, виступали у той же час потужним чинником неформальної освіти, створювали стійкі й оригінальні параметри, які допомагали молоді «добрати» необхідні знання і сформувати глибокі практичні навички вже поза навчальним процесом. А постійне самовдосконалення через систему різноманітних звітів та фестивального руху надавало таку нагоду. Інакше кажучи, навчальний і поза навчальний процес охоплював чи формував відповідну систему педагогічної дії у традиційних та специфічних її формах. І нині саме тимчасово переміщені особи, тобто люди з неупередженим поглядом на наявний результат чи стан культурного простору регіону, відзначають дивні речі, які не можна швидко опанувати, чи навіть здобути; адже обумовлюються вони специфічними характеристиками, зокрема й ментальністю населення. Утім, саме ці чинники (якості) сформували свого часу на західноукраїнських теренах випускники Рівненського державного інституту культури, суттєво збагативши та тематично наситивши його культурну інфраструктуру, а в багатьох випадках і стимулювавши її розширення. Подібні речі формують нині й студенти Інституту мистецтв РДГУ.

Звернемо увагу, продовжуючи подальший аналіз першого розділу цього видання, й на те, що саме в згаданому етнорегіоні, яким залишається Західне Полісся, й досі концентрується і надалі продукується безліч оригінальних артефактів, що викликають інтерес не лише жителів України, європейського континенту, але й усього цивілізованого світу. Достатньо, у підтвердження, згадати місцеву говірку, весільний обряд «Водіння Куста» – унікальний феномен північних районів Рівненщини, вперше згаданий у «Слові о полку Ігоревім» чи «серпанкове ткацтво», віднесене сьогодні до зразків матеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. У полі зору автора й просвітницька і наукова діяльність славнозвісних в Україні та за її межами установ музейного типу, зокрема Національного історико-меморіального заповідника «Поле Берестецької битви», Державного історико-культурного заповідника м. Острога, Національного історико-культурного заповідника м. Дубна, Культурно-археологічного центру «Пересопниця», Рівненського обласного краєзнавчого музею тощо. Це й давно забуте «бортництво» – один із важливих промислів місцевих жителів окремих районів Західного Полісся, який нині стає помітним сегментом регіональної туристичної індустрії. Не кажучи вже про чорнодимлену кераміку,

художнє ковальство, унікальну деревообробку, лозо- чи бісероплетіння, художню вишивку в її найоригінальніших зразках та персоналіях, як і найнесподіваніші у смаковому вимірі зразки поліської кухні чи форми проведення вільного часу, розлого втілені у мережі сучасних агросадіб регіонального «зеленого туризму» цільової програми «Медове коло» [1: 448-456].

І один із авторів цієї статті (Ю.Н. – авт.), працюючи чимало років на посаді начальника Управління культури Рівненської облдержадміністрації та понад 15 років й на посаді викладача цієї кафедри, неодноразово брав безпосередню участь не лише у розширенні педагогічних методик у роботі зі студентами, але й просуванні самої ідеї – ознайомлення широкої громадськості з культурними здобутками регіону – у європейський соціум. Це підтверджує сьогодні й те величезне зацікавлення етнокультурною спадщиною Рівненщини, як і Західної України загалом, окремі зразки якої направляються місцевими народними майстрами до аукціонів Канади, Польщі, Чехії, Німеччини, Португалії та багатьох інших країн світу з метою пошуку коштів на підтримку ЗСУ, які вбачають у цих артефактах не лише безпосередню форму такої підтримки, але й оригінальність мислення, міцне та глибоке духовне коріння, яке й забезпечить перемогу цій ментальності у духовному просторі сьогодення. Тому саме аналіз підстав згаданої духовної практики, що спричинила заснування на окресленій території специфічного навчального закладу і його структурного підрозділу – кафедри, відтворений у першому розділі аналізованої книги, й забезпечує згаданому виданню яскраву історичну реконструкцію, переконливість і глибоку наукову коректність. До речі, і на цьому також потрібно акцентувати увагу, – мотиваційна складова автора у доборі матеріалу та його подальша аргументація і наукова інтерпретація підтверджують високу професійну орієнтацію у предметі обраного дослідницького пошуку.

Поза сумнівом, найбільш цікавим для педагогів вищої школи та практиків є Розділ II «Кафедра івент-індустрії, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету: історична ретроспектива» [1; 124-226], в матеріалах якого й виявляється, власне, сутність обраного предмету наукового студіювання та осмислення, тобто аналізуються здобутки, проблеми і тенденції функціонування цієї освітньо-наукової структури вже гуманітарного університету, зберігаючи й надалі історичний принцип подання інформації. До його переваг слід віднести декілька сегментів: аргументовано виявлено та методологічно грамотно проаналізовано основні напрями життєдіяльності цього педагогічного колективу, взявши за основу традиційні для вищої школи напрями: освітній, навчально-методичний, науковий, організаційно-культурний, кожен з яких вмотивовано структурований, є надзвичайно інформаційно насиченим, і саме в цьому розділі продемонстровано, спираючись на відповідну інформаційну базу приватних архівів, безліч новітніх методик, форм діяльності зі здобувачами вищої освіти, міжрегіональні та між культурні контакти колективу кафедри тощо. При цьому його тематичний зміст розкрито на різних рівнях: університетському, регіональному, всеукраїнському та міжнародному, а наведений матеріал повною мірою корелюється з логічно використаним автором Літописом життєдіяльності колективу (Розділ III) [1; 227-392], а відтак – слугує певним документальним підтвердженням професійної його інтерпретації.

Відзначимо також, спираючись на наявний авторський текст, що тематичний обсяг проведеної роботи, відтворений на сторінках цього Літопису, є надзвичайно глибоким в усіх запропонованих напрямках, що стимулює й студентів знаходитися у, так би мовити, відповідному інтелектуальному «полі» і постійно підвищувати власний організаційно-культурний та фаховий рівень. Звернемо увагу й на аргументовану кореляцію всієї проведеної діяльності педагогічним складом колективу з формою її безпосередньої презентації на сторінках видання, у якій помітна висока професійна обізнаність автора з предметом наукового пошуку, його здатність на цій підставі робити вмотивовані висновки стосовно аналізу фахового та організаційно-педагогічного шляху професорсько-викладацького складу кафедри.

Та й його (Літопису – авт.) тематичний обсяг та структурний ряд переконливо засвідчують, що згаданий педагогічний колектив може скласти важливий компонент чи достойну конкуренцію для будь-якого сучасного навчального закладу. До речі, створення специфічного освітньо-наукового Консорціуму, сформованого автором останнім часом, учасниками якого є й Маріупольський держуніверситет в особі авторів даної статті, в складних умовах сьогодення допомагає розв'язати чимало професійних питань життєдіяльності науково-педагогічних працівників, принаймні тих із них, хто забезпечує реалізацію освітньо-професійних чи освітньо-наукових (аспірантура) програм напрямів 02 «Культура і мистецтво» та 03 «Гуманітарні науки», а саме: рецензування ОПП різних рівнів, навчально-методичної літератури, монографічних чи публіцистичних видань, проведення спільних всеукраїнських чи міжнародних наукових конференцій для обговорення нагальних проблем функціонування вищої школи, як і створення відповідного освітньо-культурного середовища, реалізація якого вже сьогодні підтверджує важливість аналізованої нами структури у просторі сучасної вищої школи України та допомагає консолідувати творчу енергію педагогів ЗВО вищої освіти окреслених освітніх напрямів.



По друге, пропозиції автора стосовно подальшого розвитку цього напрямку професійної освіти [1: 198-223] також можна взяти за основу для наступних організаційних локальних (регіональних стосовно країни) напрацювань, сформувавши згодом їх у ґрунтовні напрями з подальшого розвитку вищої культурологічної освіти в Україні. Адже організаційно-культурний досвід кафедри, втілений у специфічній Програмі педагогічного впливу на молодіжне середовище, реалізованих упродовж 50-ти років, довів вірність обраного шляху та ефективність застосування уже власних методик і програм. А пошук і реалізація найбільш ефективних засобів такого впливу, помножений на міжкультурну комунікацію («гостьові» професори в системі багаторічної освітньої діяльності кафедри, зокрема й з країн ЄС, «Семестрове навчання за кордоном», різноманітні організаційно-технологічні сегменти – освітньо-навчально-професійне об'єднання «Культура», СНТ «Афіна», методологічний семінар, широка туристична Програма ознайомлення студентів із національною культурною спадщиною, чимало (17) філій кафедри, на яких реалізуються практичні настанови лекційних курсів, як і численні міжнародні програми неформальної освіти та безпосередня і активна участь студентської молоді у зміні культурного середовища регіону, як і у розмаїтті грантових програм, що впливає й на їх подальше працевлаштування, широка і конкретна причетність до усіх тих перетворень, що відбуваються в регіоні в середовищі студентської молоді – це переконливий аргумент на користь ефективності такої педагогічної дії.

Підсумовуючи, акцентуємо увагу на декількох чинниках: обсяг видання (67,4 др. а.) (а ця книга є логічним продовженням наукового студіювання культурної регіоніки, як провідного напрямку творчої самореалізації автора [2]), як і його структура, найбільш виразно втілена не лише у традиційному науковому дискурсі, аргументація і добір фактажу якого, як і чимало слухних пропозицій автора, висловлених в основному тексті та загальних Висновках видання, є переконливими і не викликають жодних заперечень, свідчить про достатньо широкі межі розкриття проблеми. Утім викличе інтерес колег і вдало обраний автором згаданий уже Літопис фіксації подій життєдіяльності науково-педагогічних працівників, за яким можна фактично реконструювати покрокові дії членів цієї науково-освітньої структури. І він (літопис – авт.) є важливим джерелознавчим матеріалом, позаяк саме джерело дає підставу для майбутньої інтерпретації.

По-третє, Біобібліографічні покажчики академічної мобільності професорсько-викладацького складу [1; 393-501] (Розділ IV), подані автором в додатках до основного тексту книги, переконливо підтверджують справді високу професіональну мобільність сформованих завідувачем кафедри (діяльність якого також є помітною у просторі сучасної вищої школи) [1; 177-180], [3; 393-429], педагогів, здатних вирішити будь-які актуальні питання сучасного освітнього простору. А відтак, саме вони, ці Покажчики, є якісним прикладом для здобувачів вищої освіти, адже останні завжди мають перед собою наявний зразок подальшого самовдосконалення (оскільки 14 захищених аспірантів чи здобувачів наукових ступенів, які є в його активі, успішна реалізація трьох освітньо-професійних програм двох (бакалавр-магістр) рівнів на одній кафедрі, її високе реноме у просторі сучасної вищої школи тощо – переконливий аргумент на цю користь).

І насамкінець: у будь-якому освітньому процесі завжди цікавий результат, у нашому випадку – його випускники. Тож поданий наприкінці цього видання невеличкий розділ V [1; 505-513], що демонструє широке сальдо їх працевлаштування та творчої самореалізації (майже 40 захистили дисертаційні дослідження, понад 20 осіб чимало років ефективно виконували (чи продовжують це робити й нині) обов'язки начальників управлінь культури та туризму обласних (районних) держадміністрацій, або активно позиціонуються у сучасних територіальних громадах, посідають високі шаблі у мережі всеукраїнських ЗМІ чи спеціалізованих ЗОШ, фахових коледжах, театрах, творчих Спілках, сфері туризму, бізнесових чи «силових» структурах держави, громадській діяльності), утім – виключно за фахом – у соціокультурній сфері) – це також чи не найважливіший аргумент на користь підтвердження вірності обраного шляху і використаних ефективних методик педагогічної дії, базованих на культурно-мистецькому чиннику.

А традиційні «Додатки» [1; 517-525] та переконливо, хоча й не зовсім якісно з технічного боку, підібраний візуальний супровід, лише розширюють позитивне враження від цієї книги.

Звернемо увагу й на заключні складові будь-якого помітного наукового видання, зокрема й обраного для аналізу, а саме Іменний [1: 526-542] та Географічний [1: 543-547] Покажчики, за якими у даному випадку виявляється широка перспектива позиціонування автора у просторі сучасної вищої освіти, його намагання постійно вивчати її провідні напрями та форми, свідченням чого є його причетність до багатьох організаційних структур вищої школи (ДАК МОНУ, НАЗЯВО, ГЕР, Спеціалізовані вчені ради та Науково-технічна й Науково-методична ради гуманітарного університету чи вчена рада художньо-педагогічного факультету, авторські програми (59) «Грані мистецтва» на обласному телеканалі «Ритм» із широким залученням до обговорення нагальних проблем сьогодення не лише місцевих митців, але й визначних вітчизняних майстрів мистецтв та організаторів культурного простору України, членство в оргкомітетах міжнародних чи всеукраїнських фестивалів та літніх Академіях педагогічної творчості, оргкомітетах мистецьких премій регіону, громадських структурах, як і помітна

активність у якості члена Національних творчих Спілок краєзнавців та журналістів тощо), за допомогою яких наявне його щире бажання принести користь регіональній культурній практиці, наполегливо досліджувати її еволюцію та перспективу. Та й 280 рецензій чи «творчих портретів» у всеукраїнській («День», «Культура і життя», «Вісник+К») як і регіональній («Вісті Рівненщини», «Волинь», «Рівне-експрес», «Правда Рівненська», чи «Волинська газета», «Вісник» (Луцьк) тощо) періодиці – це також переконливе свідчення шанобливого ставлення до улюбленого предмету наукового пошуку, яким для С. Виткалова є регіональна культурно-мистецька практика [1: 180-185]. Це можна стверджувати і про понад 230 наукових праць, у яких він намагається її теоретично осмислити [1: 429-481].

Достатньою мірою ілюстроване, з певною кількістю візуального «історичного» матеріалу, добре відредаговане і упорядковане науковим редактором, це фундаментальне видання, поза сумнівом, складає ще одну цікаву сторінку історії вищої культурологічної освіти в її регіональному вимірі, оскільки саме вона формує (й має це робити надалі) той важливий інтелектуальний потенціал нації, її національно-культурну ідентичність, здатну допомогти вистояти і перемогти у будь-яких ідеологічних, політичних чи військових катаклізмах.

#### Список використаної літератури

1. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс (крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету): монографічно-довідкове вид. / Автор-укладач С. Виткалов. Рівне : А. Брегін, 2021. 550 с., іл.
2. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. 416 с., іл.; Виткалов С. В. Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: творчі портрети митців, художніх колективів та організаторів духовного життя регіону: монографія. Рівне : М. Дятлик, 2014. 362 с. та ін.
3. Біобібліографічний покажчик наукових, науково-методичних праць, інших форм творчої самореалізації завідувача кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ, проф. Виткалова В.Г. *Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс.....С.* [550 с., іл.].

#### References

1. Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs (kriz pryзму diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu) / Avtor-ukladach S. Vytka lov. Rivne : A. Brehin, 2021. 550 s.
2. Vytka lov S. V. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PP DM, 2012. 416 s., il.; Vytka lov S. V. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: tvorchi portrety myttsiv, khudozhnikh kolektyviv ta orhanizatoriv dukhovnoho zhyttia rehionu: monohrafiia. Rivne : M. Diatlyk, 2014. 362 s.
3. Biobibliohrafichnyi pokazhchyk naukovykh, naukovo-metodychnykh prats, inshykh form tvorchoi samorealizatsii zaviduvacha kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva RDHU, prof. Vytka lova V. H. *Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs.....S.* [550 s., il].

#### SPIRITUALITY OF SOCIETY IN THE PARAMETERS OF HIGHER SPECIAL EDUCATION

[Rec. for the book «Higher Cultural Education in Ukraine: Regional Discourse: Through the Prism of the Activities of the Department of Event Industry, Cultural Studies and Museum Studies of the Rivne State Humanitarian University». To the 50th anniversary of the foundation. Author-compiler Vytka lov S. V. Rivne: A. Bregin, 2021. 550 p., illustrations].

**Sabadash Julia** – Dr. in Culture Studies, professorProfessor of the Cultural Studies and Information Activities Chair, Mariupol State University;

**Nikolchenko Josef** – Honoured Culture Worker of Ukraine, Associate professor of the Culture Studies and Information Activities Chair, Mariupol State University

The main parameters of the monographic and reference edition of professor Rivne State Humanitarian University S. Vytka lov are analyzed, aimed at identifying the essence and specific organizational and cultural characteristics of his department of event industry, cultural studies and museum studies; the origins of cultural education in the region, the forms and directions of its implementation, the academic achievements of the teaching staff and students are emphasized; the importance of this education in today's difficult conditions is emphasized. Using significant source material, the author proves the perspective of this education and emphasizes its problem series.

*Key words:* higher cultural education in the region, scientific and pedagogical staff, organizational and cultural achievements, anniversary, problem series.

Надійшла до редакції 5.11.2022 р.

УДК 37.037:323.248 (477)

**ВПЛИВ РОДИННИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЦІННОСТЕЙ  
НА ПОЛІТИЧНУ ПОВЕДІНКУ УКРАЇНЦІВ : МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ**

**Андрусишин Володимир Йосифович** – депутат Київської міської ради,  
секретар комісії з питань культури,  
туризму і суспільних комунікацій, м. Київ  
<https://orcid.org/0000-0002-8863-8628>  
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi43.592>  
alight@ukr.net

Проаналізовано вплив родинних традицій і цінностей на політичну поведінку та політичну культуру українців у контексті співставлення усталених й історично сформованих патернів із сучасним станом, що відзначається кризою інституту сім'ї та численними політичними біфуркаціями. Наголошено на тому, що саме культурологічне дослідження дає змогу глибше розкрити статус і роль родинних традицій і пов'язаного з ними виховання в якості «наддетермінанти», що зумовлює поведінку та ставлення людей до політичної системи, те, як вони оцінюють суспільно-політичні процеси й ступінь вмотивованості усвідомлення власної гідності та суспільного значення своїх позицій і вчинків. Доведено, що українська родина як механізм транзиту родових традицій та цінностей у часі є тим ключовим фактором, який уможливило українську модерну націю в якості політичного суб'єкта, виводячи звідси усі можливі поведінкові моделі.

*Ключові слова:* політична культура, політична поведінка, родинні традиції, національні цінності, виховання, інститут сім'ї.

*Актуальність проблеми.* Політичну поведінку можна зрозуміти лише тоді, коли розглядати її в контексті нерозривного взаємозв'язку загальнонаціональної та політичної культури, адже складові останньої тісно пов'язані з національно-історичними, соціокультурними, релігійними, національно-психологічними традиціями, звичаями, стереотипами, міфами тощо. Фундаментальні компоненти національної культури помітно впливають на формування як системи політичних переконань й дій, так і політичної культури загалом. Одним із цих компонентів є родинні традиції та цінності, оскільки саме в родині як найбільш повноцінному мікросередовищі закладаються засади світосприйняття людини як члена соціуму та виразника певної культури. Як зауважують автори практико-орієнтованого посібнику «Сімейні цінності», сім'я уможливило функціонування всієї соціальної структури суспільства, а генеровані нею цінності зумовлюють спосіб діяльності та поведінки кожного члена останнього [14; 9-10].

Якщо родина та цінності, що культивуються нею, є одним із визначальних детермінант суспільного життя, а політичну поведінку сучасні вчені трактують саме як «один із різновидів соціальної поведінки» [13; 11] або «комплексне явище, що відображає сукупну поведінку усіх суб'єктів суспільного життя та політичних процесів» [11; 287], то цілком зрозуміло, що політична культура, як і усі її складові, є невід'ємним елементом системи культури суспільства, а тому прямо пов'язана з національними традиціями та сімейними цінностями. Будучи сукупністю реакцій соціальних суб'єктів на політичні процеси, що відбуваються в державі, політична поведінка формується в лоні родинного виховання, що є запорукою не лише психічного здоров'я людини, але й її суспільно-політичної активності, бо саме в родині закладаються патерни політичної реакції або участі, завдяки яким вже в дорослому віці людина формує і коригує свою громадянську позицію.

Саме від родини як соціального інституту багато в чому залежить характер політичної поведінки громадян й національної політичної культури: між ними пряма кореляція. В якому стані цей інститут і що за цінності він генерує – це ті питання, від відповідей на які залежить розуміння таких концептів як «політична діяльність», «політична поведінка», «політичне функціонування», «політична іммобільність», «політичне відчуження» тощо. Те ж саме стосується в політичній культурі українців, на формування якої відчутний вплив мають родинні традиції та цінності. Разом із тим, дослідники, вивчаючи особливості політичної культури українців, практично не звертають увагу на цей її генетичний зв'язок із сімейним вихованням і тими моделями поведінки, зокрема й політичної, які закладаються дитячими стосунками з батьками.

*Огляд останніх публікацій.* Переважна більшість українських дослідників, які вивчають політичну культуру, враховуючи її поведінкову складову, роблять це у політологічному та соціологічному ключі. Для прикладу, відзначимо праці таких авторів, як О. Бабкіна, В. Бебик, І. Варзар, К. Ващенко, В. Горбатенко, В. Корнієнко, В. Лісовий, Л. Нагорна, О. Новакова, М. Остапенко, І. Поліщук, О. Рудакевич, С. Рябова, Ю. Шайгородський та багатьох ін. Також показником інтересу до феномену політичної культури є дисертації, захищені та присвячені їй у 2010-х рр. (С. Бесклетний, В. Дунець, А. Зуйковська, І. Циркін, І. Штука). На тісному взаємозв'язку політичної культури з ширшим історичним й суспільно-політичним контекстом наголошують у своїх роботах В. Бурдяк, А. Колодій, М. Михальченко, Т.

Пояркова, Н. Ротар, П. Сас, Г. Сашук та ін. Свого часу, ще І. Лисяк-Рудницький акцентував увагу на соціокультурній детермінанті нашого національного характеру, який формується під впливом історичних подій [6; 107], а В. Липинський вважав, що рівень політичної культури залежить від трьох факторів: інтелігентності, волонтаризму та накопиченого досвіду [5; 352].

Щоб збагнути особливості «процесу та результату окультурення політики, або проникнення культури в політику» (О. Рудакевич), варто пристати на міждисциплінарні позиції, коли твердження Л. Нагорної про політичну культуру як «продукт історичного досвіду суспільства, індикатор його цивілізованості, інструмент узгодження інтересів влади і соціуму» [7; 10], доповнюється думками про синтез політики та культури, що «створюють складне співвідношення загального і особливого, сутності явища, змісту і форми» [1; 37], тобто структурно-функціональним підходом (В. Бебик, В. Лісовий, І. Поліщук та ін.). Вважаємо, що міждисциплінарний ракурс дослідження уможливило ефективний культурологічний аналіз феномену політичної культури та її складових, що нині є малодослідженим питанням.

На рахунок політичної поведінки, то особливо хотілося б відзначити праці та дослідження О. Боднарова [2], В. Северенюка [12], Ю. Шайгородського [18] та ін., як-от, наукові розвідки, присвячені проблематиці політичної участі, вчених Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса НАН України (С. Брехаря, Г. Зеленько, О. Майборода, Ф. Рудич та ін.). Огляд цих робіт і запропонованих у них підходів лише переконує у необхідності звернення до культурологічного аналізу політичної поведінки, що повинен доповнювати та поглиблювати політологічний дискурс.

Оскільки одним із засадничих питань у рамках проблеми політичної участі та поведінки є з'ясування її аксіологічного «ядра» та витоків, враховуючи особливості національної культури і характеру, то *метою цієї статті* є розгляд та з'ясування ступеню впливу родинних цінностей і традиції на формування політичної поведінки українців, враховуючи динаміку та сучасне становище інституту сім'ї в нашій країні.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Вивчаючи українську етно-педагогіку, К. Ушинський зауважив, що виховання не буде безсилим, якщо воно «створене самим народом і побудоване на народних основах» [17; 102]. Ця думка цілком суголосна одному з важливих сквородівських афоризмів: «...“сродне” виховання криється у природі самого народу, як вогонь і світло в кремені» [4; 50]. Погоджуючись із думками класиків, лише відзначимо, що саме в родині, як ключовому інструменті народного виховання, дитина черпає свої перші знання про світ й життєві уроки, в ній же закладаються підвалини кожного з нас як майбутньої особистості, носія культурних цінностей і моделей поведінки, засади фізичного, інтелектуального та духовно-морального розвитку.

Із давніх-давен у світосприйнятті українців утвердилося розуміння роду та родини як святині і не випадково в українській міфології та фольклорних текстах нарівні з божественним культом Сонця, Води, Вогню, Землі знаходився культ Матері, Роду. Підтвердженням цього є усталені вислови на кшталт «вести рід», «з роду до роду», «від самого роду», «так на роду написано», «ні роду, ні плоду», «яке коріння, таке й насіння», «навіщо клад – коли в родині лад», «з родини йде життя людини» тощо. Батьки виховували дітей в шані до своїх предків, оскільки рід мав власні традиції, де ролі розподілялися наступним чином: батько і чоловік – захисник, авторитет і життєвий приклад, здебільш для хлопців («Од доброго коріння добрий і поганець одійде, од доброго батька – добра й дитина» або «Який прут, такий тин, який батько, такий син»), а жінка-мати, яка у фольклорі за часту асоціювалася з образом Сонця, Зірки, Голубки, Чайки тощо, «стоїть на сторожі доброзичливої атмосфери в родинному середовищі, є джерелом знань, доброти, тепла і любові» [15; 31].

Як бачимо, культ родини та рідної домівки в Україні сягає давнини, тоді як традиційна родинно-побутова культура українців володіє особливим духовним змістом, що проявилось ще у дохристиянський період. Наші предки виділяли окремо опікувальні божества – Рід і Рожаницю, які стояли відразу за головними слов'янськими богами, а сакральний союз чоловіка і жінки втілювався в образі богині шлюбу – Лади (звідси лад у родині одна з найвищих цінностей) [14; 81].

Після прийняття християнства родинні традиції зазнали трансформацій, що лише скріпило українську сім'ю. Зміцнів культ матері, а народження дитини супроводжувалося окремим обрядом. Родинна солідарність у тісному зв'язку зі звичаєвою побутовою культурою культивували самотність українців, а також виступали носієм найвищих національних ідеалів [16]. І ось тут підходимо до важливого моменту, оскільки, по суті, йдеться про метарівень політичної поведінки, як і політичної культури загалом, на який чомусь не звертають уваги політологи, коли аналізують даний феномен. Як приклад, О. Рудакевич [9] виділяє різні національні політичні традиції українців, але не згадує про вплив на них родинних цінностей. Звісно, традиції національно-визвольної боротьби, громадянського суспільства, у сфері прав і свободи людини, члена нації та громадянина чи ті, що стосуються національного державотворення, є важливою складовою політичної культури, разом із тим, чи не формуються вони в рамках родинної солідарності та обрядовості? Чи не виступав тривалий час

сакральний союз чоловіка-батька і жінки-матері важливим інструментом формування національних почуттів та національної ідеології, понять свободи, рівності та справедливості, або ж традиційних форм державного устрою і місцевого самоврядування? Коли говоримо про традиції національно-визвольної боротьби, чи відстоювання національної гідності і життєвих інтересів в умовах поновлення не передбачає спершу наявність того вітального «ядра», за яке боролися віками українці? Ядра, генерованого і транзитованого у часі українською сім'єю як хоронителькою національних ідеалів й зразків політичної поведінки на основі спадкоємності напрацьованого досвіду.

В іншій статті «Матриця національної політичної культури: соціетальний підхід» [10] О. Рудакевич також не згадує про родинні цінності як формотворчий чинник політичної культури та поведінки українців, хоча і виділяє політичну ментальність західноєвропейського типу (для якої характерні повага до прав людини і толерантність як основа демократизму українського народу), соціально-політичну онтологію (що відзначається етнічним розумінням нації, яку об'єднує спільні предки, мова, культура, історична доля та господарське життя) та політичні цінності та ідеали, де поряд з ідеалом суверенної, соборної та демократичної держави у пріоритеті є людина, її свобода і щастя, правдива історія, національна культура та мова, національна єдність та свобода, міжетнічний та міжконфесійний мир і злагода. Вважаємо, що ці онтологічні, аксіологічні та світоглядні складові «матриці» політичної культури конститууються в лоні родинної обрядовості, інститутом української сім'ї.

Період тривалого поневолення, Голодомори-геноциди, радянська окупація та зовнішні соціально-економічні виклики спричинили зміну укладу сімейного життя українців. Проведені на початку 1990-х років дослідження засвідчили кардинальну зміну ціннісних орієнтацій подружжя порівняно з минулим. Якщо наприкінці XIX ст. інститут сім'ї був носієм моралі, плекав ідеали вірності, жертвовності та соціальної рівності, то члени української сім'ї пострадянського періоду кінця минулого століття потребують серйозної психологічної допомоги, нездатні впоратися з виховними, господарськими та іншими клопотами, тоді як більшість людей шукають задоволення своїх, у першу чергу, духовних потреб не всередині родини, а поза нею. Як наслідок, десятки-сотні тисяч неблагополучних сімей, в яких народжувалися і зростали діти, які сьогодні досягли повноліття та є виразниками культури сучасного українського соціуму. Остання, як зазначають дослідники, «мало орієнтується на формування та розвиток цінностей, які традиційно були в основі сім'ї. Втрачено її виховний ідеал, що призвело до відчуження батьків і дітей, духовного зубожіння молоді. Катастрофічно знижується рівень психологічного здоров'я... Під загрозою... інтелектуальний і моральний потенціал народу... Загрозлива нерозмірність, глибокі суперечності, неузгодженості у ціннісній системі сучасної сім'ї, що ведуть у тінь цілі пласти культури, загрожують небезпекою досягнення крайніх ступенів дегуманізації суспільства й особистості» [14; 78-79].

А тепер поглянемо на особливості політичної поведінки українців у цей час. Р. Офіцінський у статті «Сучасні оцінки внутрішнього розвитку України 1990-х рр.», аналізуючи якісну літературу політичного та економічного профілю, відзначив, що «триваюче домінування держави над об'єднаннями громадян ілюструє найкраще тупик реформ на шляху розвитку України з «держави-партії» в суспільну структуру» [8; 179]. На додачу до цього постійні спроби реанімувати проімперську російську політику в Україні, «тейпгейт», «касетний скандал», «аудіовійна», «справа Гонгадзе», політична криза 2000 року, позиціонування держави як самостійного гравця в умовах значного рівня деполітизації населення, нав'язування суперечливої ідеології «навздоганяльної модернізації» та ринкового фундаменталізму, період «кучмізму» і становлення олігархату, розквіт політичної корупції тощо. Це не значить, що не було нічого хорошого (остаточно зруйновано плани реставрації комуністичного режиму, «жваве» партійно-політичне життя тощо), разом із тим, суперечливий характер політичного лідерства, поява різних форм політичного відчуження «абсентеїзм», «імобільність», «пасивність», «аполітичність», «апатія», а звідси потім напруга та соціальні «вибухи», якими є Помаранчева революція 2004 р. та Революція Гідності 2013-2014-х рр.

Чи винна у цьому всьому, які і в тому, що вже майже дев'ять років триває російсько-українська війна, включаючи повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 р., виключно зтяжна криза інституту сім'ї в Україні? Гадаємо, що лише частково, оскільки є ще ідеологічні, демографічні, статусно-рольові, соціально-економічні, глобалізаційні, форс-мажорні та інші детермінанти політичних дій, які потрібно враховувати та вивчати в комплексі. Однак те, що «здорова» українська родина, яка виступає гарантом економічного, морального та інтелектуального потенціалу нації, є, на нашу думку, «наддетермінантою» політичних поведінкових процесів й показником рівня розвитку політичної культури народу та країни, нині все більше нагадує імператив, що на часі.

Чому держава тривалий час не приділяла належної уваги сімейній політиці? Адже потрібно не лише створити усі необхідні умови, але й довести до розуміння батьків, що належне і патріотичне виховання своїх дітей, у нерозривному зв'язку з традиціями, є їхній моральний і конституційний обов'язок, що тим самим вони несуть відповідальність перед українським суспільством. На ум приходять

слова відомого педагога А. Макаренка: «Виховання дітей – найважливіша галузь нашого життя. Наші діти – це майбутні громадяни нашої країни і громадяни світу. Вони творитимуть історію. Наші діти – це майбутні батьки і матері, вони теж будуть вихователями своїх дітей. Наші діти повинні вирости прекрасними громадянами, хорошими батьками і матерями... Правильне виховання – це наша щаслива старість, погане виховання – це наше майбутнє горе, це – наші сльози, це – наша провина перед іншими людьми, перед усією країною» [3; 16-17].

Корупція, непотизм, популізм, бюрократизм, нав'язування проросійського політичного курсу, відсутність справжніх державницьких еліт, які б виробили філософію цінностей національного розвитку – усі ці «девіантні» формати політичної активності детерміновані тривалим розривом і невідновленим зв'язком із традиціями української родинності та її аксіологічним «ядром». Ці традиції вдалося зберегти у кількох областях країни, зокрема західному (галицькому) регіоні, який був виразником самостійницьких прагнень і оплотом національно-демократичних сил, проте за часів незалежності ці області втратили динаміку впливу на політичні процеси у всеукраїнському масштабі, не визначали характер дій центральної влади. Натомість часто окремі політичні сили акцентували увагу на культурній відмінності та регіональному партикуляризмові, підживлюючи тим самим колабораціоністські та українофобські настрої великої частини жителів нашої країни. Як наслідок, маємо жахливу війну, і макарівські тези про «наше майбутнє горе», «наші сльози», «нашу провину перед ... усією країною» дуже добре сьогодні резонують та адресуються не лише корумпованій владі та проросійським політикам, які зробили чимало для цього, але й тим батькам, що не змогли привити своїм дітям ідеали миру, гуманізму, справедливості, любові до рідної мови, Батьківщини та рідної землі, а, отже, послабили національну та громадянську ідентичність модерної української нації та спричинили суголосся амбівалентностей та девіацій в рамках політичної поведінки.

*Висновки.* Отже, культурологічний аналіз впливу родинних традицій та цінностей на політичну поведінку українців розкрив їхній статус і роль в якості «наддетермінанти», що зумовлює ставлення людей до політичної системи, те, як вони оцінюють суспільно-політичні процеси в країні та ступінь вмотивованості усвідомлення власної гідності та суспільного значення своїх позицій і вчинків. Українська родина як механізм транзиту родових традицій та цінностей у часі є тим ключовим фактором, який уможливорює українську модерну націю як політичного суб'єкта, враховуючи усі можливі поведінкові моделі. Адже політична ментальність західноєвропейського типу; повага до прав людини і толерантність як основа демократизму українців, етнічне розуміння нації, об'єднаної спільною мовою, культурою, предками, історичною долею; ідеали суверенної, соборної та демократичної держави, де у пріоритеті є людина, її свобода та щастя, правдива історія, національна культура та мова, міжетнічний та міжконфесійний мир – усе це та багато іншого прививається батьківським вихованням, коли відчувається вплив родинних традицій.

В силу різних причин інститут сім'ї в Україні втратив свою онтологічну, світоглядну та національно-виховну місію, що підтверджуються серйозними викликами ХХІ ст., а також численними амбівалентностями та девіаціями в рамках політичної культури. Саме тому, важливо не забувати і приділяти увагу зміцненню родинної солідарності у її тісному зв'язку зі звичаєвою побутовою культурою, без чого неможливо говорити про національну самобутність і базові національні ідеали на сучасному етапі. А це вже мова про метарівень політичної поведінки, як і політичної культури в цілому, який, у комплексі з іншими детермінантами, повинен бути предметом подальших системних і міждисциплінарних досліджень.

#### Список використаної літератури

1. Бебик В. М. [та ін.]. Політична культура сучасної молоді / Український НДІ проблем молоді. Київ: [б. в.], 1996. 112 с.
2. Боднар О. Г. Політична поведінка в організованих і стихійних формах. *Наук. зап. Київ. ун-ту ім. Б. Грінченка*, 2012. Вип. 12 (1). С. 283–287.
3. Бойчук П. Педагогічний аналіз концепцій сімейного виховання А. С. Макаренка та В. О. Сухомлинського. *Вісник Запорізьк. нац. ун-ту*. 2008. № 1. С. 16–25.
4. Збірник тестів з курсу «Педагогіка» У 3 ч. Ч. 3. Загальні основи теорії і методики виховання : навч.-метод. посіб. / [Т. Равчина, Л. Ковальчук, О. Караманов та ін.]. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2009. 136 с.
5. Липинський В. Листи до братів-хліборобів: про ідею і організацію українського монархізму. Відень, 1927. 580 с.
6. Лисяк-Рудницький І. Україна між Сходом і Заходом. Філософія політики: хрестоматія : у 4 т. / авт.-упоряд. В. П. Андрущенко [та ін.]; ред. кол. Л. В. Губерський [та ін.]; НАН України, АПН України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ : Знання України, 2003. Т. III. С. 107–131.
7. Нагорна Л. П. Політична культура українського народу: історична ретроспектива і сучасні реалії; Ін-т політ. і етнонац. дослідж. НАН України. Київ : Стило, 1998. 278 с.

8. Офіцинський Р. А. Сучасні оцінки внутрішнього розвитку України 1990-х рр. *Наук. вісник Ужгород. нац. ун-ту. Серія «Історія»*. 2002. № 7. С. 179–185.
9. Рудакевич О. М. Традиції як базові елементи національної політичної культури. URL: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/25012/1/111>
10. Рудакевич О. Матриця національної політичної культури: соціетальний підхід. *Політичний менеджмент*. 2011. № 5. С. 25–34.
11. Свідерська О. Масова політична поведінка в індивідуалізованому суспільстві. *Вісник Львів. ун-ту. Серія філософсько-політологічні студії*. 2013. Вип. 3. С. 286–294.
12. Северинюк В. М. Політична поведінка: проблеми теорії та методології: монографія. Київ; Запоріжжя : Вид-во КПУ, 2009. 432 с.
13. Северинюк В. М. Політична поведінка як феномен суспільного життя: теоретико-методологічні проблеми: автореф. дис. ... д-ра політ. наук: 23.00.01 – теорія та історія політичної науки. НПУ ім. М.П. Драгоманова. Київ, 2010. 34 с.
14. Сімейні цінності: практико-орієнтований посібник до навчальної програми «Сімейні цінності» (9 год.) [для 8–9-х класів] / [О. В. Мельник, Т. В. Кравченко, Л. В. Канішевська, І. П. Білоцерківець]. Івано-Франківськ: НАІР, 2014. 136 с.
15. Сорочук Л. Родинні та календарні традиції українців: світ дитинства. *Етнічна історія народів Європи*. 2018. Вип. 54. С. 29–33.
16. Стельмахович Г. П. Виховний потенціал української родини. *Учитель*. 1998. № 6. С. 52–55.
17. Ушинський К. Д. Про народність у громадському вихованні. Вибрані пед. твори: У 2 т. Т. 1. Київ : Рад. школа, 1983. С. 43–103.
18. Шайгородський Ю. Ж. Вивчення політичної поведінки в Україні. *Політична наука в Україні. 1991-2016: у 2 т. Т. 2. Теоретико-методологічні засади і концептуальні підсумки вітчизняних досліджень / НАН України, Ін-т політ. і етнонац. досліджень ім. І. Кураса*. Київ : Парлам. вид-во, 2016. С. 221–235.

#### References

1. Bebyk V. M. [ta in.] (1996). Politychna kultura suchasnoi molodi; Ukrainskiy NDI problem molodi. Kyiv : [b. v.], 112 s.
2. Bodnarov O. H. (2012). Politychna povedinka v orhanizovanykh i stykhiinykh formakh. *Naukovi zapysky*. Vyp. 12 (1). S. 283–287.
3. Boichuk P. (2008). Pedagogichnyi analiz kontseptsii simeinoho vykhovannia A. S. Makarenka ta V. O. Sukhomlynskoho. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu*. № 1. S. 16–25.
4. Zbirnyk testiv z kursu «Pedagogika» U 3 ch. (2009) Ch. 3. Zahalni osnovy teorii i metodyky vykhovannia : navch.-metod. posib. / [T. Ravchyna, L. Kovalchuk, O. Karamanov ta in.]. Lviv : Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka. 136 s.
5. Lypynskiy V. (1927). Lysty do brativ-khliborobiv: pro ideiu i orhanizatsiiu ukrainskoho monarxizmu. Viden. 580 s.
6. Lysiak-Rudnytskyi I. (2003). Ukraina mizh Skhodom i Zakhodom. Filosofiia polityky: khrestomatiia : u 4 t. / avt.-uporiad. V. P. Andrushchenko [ta in.]; red. kol. L. V. Huberskyi [ta in.]; NAN Ukrainy, APN Ukrainy, Kyiv. nats. un-t im. Tarasa Shevchenka. Kyiv: Znannia Ukrainy. T. III. S. 107–131.
7. Nahorna L. P. (1998). Politychna kultura ukrainskoho narodu: istorychna retrospektyva i suchasni realii; In-t polit. i etnonats. doslidzh. NAN Ukrainy. Kyiv: Stylos. 278 s.
8. Ofitsynskiy R.A. (2002). Suchasni otsinky vnutrishnoho rozvytku Ukrainy 1990-kh rr. *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii «Istoriia»*. №7. S. 179–185.
9. Rudakevych O.M. Tradytzii yak bazovi elementy natsionalnoi politychnoi kultury. URL: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/25012/1/111>
10. Rudakevych O. (2011). Matrytsia natsionalnoi politychnoi kultury: sotsiialnyi pidkhid. *Politychnyi menedzhment*. № 5. S. 25–34.
11. Sviderska O. (2013). Masova politychna povedinka v indyvidualizovanomu suspilstvi. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filofska-politolohichni studii*. Vyp. 3. S. 286–294.
12. Severyniuk V. M. (2009). Politychna povedinka: problemy teorii ta metodolohii: monohrafiia. Kyiv ; Zaporizhzhia : Vyd-vo KPU. 432 s.
13. Severyniuk V. M. (2010). Politychna povedinka yak fenomen suspilnoho zhyttia: teoretyko-metodolohichni problemy: avtoref. dys. ... d. polit. nauk: 23.00.01 – teoriia ta istoriia politychnoi nauky. NPU im. M.P. Drahomanova. Kyiv. 34 s.
14. Simeini tsinnosti (2014): praktyko-orientovanyi posibnyk do navchalnoi prohramy “Simeini tsinnosti” (9 hodyn) [dlia 8–9-kh klasiv] / [O. V. Melnyk, T. V. Kravchenko, L. V. Kanishevskia, I. P. Bilotserkivets]. Ivano-Frankivsk: NAIR. 136 s.
15. Sorochuk L. (2018). Rodynni ta kalendarni tradytzii ukraintziv: svit dytynstva. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*. Vyp. 54. S. 29–33.
16. Stelmakhovych H. P. (1998). Vykhovnyi potentsial ukrainskoi rodyny. Uchytel. № 6. S. 52–55.
17. Ushynskiy K. D. (1983). Pro narodnist u hromadskomu vykhovanni. Vybrani pedagogichni tvory: U 2 t. T. 1. Kyiv : Rad. shkola. S. 43–103.
18. Shaihorodskiy Yu.Zh. (2016). Vyvchennia politychnoi povedinky v Ukraini. Politychna nauka v Ukraini. 1991-2016: u 2 t. T. 2. Teoretyko-metodolohichni zasady i kontseptualni pidsumky vitchyznianskykh doslidzhen / NAN Ukrainy, In-t polit. i etnonats. doslidzhen im. I.F. Kurasa. Kyiv : Parlam. vyd-vo. S. 221–235.

**THE FAMILY TRADITIONS AND VALUES INFLUENCE ON THE POLITICAL BEHAVIOUR  
OF UKRAINIANS :PAST AND PRESENT**

**Andrusyshyn Volodymyr** – Deputy of the Kyiv City Council,  
Secretary of the Committee on Culture,  
of tourism and public communications, Kyiv

The article is dedicated to the analysis of family traditions and values influence on the political behaviour and political culture of Ukrainians in the context of established and historically formed patterns comparison with the current situation that is determined by family institution crisis and numeral political bifurcations. It is emphasized that cultural research gives the possibility to reveal deeply the status and role of the family traditions and connected with an upbringing in the quality of «over determinant» that conditions behavior and attitude of people to the political system, and how they evaluate the social-political meaning of their positions and actions. It was proved that the Ukrainian family as a mechanism of transit of family traditions and values in a time is a key factor that enables the Ukrainian modern nation as a political subject deriving from here all possible behaviour patterns.

*Key words:* political culture, political behaviour, family traditions, national values, upbringing, family institution.

**UDC 37.037:323.248 (477)**

**THE FAMILY TRADITIONS AND VALUES INFLUENCE ON THE POLITICAL BEHAVIOUR  
OF UKRAINIANS :PAST AND PRESENT**

**Andrusyshyn Volodymyr** – Deputy of the Kyiv City Council,  
Secretary of the Committee on Culture,  
of tourism and public communications, Kyiv

The purpose of the article is to analyze the family traditions and values influence on the political behaviour and political culture of Ukrainians in the context of established and historically formed patterns comparison with the current situation that is determined by family institution crisis and numeral political bifurcations.

*Methodology* of the research predicts the usage of socio-cultural and systemic approaches thanks to which the political culture of Ukrainians becomes as a compound cultural and complex phenomenon, the peculiarity of which depends not on the complex system but the culture of society. One of the important components of this phenomenon is the political behaviour that forms under the influence of family upbringing and traditions, the connection between them helps to understand the historical analogies method.

*Novelty.* In the work, for the first time, the connection between family traditions and values and the political behaviour of Ukrainians is revealed and researched with the help of cultural analysis.

*Results.* It is emphasized that cultural research gives the possibility to reveal deeply the status and role of the family traditions and connected with an upbringing in the quality of «over determinant» that conditions behavior and attitude of people to the political system, and how they evaluate the social-political meaning of their positions and actions. It was proved that the Ukrainian family as a mechanism of transit of family traditions and values in a time is a key factor that enables the Ukrainian modern nation as a political subject deriving from here all possible behaviour patterns.

*Practical content.* Materials of the article can be used for the following educational courses as «History of Ukraine», «History of the Ukrainian Culture» and also during the working with the courses dedicated to the current political culture of Ukraine. Also, the results of the research can be used in frames of further research in the branches of cultural studies, Ukrainian studies, and political science.

*Key words:* political culture, political behaviour, family traditions, national values, upbringing, family institution.

Надійшла до редакції 11.12.2022 р.



## **ЗМІСТ**

### ***Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ. КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ***

<b><i>ПРИЧЕПІЙ Є.</i></b> СТРУКТУРНИЙ МЕТОД У ДОСЛІДЖЕННІ ТРИПІЛЬСЬКИХ ОРНАМЕНТІВ .....	3
<b><i>ГОНЧАРОВА О.</i></b> КІННІ ПЕРЕГОНИ ЯК МАСОВА ФОРМА ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ АНТИЧНОГО РИМУ .....	12
<b><i>РОГОЖА М., МОРОЗОВ А.</i></b> МЕМОРІАЛ БАБИНОГО ЯРУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР В СТРАТЕГІЯХ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ .....	21
<b><i>ДЕМІДКО О.</i></b> ЗНИЩЕННЯ ОКУПАНТАМИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПРИАЗОВ'Я ТА ДОНБАСУ .....	27
<b><i>ФАНАГЕЙ Р.</i></b> АРТ-ЯРМАРОК ЯК ПРОСТІР КУЛЬТУРАЛІЗАЦІЇ ТА СПЕКУЛЯЦІЇ : РОЗШИРЕННЯ ПЕРСПЕКТИВ ЕКОНОМІКИ КУЛЬТУРИ .....	32
<b><i>МОЛЧКО У.</i></b> СТОРІНКИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО МИНУЛОГО СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ У ПУБЛІЦИСТИЦІ МЕЛАНІЇ НИЖАНКІВСЬКОЇ .....	37

### ***Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ***

<b><i>КУПРІЙЧУК В.</i></b> КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ РЕСУРС МОДЕРНІЗАЦІЇ ДЕРЖАВИ .....	43
<b><i>ДОННИКОВА І.</i></b> КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЗНАННЯ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНИЙ НАУКОВО-ОСВІТНІЙ ПРОЄКТ .....	49
<b><i>ГОРБУЛ Т.</i></b> КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ .....	55
<b><i>КОПИЛОВА Н.</i></b> ГЕНДЕРНІ ВАРІАЦІЇ ФЕМІННОСТІ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНІХ ПРАКТИКАХ .....	62
<b><i>СОЛОВЙОВА І.</i></b> КУЛЬТУРОТВОРЧА ОПТИКА У ДОСЛІДЖЕННІ ДІЯЛЬНОСТІ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТУ».....	68
<b><i>СВИРИД І.</i></b> СПЕЦІАЛЬНІ ПОДІЇ ТА EVENT-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИКИ ІННОВАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ: ОРГАНІЗАЦІЙНО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ .....	72
<b><i>ТОРМАХОВА А.</i></b> МІЖНАРОДНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО В ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПРОЄКТІВ.....	77
<b><i>ШУМАРОВА М., ВИТКАЛОВ С.</i></b> МУЗЕЙ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ .....	81

### ***Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО. КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ***

<b><i>ШАБАНОВА Ю.</i></b> МЕТАМОДЕРН У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ПЕРЕДЧУТТЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ .....	87
<b><i>ГОРЕНКО Л., САВЧУК А.</i></b> БОГДАН І ВАРВАРА ХАНЕНКИ ЯК ТВОРЦІ Й МЕЦЕНАТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (до 170-річчя від дня народження В.Н.Ханенко) .....	94

<b>ШВЕЦЬ Н.</b> КРОСОВЕР У ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ .....	103
<b>РУСАКОВ С.</b> СМИСЛОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АРТРИНКУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО СПОЖИВАННЯ .....	109
<b>МІРОНОВА Т.</b> ФУНКЦІОНЕРИ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АРТ-РИНКУ: ДІЯЛЬНІСТЬ ПРИВАТНОГО АРТ-СЕГМЕНТА.....	116
<b>ДБЯЧЕНКО Р.В.</b> СОЦІОКУЛЬТУРНА ДИВЕРСИФІКАЦІЯ РОЗУМІННЯ ГОСТИННОСТІ ЯК ОСНОВА ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОГО ТА ТУРИСТИЧНОГО СЕРВІСУ : ОГЛЯД СУЧАСНИХ ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ .....	121

#### ***Розділ IV. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ***

<b>САБАДАШ Ю, НІКОЛЬЧЕНКО Ю.</b> ДУХОВНІСТЬ СОЦІУМУ В ПАРАМЕТРАХ ВИЩОЇ СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ [рец. на книгу «Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету». До 50-річчя від часу заснування. Автор-укладач Виткалов С. В. Рівне :А. Брегін, 2021. 550 с., іл.]. .....	126
<b>АНДРУСИШИН В.</b> ВПЛИВ РОДИННИХ ТРАДИЦІЙ ТА ЦІННОСТЕЙ НА ПОЛІТИЧНУ ПОВЕДІНКУ УКРАЇНЦІВ : МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ .....	131

## **CONTENTS**

### ***Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY. CULTURE AND TRADITIONS***

<b><i>PRYCHEPII Y.</i></b> STRUCTURAL METHOD IN THE STUDY OF TRYPILLIAN ORNAMENTS .....	3
<b><i>GONCHAROVA O.</i></b> HORSE RACING AS A FORM OF SPECTACULAR CULTURE OF ANCIENT ROME .....	12
<b><i>ROHOZHA M., MOROZOV A.</i></b> THE BABYNYAR MEMORIAL AS THE CULTURAL SPACE IN STRATEGIES OF CULTURAL MEMORY KEEPING .....	21
<b><i>ROHOZHA M., MOROZOV A.</i></b> THE BABYNYAR MEMORIAL AS THE CULTURAL SPACE IN STRATEGIES OF CULTURAL MEMORY KEEPING .....	21
<b><i>DEMIDKO O.</i></b> DESTRUCTION OF THE CULTURAL HERITAGE OF PRIAZOVIA AND DONBAS BY THE OCCUPIERS .....	27
<b><i>FANAHEI R.</i></b> THE ART FAIR AS A SPACE OF CULTURALIZATION AND SPECULATION : EXPANDING THE PERSPECTIVES OF THE ECONOMY OF CULTURE .....	32
<b><i>MOLCHKO U.</i></b> PAGES OF THE SOCIO-CULTURAL PAST OF EASTERN GALICIA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN THE JOURNALISM OF MELANIYA NYZHANKIVSKA .....	37

### ***Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS***

<b><i>KUPRIICHUK V.</i></b> CULTURAL POLICY AS A STRATEGIC RESOURCE OF STATE MODERNIZATION .....	43
<b><i>DONNIKOVA I.</i></b> CULTURAL KNOWLEDGE AS ANTHROPOLOGICAL SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL PROJECT .....	49
<b><i>GORBUL T.</i></b> CULTURAL HERITAGE IN THE CONDITIONS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN DIGITAL CULTURE .....	55
<b><i>KOPYLOVA N.</i></b> GENDER VARIATIONS OF FEMININITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN ART PRACTICES .....	62
<b><i>SOLOVIOVA I.</i></b> CULTURAL CREATIVE OPTICS IN RESEARCHING THE ACTIVITIES OF «KYIV MODERN-BALLET» .....	68
<b><i>SVYRYD I.</i></b> SPECIAL EVENTS AND EVENT TECHNOLOGIES AS FACTORS OF INNOVATIVE DEVELOPMENT OF CULTURAL LEISURE ACTIVITY .....	72
<b><i>TORMAKHOVA A.</i></b> THE ROLE OF INTERNATIONAL COOPERATION IN THE ORGANIZATION OF MODERN UKRAINIAN PROJECTS .....	77
<b><i>SHUMAROVA M., VYTKALOV S.</i></b> MUSEUM IN A MODERN CULTURAL SPACE .....	81

### ***Part III. CULTURE AND SOCIETY.***

#### ***CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY***

<b><i>SHABANOVA Y.</i></b> METAMODERN IN THE ART SPACE PRESENTATION OF A NEW CULTURAL PARADIGM .....	87
<b><i>GORENKO L., SAVCHUK A.</i></b> BOGDAN AND VARVARA KHANENKO AS CREATORS AND PATRONS OF UKRAINIAN NATIONAL CULTURE (TO THE 170 TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF V. KHANENKO) .....	94

<b>SHVETS N.</b> CROSSOVER IN THE DISCOURSE OF MODERN MUSIC CULTUROLOGY .....	103
<b>RUSAKOV S.</b> THE SENSE-MAKING POTENTIAL OF THE ART MARKET IN THE CONTEXT OF CULTURAL CONSUMPTION .....	109
<b>MIRONOVA T.</b> FUNCTIONARIES OF CONTEMPORARY UKRAINIAN ART MARKET, THE PRIVATE ART SEGMENT .....	116
<b>DIACHENKO R.</b> SOCIO-CULTURAL DIVERSIFICATION OF THE UNDERSTANDING OF HOSPITALITY AS THE BASIS OF HOTEL-RESTAURANT AND TOURIST SERVICE : REVIEW OF MODERN FOREIGN STUDIES .....	121

#### ***Part IV. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS***

<b>SABADASH J., NIKOLCHENKO J.</b> SPIRITUALITY OF SOCIETY IN THE PARAMETERS OF HIGHER SPECIAL EDUCATION [Rec. for the book «Higher Cultural Education in Ukraine: Regional Discourse: Through the Prism of the Activities of the Department of Event Industry, Cultural Studies and Museum Studies of the Rivne State Humanitarian University». To the 50th anniversary of the foundation. Author-compiler Vytkaiov S. V. Rivne: A. Bregin, 2021. 550 p., illustrations]. .....	126
<b>ANDRUSYSHYN V.</b> THE FAMILY TRADITIONS AND VALUES INFLUENCE ON THE POLITICAL BEHAVIOUR OF UKRAINIANS :PAST AND PRESENT .....	131

Наукове видання  
Scientific edition

ISSN 2411-1546



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку  
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development  
Scientific journals**

**Напрямок : Культурологія  
Branch : *Culturology***

**Випуск 43  
Issue 43**

Редактор :  
**С. В. Виткалов**  
Editor :  
**S. Vytkalov**

Комп'ютерна верстка:  
**С. В. Виткалов, Л. М. Федорук**  
Computer make-up:  
**S. Vytkalov, L. Fedoruk**

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій  
знаходяться на сайті – <https://kulturologiya.rshu.edu.ua/>**

***М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар***

Електронна адреса: [sergiy\\_vsv@ukr.net](mailto:sergiy_vsv@ukr.net)

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 255/1. Ум. друк. арк. 17.27. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ  
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.  
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58  
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства***