

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
(КИЇВ)
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (КИЇВ)
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (МАРІУПОЛЬ)
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (РІВНЕ)
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (ХЕРСОН)
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА (ЧЕРНІВЦІ)
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА (ІВАНО-ФРАНКІВСЬК)**



МАТЕРІАЛИ

Всеукраїнської науково-практичної конференції

«ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ»

22–23 березня 2022 року

Київ 2022

УДК 130.2
Ф 561

Редакційна колегія: **Виткалов Володимир Григорович**, кандидат педагогічних наук, професор; **Карась Ганна Василівна**, доктор мистецтвознавства, професор; **Лимаренко Лідія Іванівна**, доктор педагогічних наук, професор; **Павлова Олена Юріївна**, доктор філософських наук, професор; **Петрова Ірина Владиславівна**, доктор культурології, професор; **Сабадаш Юлія Сергіївна**, доктор культурології, професор; **Чікарькова Марія Юріївна**, доктор філософських наук, професор .

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 12 від «10» березня 2022 р.)*

*Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції
«Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні»*

*(зарєєстровано Міністерством освіти і науки України відповідно до
листа Інституту модернізації змісту освіти № 22.1/10-28 від 12.01.2022)*

Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2022 р.) Київ : КНУКіМ, 2022. 354с.

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за достовірність поданого тексту, за правильне цитування джерел і посилання на них, а також за інші відомості, що містяться в тезах.

Роботи авторів, які не мають наукового ступеня (вченого звання), узгоджено та затверджено науковими керівниками.

Тези репрезентують погляди авторів тексту, які можуть не збігатися із позицією упорядників і редакторів.

ISBN - 978-966-602-346-2

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2022

ЗМІСТ

<i>Аксьонов Олександр Борисович</i> СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В СИСТЕМІ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ СОЦІУМУ	10
<i>Апшай Марія Василівна,</i> <i>Гомоляк Марія Михайлівна,</i> <i>Митровка Ярослава Юрївна</i> БІБЛІОТЕКА В НОВИХ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ОБСТАВИНАХ.....	12
<i>Бабій Надія Петрівна</i> ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН МІСТА В КОНТЕКСТІ ПРИСУТНОСТІ ТА ВИРОБНИЦТВА ПРОСТОРУ.....	14
<i>Бенюк Олеся Богданівна</i> МИСТЕЦТВО МОДЕРНІЗМУ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ	18
<i>Берест Павло Михайлович</i> ВПЛИВ ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ У ЦЕНТРАЛЬНІЙ УКРАЇНІ НА МАТЕРІАЛЬНУ КУЛЬТУРУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР	22
<i>Бобул Іван Васильович</i> VARIETY ART IN THE DISCOURSE OF HUMAN AESTHETIC NEEDS ENSURING	27
<i>Бородіна Наталія Вячеславівна</i> ЖОРСТОКІСТЬ ЯК НОРМА/АНОМАЛІЯ В КУЛЬТУРІ.....	30
<i>Борук Василь Дмитрович</i> ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО: ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ	34
<i>Бровко Микола Миколайович</i> КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ФЕНОМЕНА АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА: МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОЄКЦІЯ	38
<i>Бугайов Микола Вікторович</i> БЛОГІНГ ЯК ФОРМА КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	43
<i>Булах Тетяна Дмитрівна</i> ПРО НОВІ ФОРМАТИ КНИГ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ.....	46
<i>Василевська Тетяна Едуардівна,</i> <i>Пітякова Тетяна Степанівна</i> ЕТИЧНА ІНФРАСТРУКТУРА УНІВЕРСИТЕТУ: СУТНІСТЬ І ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ.....	50

<i>Виткалов Сергій Володимирович, Виткалов Володимир Григорович</i>	
ВИЩА ОСВІТА В РЕГІОНІ: ШЛЯХИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ	54
<i>Вільчинська Ірина Юрїївна</i>	
НЕПРАВДИВА ІНФОРМАЦІЯ ТА СВОБОДА СЛОВА	58
<i>Ворожейкін Євген Петрович</i>	
РЕЙВ ЯК РИТУАЛЬНА ПОДІЯ: СУТНІСНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ	61
<i>Гайдукевич Катерина Анатолїївна</i>	
ВЕСІЛЬНИЙ ІВЕНТ ЯК СУЧАСНА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА	64
<i>Герчанівська Поліна Евальдівна</i>	
МІКРО- І МАКРОМОДЕЛІ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД.....	69
<i>Головач Наталія Миколаївна</i>	
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МАРКЕТИНГУ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ	74
<i>Головкова Маріанна Михайлівна</i>	
НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ В ЕСТРАДНІЙ ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ	78
<i>Гончарова Олена Миколаївна</i>	
ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ВІРДЖИНІІ ДА ВЕЦЦО У СОЦІАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ	81
<i>Горбатюк Андрій Юрїйович</i>	
ШТУЧНА КУЛЬТУРА ЯК ПЕРЕДУМОВА СТВОРЕННЯ КУЛЬТУРИ ТРАНСГУМАНІЗМУ	87
<i>Горова Віталія Олександрівна</i>	
ФУНКЦІЇ МУЗИЧНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ІВЕНТІВ.....	92
<i>Гоцалюк Алла Анатолїївна</i>	
УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	95
<i>Гуменюк Тетяна Костянтинівна</i>	
НОВІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ЯК КУЛЬТУРНА ДОМІНАНТА СУЧАСНОСТІ.....	100
<i>Данник Катерина Олександрівна</i>	
СОЦІОКУЛЬТУРНІ ІНТЕНЦІЇ ВІРМЕНСЬКОЇ МЕНШИНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ЕКОЛОГІЧНА ІНІЦІАТИВА	105
<i>Дарморіз Оксана Володимирівна</i>	
КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: КЕЙС ЛЬВОВА	109
<i>Денькович Василь Степанович</i>	
ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЯК ВІДПОВІДЬ НА СУСПІЛЬНІ ЗАПИТИ.....	113

<i>Дорошенко Володимир Сергійович</i> ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛЮДИНИ ЯК СУБ'ЄКТА СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ	117
<i>Дякун Яна Іванівна</i> ВПЛИВ ПАНДЕМІЇ НА РОЗВИТОК DIGITAL-ТЕХНОЛОГІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ В УКРАЇНІ.....	122
<i>Желєзняк Серафим Володимирович</i> ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА».....	126
<i>Жорнова Олена Іллівна, Жорнова Ольга Іллівна</i> СОЦІАЛЬНА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ПЕРТУРБАЦІЇ В ПОВСЯКДЕННІ.....	129
<i>Журба Володимир Валерійович, Журба Яніна Олексіївна, Чуніхіна Ірина Вікторівна</i> «КИЇВСЬКА ДИТЯЧА ФІЛАРМОНІЯ» – КОЛИСКА ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ	133
<i>Засядьвовк Ольга Андріївна</i> ІВЕНТ-ПРАКТИКИ ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ.....	138
<i>Капустнікова Наталя Олександрівна</i> ВИКОРИСТАННЯ АРТЕФАКТНИХ ДОКУМЕНТІВ ІЗ ФОНДІВ МАРІУПОЛЬСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ У ПРОПАГАНДІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ В РЕГІОНІ.....	141
<i>Карась Ганна Василівна</i> МУЗИЧНІ ПРАКТИКИ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ.....	146
<i>Кириленко Катерина Михайлівна</i> РОЗРОБКА ПОНЯТТЯ «ПОДІЄВА КУЛЬТУРА» ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ НАПРЯМ НАУКОВИХ ПОШУКІВ У КНУКіМ....	150
<i>Кириловець Ігор Миколайович</i> ЖАНР BLACK METAL У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ НОРВЕГІЇ	155
<i>Козловська Марина Вікторівна</i> РОЛЬ І МІСЦЕ СВЯТА У ПОВСЯКДЕННОМУ ЖИТТІ ЛЮДИНИ.....	157
<i>Копієвська Ольга Рафаїлівна</i> ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ У ДИСКУРСІ ПРАКТИК ТОЛЕРАНТНОСТІ	160

<i>Коробко Маргарита Ігорівна</i> ЦІННОСТІ СУЧАСНОЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ.....	164
<i>Коцюруба Валерія Геннадіївна</i> ТРАДИЦІЇ ЄВРЕЙСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ: ОБРЯДИ ХУПИ.....	168
<i>Куликова Олена Миколаївна</i> КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: НАПРЯМИ ВЗАЄМОДІЇ З МЕДІА	172
<i>Кундеревич Олена Вікторівна</i> ОСВІТА ЯК КУЛЬТУРА: ДОСВІД СУЧАСНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ	177
<i>Кухтій Оксана Спепанівна</i> ІННОВАЦІЙНА ТЕХНІКА ІНКРУСТАЦІЇ МЕТАЛОМ УКРАЇНСЬКОГО МАЙСТРА АНАТОЛІЯ БОЙКА	181
<i>Куцак Світлана Анатоліївна</i> КУЛЬТУРНО-ДОВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ СУЧАСНИХ ПІДЛІТКІВ. РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ	185
<i>Кущик Ірина Віталіївна</i> МОДА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ.....	190
<i>Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна</i> МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВІДДЗЕРКАЛЕННІ	191
<i>Ластовський Валерій Васильович</i> КУЛЬТУРА НАУКОВОЇ ДИСКУСІЇ В МЕРЕЖІ «FACEBOOK»: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ	194
<i>Ліщинська Ольга Ігорівна</i> ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ ПАНДЕМІЇ COVID-19.....	198
<i>Марків Юлія Русланівна</i> ДИСКУСІЇ 1925–1928 РОКІВ ЯК НЕМИНУЧЕ ЯВИЩЕ ТОГОЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ	203
<i>Маслікова Ірина Ігорівна</i> ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО УНІВЕРСИТЕТУ	207
<i>Матвєєва Катерина Вікторівна</i> СТАН Й ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРІВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В ЧАСИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ НАПРИКІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	211

<i>Матусевич Ангеліна Всеволодівна</i> ВПЛИВ РУХУ «ТАЛІБАН» НА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В АФГАНІСТАНІ З 1996–2021 РР.	217
<i>Мозговий Віктор Леонідович</i> ТЕАТРАЛЬНИЙ ІВЕНТ: АНАЛІЗ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ	221
<i>Нікольченко Юзеф Мойсейович</i> КОЗАЦЬКИЙ КОМПОНЕНТ У ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ СУЧАСНОГО ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ГРОМАДИ МАРІУПОЛЯ	225
<i>Оборська Світлана Валентинівна</i> ПОДІЄВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ	230
<i>Осієвська Юлія Сергіївна</i> АРХІВНІ ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ СИНОДАЛЬНОГО ПЕРІОДУ ТА ПИТАННЯ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ	233
<i>Осієвська Юлія Сергіївна</i> КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА КІРОВОГРАДЩИНИ В РЕГІОНАЛЬНОМУ МЕДІАПРОСТОРІ	238
<i>Павлова Олена Юріївна</i> ЯКІСТЬ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ДИНАМІКИ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ УНІВЕРСИТЕТУ	241
<i>Панарін Олександр Євгенійович</i> УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ.....	244
<i>Пархоменко Ірина Ігорівна</i> ІВЕНТ ЯК ПРОДУКТ ВИРОБНИЦТВА У СФЕРІ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ.....	248
<i>Пашкевич Марина Юхимівна</i> ЕКСПАНСІЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК: СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ	251
<i>Петрова Ганна Миколаївна</i> АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕРНІЗАЦІЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ	255
<i>Петрова Ірина Владиславівна</i> КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ.....	257

<i>Плецан Христина Василівна</i> ГРАНТОВІ МОЖЛИВОСТІ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ.....	263
<i>Поліщук Людмила Олександрівна</i> ПОДІЄВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ.....	270
<i>Пронюк Марія Мирославівна</i> КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ПРОЄКЦІЯХ	274
<i>Рева Тетяна Сергіївна</i> ПОНЯТТЯ «АГЕНТ КУЛЬТУРИ»: ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ.....	277
<i>Рихліцька Оксана Дмитрівна</i> КУЛЬТУРА ТА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У РОЗВИТКУ НАУКОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ УНІВЕРСИТЕТУ	279
<i>Рогожа Марія Михайлівна</i> АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ: ВІДОБРАЖЕННЯ В ЕТИЧНОМУ КОДЕКСІ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ КНУТШ	283
<i>Свирид Іванна Євгенівна</i> МЕНЕДЖМЕНТ СПЕЦІАЛЬНИХ ПОДІЙ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ	287
<i>Сенько Тетяна Владиславівна</i> ДО ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «КРЕАТИВНИЙ ХАБ»	292
<i>Сінельніков Іван Григорович, Сінельнікова Валентина Володимирівна</i> РЕКОНСТРУКТОРСЬКА ФОЛЬКЛОРІСТИКА В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ МІСЬКИХ КРЕАТИВНИХ КЛАСТЕРІВ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД.....	296
<i>Склярська Наталія Володимирівна</i> ПОДІЄВИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ЗАСІБ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МУЗЕЮ <i>На прикладі музею Нерубайські катакомби</i> <i>(Одеська обл. с. Нерубайське)</i>	301
<i>Соломатова Вікторія Василівна</i> ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ.....	305
<i>Ткач Анна Андріївна</i> АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У ЗВО ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЯКОСТІ ОСВІТИ.....	308

Травинська Юлія Володимирівна РОЛЬ КЕРІВНИКА В УПРАВЛІННІ КОНФЛІКТАМИ	311
Удод Катерина Сергіївна «ЗЕЛЕНИЙ» ТУРИЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ БЕРЕЗНІВЩИНИ)	313
Черепанин Мирон Васильович КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ У СУЧАСНОМУ ВИМІРІ	317
Чікарькова Марія Юріївна КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК ДУХОВНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ НАШОГО СУЧАСНИКА В УМОВАХ ПЕРМАНЕНТНОГО КУЛЬТУРНОГО ШОКУ	324
Чумаченко Олена Петрівна ПЕРФОМАНСНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА МЕТАМОДЕРНІСТСЬКОГО ЖИВОПИСУ	327
Чуприна Юлія Віталіївна КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЗАХІДНОГО СПОСОБУ ВЕДЕННЯ ВОЄН	330
Шевелюк Михайло Михайлович ТУРИЗМ ЛЬВІВЩИНИ В УМОВАХ КРИЗИ І НЕВИЗНАЧЕНОСТІ	333
Щербій Світлана Олександрівна ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС «ВЕСНЯНІ ГОЛОСИ» ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ДИТЯЧИХ ХОРОВИХ ТРАДИЦІЙ ПОДІСВОЇ КУЛЬТУРИ	337
Шибєр Оксана Олександрівна РЕТРИТ ЯК СУЧАСНА РЕКРЕАЦІНО-ДОЗВІЛЛЄВА ПРАКТИКА	341
Юрченко Анастасія Юріївна СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЗОТЕРИЧНИХ ОБРАЗІВ У КОЛЕКЦІЯХ СУЧАСНОГО ОДЯГУ ХХ–ХХІ СТ.	344
Ярошенко Тетяна Миколаївна МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ТА ПРАВОВІ КОЛІЗІЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО ЖИТТЯ В ЗАГАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ ДОБИ	349

*Аксьонов Олександр Борисович,
концертмейстер кафедри хореографії,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В СИСТЕМІ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ СОЦІУМУ

Сучасна культурна практика, спрямована на вирішення безлічі завдань життєдіяльності людини, стимулює, з одного боку, поглянути на проблеми ролі культури в соціумі, а з іншого, – виявити сутність самої практики, її значення в площині організації суспільства.

Стосовно першого, то можна стверджувати, що вона справді спрямована на, певною мірою, піднесення його духовної культури з чималим присмаком вирішення релаксаційних питань, йдучи при цьому на запит самого соціуму, його спрямованість на ігровий сегмент, сприйняття дещо спрощеного культурного продукту, розважальність тощо, який не потребує особливих інтелектуальних зусиль для його сприйняття, а відповідно, і опанування. Стосовно ж другого, то тут її роль виявляється достатньо значною, оскільки вона стимулює не лише розробку самої сутності культурної діяльності, але й задіює у цьому процесі чимало організаторів, тобто тих, хто безпосередньо займається чи займатиметься цими питаннями.

Акцентуємо увагу на другому її аспекті. У цьому плані з постійно підвищуватиметься й роль навчального закладу будь-якого рівня, оскільки саме його кадровий склад здатний запропонувати молодій людині опанування певним алгоритмом сприйняття майбутнього культурного продукту, тобто допомогти чи надати засіб в опануванні мови культурної діяльності чи, конкретніше, будь-якого виду мистецтва. Тому об'єктивно підвищуватимуться вимоги й до тих, хто організовуватиме цей освітній процес, оскільки їх уміння надати максимально ефективні (тобто такі, що будуть сприйняті у дитячому чи молодіжному середовищі) форми оволодіння цією мовою сприятимуть тому, що саме такий заклад користуватиметься популярністю на сучасному ринку

праці. У той же час і самим організаторам (чи педагогам) цього процесу (чи закладу) потрібно поступово підвищувати вимоги до вказаного алгоритму професійної діяльності, оскільки саме таким чином і можливо формувати чи поглиблювати фахову інформацію молодшої людини, спрямовану на опанування мовою майбутньої діяльності. Отже, культурно-просвітницький аспект й надалі має бути покладений в основу такої діяльності.

Акцентуючи окреслене питання на освітній програмі 024 «Хореографічне мистецтво», можна стверджувати, що великого значення набуває у цьому зв'язку і діяльність усіх тих, хто забезпечуватиме цей процес, зокрема й концертмейстера, адже від його вміння запропонувати керівнику аматорського колективу вдалий музичний супровід, покрокову форму роботи над музичним матеріалом, відпрацювання певних, найбільш складних аспектів уроку тощо дає нагоду мистецьки до формувати художній образ і, таким чином, довершити процес опанування художньої мовою обраного твору. Все це вимагатиме й зміни ставлення до ролі (посади) концертмейстера, оскільки він має не лише супроводжувати навчальний процес, але й становитиме в цьому повноцінну складову. Тому широке залучення представників цієї професії до наукової діяльності, участі в усіх формах організаційно-педагогічної праці кафедри (відділу) й стане важливим чинником ефективного здобуття освіти суб'єктів навчання та й об'єктів виховного впливу. Подібні аспекти вже давно впроваджуються у практику роботи з дітьми чи молоддю, незалежно від типу навчального закладу, рівня його акредитації чи регіону, де він розташований. Адже принципи роботи з сучасною дитячою (молодіжною) аудиторією майже завжди однакові. Рівницю становитиме лише глибина сприйняття та формування художнього образу. Подібна система організації роботи збагачуватиме як суб'єктів виховного впливу, так і об'єктів організаційно-педагогічної діяльності, оскільки перетворить навчальний процес на співтворчість.

Тому організаційно-культурний тандем «педагог-концертмейстер» і слугуватиме важливим чинником подальшої організації сучасного навчального простору.

*Аншай Марія Василівна,
кандидат наук з соціальних комунікацій,
доцент, завідувач кафедри соціокультурної діяльності
КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв»;
Гомоляк Марія Михайлівна,
голова циклової комісії інформаційної,
бібліотечної та архівної справи, викладач,
КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв»;
Митровка Ярослава Юріївна,
викладач, КЗВО «Ужгородський інститут культури і мистецтв»*

БІБЛІОТЕКА В НОВИХ СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ОБСТАВИНАХ

Сьогодні актуалізує безліч питань, які нещодавно не викликали такої гостроти. І в цьому плані мова йтиме про роль бібліотеки у сучасному інформаційному просторі, позаяк чимало років бібліотека більш-менш успішно виконувала свої функції і залишалася потрібним соціальним інститутом. Утім нині її функціональне призначення має суттєво трансформуватися і набути тих ознак, які справді потрібні суспільству. Інакше бібліотека, як і клуб у їхньому традиційному вимірі зійдуть із культурної арени сьогодні.

Одним із її трансформаційних напрямів має стати зміна ролі у середовищі громади, що, у свою чергу, вимагатиме зміни освітнього рівня працюючих, пошук таких форм чи інституцій, які б давали вичерпні нині компетенції, чи, принаймні, відповідний алгоритм, за допомогою якого можна було б швидко змінювати власну освітню траєкторію та й діяльність, надавши їй необхідних суспільству чи громаді в його особі ознак.

Це вимагатиме значних змін не лише у свідомості керівної ланки, відповідної за діяльність цього соціального інституту, але й самих працюючих, переформатування діяльності бібліотеки на відвідувача. Та й проблема відвідувача уже також чимало часу стає актуальним питанням її функціонування.

А це, в свою чергу, вимагатиме її цифровізації [1], яка, як і будь-яке явище, має дві грані. З одного боку, це підвищення якості в наданні фахових послуг, зміну іміджу у суспільстві та інші аналогічні позитивні речі, а з іншого, – економія ресурсів, зокрема й скорочення працюючих за рахунок забезпечення більш якісного технологічного її обслуговування, розширення потенційних можливостей за допомогою сайтів, сторінок у соціальних мережах, віртуальних виставок, відеолекцій, бібліотечних блогів, буктрейлерів тощо, що активно використовується у світі і допомагає не лише встановлювати контакт із цією установою (а на рівні українського села це є чи не єдиним засобом спілкування з цією установою) найбільш активним.

Але в умовах українських реалій це стане можливим лише за допомогою покращення фінансового стану населення, а надто – на селі, яке нині у більшості зайняте пошуком коштів на найелементарніше. Тому книга як і високе мистецтво – це репрезентація заможності країни.

Утім нині це вимагатиме нових підходів до фахової компетенції працівників цього соціального інституту, налагодження широкої мережі центрів перепідготовки чи підвищення їх кваліфікації. Це вимагатиме й значного вкладання коштів у переоснащення самої бібліотеки, перетворення її в сучасний інформаційний центр, без чого неможливим є реалізація усіх тих, справді потрібних Постанов і розпоряджень, які ухвалюються органами державної влади.

Усе це має змінити й функціональне призначення бібліотеки, перетворити її призначення з суто інформаційного центру на центр соціокультурної діяльності, що вимагатиме й переведення її фондів а електронний формат. І лише за таких умов бібліотека набуде важливого статусу у вітчизняному культурному просторі.

Список використаних джерел:

1. Проект Мінцифри та FAVBET «Цифровізація бібліотек» став найкращою практикою взаємодії бізнесу з державою / М-во цифрової трансформації України. Дата публікації: 21.05.2021. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/proekt-mincifri-ta-favbet-cifrovizaciya-bibliotek-stav-najkrashchoyu-praktikoju-vzayemodiyi-biznesu-z-derzhavoyu> (дата звернення: 22.01.2022).

2. Електронна культура. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <http://ube.nlu.org.ua/> (дата звернення: 25.01.2022).

*Бабій Надія Петрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника*

ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН МІСТА В КОНТЕКСТІ ПРИСУТНОСТІ ТА ВИРОБНИЦТВА ПРОСТОРУ

Розглядаючи культурно-мистецькі практики, що розгортаються у міському просторі як акт виробництва, аналізуємо об'єктивний простір з позицій естетики міського середовища та його сприйняття через переживання міського простору. Така методика дозволяє визначити рівень трансформації міста та його просторів, спричинених практиками.

Період індустріальної революції спричинився до примноження капіталу в містах, через що тут сформувалася культурна індустрія, здатна задовільнити естетичні потреби. Специфіка західноукраїнських міст полягає у їхній компактності, відносно добрій збереженості історичного ядра, сформованого у період належності територій до європейських монархій, орієнтації на туристичний потенціал. Центральна частина полісів має невелику поверховість та, переважно, незначні за розмірами громадські зони (publicspace), що можуть бути придатними для розміщення мистецьких об'єктів чи атракцій. Однак їхнє значення як визначених місць політичної, соціальної і культурної активності відіграє вирішальну роль при виборі локацій для нових публічних об'єктів та атракцій.

Трансформація середовища відбувається за рахунок активної розбудови останніх двох десятиліть. Як наслідок, висотною забудовою ущільнюються ділянки, що прилягають до історичного ядра. Старі промзони опинилися у центрах забудов, активно освоюються під заклади креативної індустрії, нові мікрорайони формують інфраструктуру навколо гіпермаркетів. На формування культурних просторів західноукраїнських міст впливають особливості стратегій, у яких «...*"править" капіталізм та націоналізм (... радше тотальні тенденції, ніж політичні партії)*...» [2, с. 631], на передній план також ставляться християнські цінності, тоді як нові субкультури активізуються на полюсах.

Серед найбільш освоєних – урбаністичне середовище Львова, що відповідає його статусності як економічного, адміністративного та культурного центру Галичини. Менші міста значно глибше пов'язані із традиційним сприйняттям мистецтва та культури і хоча public art тут виражається фрагментарно, часто односторонньо, однак через це прояви актуальних практик різючі та набагато очевидніші.

Естетичний простір міста найчастіше розглядається через фізичну об'єктивність як визначену точку сприйняття (фрейм) громадського життя його постійними мешканцями та залученими спільнотами (туристи, студентство, приміські мешканці, ін. категорії). Вигляд міста матеріальний, тож первинний по відношенню до категорії образу. Його естетичний потенціал розкривається через чуттєве та емоційне сприйняття глядачем, формуючи образ, що пов'язує просторові й формальні співставлення об'єкта зі спостерігачем.

Ситуаціоністська теорія Гі Дебора (1950-ті) пропонує переосмислення загального уявлення про місто, виходячи з поняття «атмосфер» як тимчасових, плінних складових, що породжуються взаємодією всіх елементів міського середовища із відчуттями мешканців; дрейф – практика віднайдення цих атмосфер з метою конструювання ситуацій [4]. Ближче до закінчення першої декади XXI ст. формування образу міста перестає бути хаотичним і набуває ознак добре

проаналізованих ситуацій місця та простору й сформованих на їх основі тактики і стратегій, характерних для бізнесу. Серед механізмів формування способів відтворення міського простору як показник розглядається протяжність (час і місце, частота) перебування індивіда у ньому, а також залежний від них рівень естетичного сприйняття, що відрізняється за глибиною та характером, які в результаті формують кінцевий образ міста у нашому сприйнятті.

Просування присутності запропоноване Ульріхом Гумбрехтом, де під «присутністю» (presense) розуміється не часове, а просторове відношення до світу та його предметів. Присутнє завжди тактильне, через що може безпосередньо взаємодіяти із людським тілом. «Виробництво» (production) позначає дію «просування» якогось предмету у простір. Тож під «виробництвом присутності» розглядаються події та процеси, що посилюють дію «присутніх» об'єктів на людину.

Присутність апелює до чуттєвості, а не співпереживання, тож не пов'язана з відчуттями, які відбуваються поза тілом індивіда, відчуваються кимось [1, с. 12]. Естетичне споживання середовища завжди визначається орієнтацією на характер сприйняття, контекстом життєвих обставин, тривалістю чи короткочасністю перебування у тому чи іншому просторі або місці.

Перший тип сприйняття міського середовища пов'язаний з тривалістю перебування людини у трикутнику поміж постійним місцем проживання, роботою, іншими утилітарними компонентами міста. Формування характеризується часовою тривалістю, узагальненням інформації, що формує поведінкові звички та усвідомлення довкілля як буденності; в естетизації ключову роль відіграють візуальні системи інформаційного простору [3].

Другий тип сприйняття міського простору відштовхується від емоційно-естетичного осягнення середовища, в якому роль мистецтва розглядається поза утилітарністю. Особливістю сприйняття є його короткочасність, активність та деталізація вражень, ключова увага приділена історико-культурній та соціальній значимості об'єктів.

Ще один тип естетичного сприйняття міста пов'язаний із перебуванням у комунікативних потоках в напрямку до місця призначення. Індивід у такій формації уникає емоційного заглиблення в оточуючий простір, сприймаючи його короткочасно та пасивно як данність і необхідність. Образ міста «відфільтровується» залежно від особистісно обраних точок емоційного залучення. Принцип вибіркового сприйняття визначає за естетичним простором яскравість форми, що впливає на активне сприйняття. Однотипний вигляд міста, тривала одноманітність маршруту породжують сприйняття простору як фону, на якому зміна дійових персонажів (об'єктів) призводить до активізації естетичного сприйняття.

За відсутності на поч. 2000-их рр. розвиненої системи інтернет-комунікації, формування образу міста відбувалось на рівні тактильного відчуття, а розшарування суспільства, спричинене економічною кризою, рефлексувало мозаїчністю міста, що сприймалось як місце відчуження, яке, на думку Гі Дебора, формує «суспільство спектаклю» – уніфікованого псевдосвіту, де взаємовідносини між індивідами опосередковані залученням до світу видовищ. У якості видовищ виступають взаємини між людьми, система товарного виробництва, бажання, що викликають образи товарів. Місто та його громадяни – як творці креативностей, так і споживачі – опиняються в ситуації появи нових посередників, якими є новостворені, чи трансформовані старі інституції. Їх функція зводиться до трактування легітимності тих чи інших практик, фінансування та привласнення креативного капіталу. Поняття «привласнення» у конкретному випадкові не має негативного означення, а позначає об'єктивні процеси, пов'язані із маркуванням присутності, втратою авторства, що відобразились як у колективних самовизначеннях, так і у перетворенні актуальних практик на дизайнерські проекти.

Тож, розглядаючи місто як естетичний феномен, визнаємо його здатність викликати естетичні рефлексії у глядача через виробництво присутності. У цьому сенсі актуальні мистецькі практики важливі компоненти творення

міського простору. Їх актуальність полягає у руйнуванні застиглих панорам, посиленні дії «присутніх» об'єктів на людину. Чуттєвість практик спричинює зміну векторів уваги обивателя з повсякденності на подієвість.

Однак мистецькі практики не лише естетизують буденність, формують образ міста та його громадян, а й мають потенціал до їхнього перетворення. Саме цю політичну складову, агонізм замість антагонізму, активно використовують як комерційні структури, так і політикум, внаслідок чого практики втрачають актуальність.

Список використаних джерел:

1. Гумбрехт, Г-У. Продукування присутності. Що значення не може передати. IST publishing, 2020, 192 с.
2. Шумилович Б. Відмовляючись від соціалізму: альтернативні простори Львова 1970–2000-х років. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 602–614.
3. Чучук С. Сильові особливості інформаційного поля міст Івано-Франківської області в контексті розвитку культури середини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 20 с.
4. Debord, Guy. Theory of the Dérive. *Les Lèvres Nues* #9 (November 1956), reprinted in *Internationale Situationniste* #2 (December 1958). Відтворено з: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>

*Бенюк Олеся Богданівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії та педагогіки,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

МИСТЕЦТВО МОДЕРНІЗМУ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Протягом останніх років у культурно-мистецькому житті України прослідковуємо зростання уваги та активне поживлення інтересу до мистецьких подій, що мали місце практично 100 років тому і безпосередньо

пов'язані з епохою модернізму. Багатоголосий, концептуальний, новаторський, налаштований на експериментування модернізм полонив собою європейське, а відтак і українське мистецтво впродовж перших чотирьох десятиліть ХХ ст. Його відгук століття потому не є випадковим, як і не є просто даниною несправедливо забутій спадщині. Його актуальність в культурно-мистецькому просторі нині – це свідчення живого потенціалу тих модерністських ідей та концепцій, що попри нищівні руйнації та вбивства, здійснені совєцькою тиранією, зберегли свою мистецьку «справжність» і отримали несподіване продовження свого життя.

Багато сучасних культурно-мистецьких подій, що мають місце у різних містах України, засвідчують актуальність концептуального мистецтва початку ХХ ст. До прикладу, відкритий у Львові 2020 р. Музей модернізму – нова експозиційна локація Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Возницького. Завдяки цьому мистецькому простору до наших сучасників із забуття повернулися імена видатних українських художників-модерністів як от Осипа Васьківа, Карла Звіринського, Осипа Сорохтея, Михайла Сороки та ін. Експозиція охоплює період розвитку модернізму від ранніх його проявів аж до мистецьких пошуків авторів 70–80-х р. ХХ ст. Такий широкий часовий діапазон модернізму у Львові пов'язаний не лише з історичними особливостями становлення культури і мистецтва в Україні у ХХ ст., але й з тим, що епоха модернізму не закінчилася на якомусь етапі розвитку мистецтва і культури, а трансформувалася у нові ідеї нової епохи.

Яскравий приклад звернення до мистецтва українського модернізму демонструє Мистецький Арсенал у Києві. За останні кілька років тут реалізовано такі великі, звернені до модернізму культурно-мистецькі проєкти, як «Малевич +» (2016), «Бойчукізм. Проєкт «Великого стилю» (2017), «Курбас: нові світи» (2018), «Футуромарення» (2021). Ретельно, часто «по краплинах» зібрані експозиції представляють модерністські концепції у якнайповнішому вигляді, адже включають не лише зразки унікальних мистецьких творів, але й документи,

видання, фотознімки, листування, кінохроніку та ін. Та найприкметнішою особливістю цих проєктів Мистецького арсеналу є те, що організатори намагаються не лише представити мистецькі зразки, виявити суть тієї чи іншої мистецької модерністської концепції, але й сформувати простір для сучасного продовження концептуального творення – творення через роки, десятиліття, сучасними творчими засобами, але на базі модерністської «класики». Відтак з'являються можливості не лише для реконструкцій березилівських чи футуристичних вистав і сценографій, але й для творення мультимедійних футуристичних, супрематичних чи монументальних бойчукістських інсталяцій, перфомансів футуристичної музики, імерсивних перфомансів та ін.

Звідки такий жвавий інтерес? Чому не лише з плином років, але й культурних епох експериментальні пошуки модернізму приваблюють сучасних митців та й суспільство загалом? Відповідь на це питання може дати погляд на модернізм як на ціннісний концепт, який отримав своє продовження в культурі постмодерну. Таку інтерпретацію культури ХХ і поч. ХХІ ст. пропонує сучасний німецький філософ В. Вельш, назва праці якого – «Наш постмодерний модерн» – сама утверджує цю ідею. У дослідженні сучасного культурного простору автор наголошує на особливому зв'язку між епохою модернізму та постмодерну. В. Вельш переконаний, що ідеї та принципи, котрі впроваджувало мистецтво модернізму (основною цінністю якого було новаторство та руйнація традиції), у контексті культури постмодерну (основною цінністю якого є плюральність і багатоманіття) набули нового звучання, нових барв, нової актуальності. Започатковані в культурі модернізму, ці ідеї утвердилися як цінності постмодерну. Навіть основна цінність, на основі якої сформована культура постмодерну, – плюральність, – на думку В. Вельша, є «винаходом» модернізму. І справді, ідея багатоманіття була запроваджена з поч. ХХ ст., у незліченних мистецьких концепціях, так званих «-ізмах»: сюрреалізмі, дадаїзмі, футуризмі, супрематизмі і т. ін. В епоху постмодерну ця ідея набула пріоритетного статусу, масштабного втілення у всіх сферах культури – у мистецтві, науці, виробництві, моралі, релігії,

освіті і т. ін. Автор переконує читача, що мова йде не лише про ідею плюральності, і що у постмодерні реалізуються всі унікальні «досягнення» модернізму. Така інтерпретація дає В. Вельшу підстави стверджувати, що постмодерн є своєрідним продовженням модернізму, особливою сучасною його формою – радикальним модернізмом. Постмодерн «...продовжує модерн, але розлучається із модернізмом. Він лишає за собою ідеологію примноження, інновації, випередження і подолання, він лишає за собою динаміку змін та їхню акселерацію» [1, с. 18].

Отже якщо модернізм своєю метою бачить пошук нового, то постмодерн іде далі і втілює нове поруч з традиційним у множинному, проголошуючи своїм пріоритетом плюральність. В. Вельш пише: «Плюральність постмодерного стала різноманітнішою та більш проникливою, вона посилилася екстенсивно та інтенсивно. Настільки, що відбувся якісний стрибок. Усі описи, усі стратегії, усі розв'язання надалі мають здійснюватися на ґрунті множинності. Якщо раніше плюральність вважалася формою розгортання, викликом або приводом для розвитку єдності, то відтепер, навпаки, усе це походить і мислиться з неї...» [1, с. 302].

Слід сказати, що поруч із плюральністю до мистецтва модернізму долучилось багато інших вперше впроваджених модернізмом художньо-естетичних ідей. Це і мистецьке експериментування із способами, методами, засобами творення, і пошук нового (нових мистецьких просторів, жанрів, видів), і звернення до позасвідомого як джерела творчості, і багато інших ідей. Вони є невичерпними у глибині свого розвитку, а тому межі їх реалізації не існують. Головною умовою існування цих ідей є їх співзвучність із простором культури. Відтак актуальність модерністських художньо-естетичних пошуків для сучасного культурного простору має зрозумілі й обґрунтовані теоретичні підстави. Ті мистецькі форми та експериментування, які спостерігаємо сьогодні, органічно, за своєю сутністю більшою чи меншою мірою пов'язані із ідеями модернізму. В українському сучасному культурному просторі цей зв'язок підсилений ще й необхідністю заповнити втрачений «пазл» українського авангарду, задля того,

щоб картина культурно-мистецького сьогодення була цілісною та довершеною. Тому інтерес до модернізму сьогодні – це своєрідне усвідомлення себе через звернення до ціннісних витоків сучасної культури.

Список використаних джерел:

1. Вельш В. Наш постмодерний модерн / пер. з нім. А. Л. Богачова, М. Д. Култаєвої, Л. А. Ситніченко. Київ : Альтерпрес, 2004. 328 с.
2. Мисюга Б. Герметичне коло Карла Звіринського : альбом-монографія. Луцьк ; Львів : МСУМК : ЛНАМ : Коло, 2019. 280 с.
3. Філевська Т. Казимир Малевич. Київський період, 1928–1930. Київ : Родовід, 2016. 336 с.
4. Мистецький Арсенал : [сайт]. URL: <https://artarsenal.in.ua> (дата звернення: 24.02.2022).
5. Музей модернізму. Львівська національна галерея мистецтв імені Бориса Возницького : [сайт]. 2017. URL: <http://lvivgallery.org.ua/museums/muzeu-modernizmu> (дата звернення: 24.02.2022).

*Берест Павло Михайлович,
аспірант 1 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
науковий керівник – доктор культурології,
доцент Дичковський С. І.*

ВПЛИВ ФОРМУВАННЯ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ У ЦЕНТРАЛЬНІЙ УКРАЇНІ НА МАТЕРІАЛЬНУ КУЛЬТУРУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Для сучасної людини туризм як багатопланове соціокультурне явище стало звичайною та буденною справою, про суть і механізми якого людина й не задумується. Навіть в період нинішніх епідеміологічних обмежень, з розвитком новітніх засобів поширення інформації та доступністю різноманітних видів транспорту, здійснити туристичну подорож не є занадто проблематичним. Проте, куди саме людина вирушить в мандрівку, які саме туристичні дестинації захоче відвідати, з якими пам'ятками матеріальної культури чи природними

об'єктами зробити світлина – залежить від комплексу дуже багатьох внутрішніх і зовнішніх факторів. Одним з таких важливих факторів, що впливає на вибір подорожуючих, є культурологічний вимір сприйняття особистістю тої чи іншої туристичної дестинації.

В усьому світі найбільш популярні, знакові та культові туристичні дестинації, які відвідують мільйони людей, формуються навколо цінних пам'яток матеріальної та духовної культури, творів мистецтва й архітектури, природних локацій, об'єктів історико-культурної спадщини тощо. З іншого боку, формування та діяльність туристичних дестинацій здійснюють суттєвий вплив на матеріальну культуру як відповідної місцевості, де знаходиться така дестинація, так й країни в цілому.

Формування туристичних дестинацій (в сучасному їх розумінні) в Центральній Україні відбувалось протягом ХІХ століття. Саме в той період почали з'являтися перші, загально доступні, університетські та приватні музеї й колекції мистецтв, закладались ботанічні сади, велись наукові дослідження старовини, що лягли в основу розуміння та знання суспільства про матеріальну культуру та історико-культурні цінності. Крім того, сам феномен туризму та наукові поняття про матеріальну культуру формуються у ХІХ ст.

Слід зауважити, що у вищезазначений період, з розвитком пароплавства і залізниць, з'являється все більше людей, які мандрували не лише у справах або здійснюючи паломництво, але й заради відпочинку, оздоровлення, задоволення своїх культурних потреб або через цікавість до того чи іншого об'єкта матеріальної культури. Тривалий час навколо різноманітних історико-культурних пам'яток або природних об'єктів формувалися туристичні дестинації з відповідною інфраструктурою, вокзалами, готелями, іншими супутніми архітектурними спорудами, що, в свою чергу, створювало нові об'єкти матеріальної культури, або суттєвим чином впливало на вже усталену матеріальну культуру регіону.

Для ілюстрації доречно згадати приклад Чернечої гори. У травні 1861 р. пароплав «Кременчуг» перевіз труну з тілом Тараса Шевченка до Канева, де насипали високу могилу й виконали «Заповіт» Великого Кобзаря. Протягом короткого часу дана місцевість стала не лише сакральним місцем для всього українського народу, але й однією з важливих туристичних destinations Центральної України.

У цьому відношенні можна зазначити, що й в ХІХ ст., й нині, туристи не тільки шукають нових емоцій чи вражень, але й подорожують до тих місць, що допомагають їм в їх самоідентифікації та задовольняють їх соціокультурні потреби. Як відзначають дослідники, туризм інтегрує найважливіші процеси суспільства та культури. А оскільки туристична діяльність є, в тому числі, й культурологічною, то для гармонійного розвитку успішних туристичних destinations вони потребують й їх культурологічного осмислення. Відвідання туристичної destination безумовно впливає на мандрівника та сприяє поглибленню його культурної самосвідомості; є одночасно механізмом формування, творення й виявлення власної соціокультурної ідентичності [1, с. 115].

В той же час, матеріальна культура є т. зв. «другою природою» – штучно створеним людиною світом. При цьому, значна частина культурологів співвідносять матеріальну культуру зі світом артефактів [2, с. 108]. Наукові дослідження М. Берлинського та Є. Болховітінова, що були ініціаторами й активними учасниками перших археологічних розкопок Десятинної церкви (1824) й Золотих Воріт (1832); праця В. Хвойка, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та багатьох ін. видатних українських вчених ХІХ та ХХ ст.; зусилля Є. Чикаленко, родин Симиренків, Терещенків, Ханенків й ін. жертвних меценатів, що підтримували українську науку і культуру, збирали й зберігали старожитності, мистецькі твори – все це лягло в основу створення музеїв, реставрації архітектурних пам'яток, а як наслідок, до становлення та розвитку відомих туристичних destinations Центральної України.

Разом з тим, в існуючих культурологічних дослідженнях мало уваги приділяється не лише взаємозв'язку розвитку туристичних дестинацій та їх впливу на матеріальну культуру, але й формуванню їх іміджу. При формуванні туристичного іміджу країни, регіону чи конкретної туристичної дестинації, здебільшого, переважають монодисциплінарні підходи, що розглядають імідж у вузьких межах окремих напрямів, що заважає його всебічному культурологічному осмисленню [3, с. 147]. Хоча ця сфера потребує ґрунтовного вивчення з точки зору теорії й історії культури, розуміння культурологічного сенсу іміджу, виявлення соціокультурних детермінант становлення туристичних дестинацій та практичного впровадження цих знань в управлінський апарат держави.

Як зазначалось вище, рішення відвідати той чи інший туристичний об'єкт приймається подорожуючим під впливом низки різноманітних факторів. Безумовно, образ (імідж) туристичної дестинації, що сформувався спонтанно, під впливом політичних, історичних, культурологічних обставин, чи який було цілеспрямовано та продумано сформовано, є вагомим інструментом впливу, оскільки звернений до глибинних шарів свідомості й активізує навіть підсвідомі культурні коди цільової аудиторії [3, с. 151].

У цьому плані варто зазначити, що матеріальна культура складається не тільки з речей, а й із тих значень, які вони мають для людей. Ці значення існують як для індивідів, так й на колективному та суспільному рівні. Отже, твори мистецтва, пам'ятки архітектури, туристичні дестинації є не просто проявами матеріальної культури, але також факторами соціальних, культурних, політичних, економічних відносин, які формують наше життя. Одночасно, матеріальні об'єкти створюють, конструюють люди, що перебувають під впливом відповідних факторів і концепцій. Матеріальна культура є не просто свідками чи пам'ятками історії, але й є інструментами, за допомогою яких люди формують своє життя та майбутнє [4, с. 2–3].

Пам'ятники, музеї, архіви являють або зберігають артефакти – об'єкти матеріальної культури. Формування навколо них туристичних дестинацій сприяє не лише їх збереженню, але й призводить до еволюції та трансформації самої матеріальної культури місцевості. Отже, слід пам'ятати, що при формуванні та розвитку туристичних дестинацій треба звертати особливу уваги на збереження культурної спадщини та мінімізацію можливих негативних наслідків, спричинених туризмом в автентичних місцях розташування матеріальної культури [5, с. 50].

Підсумовуючи все вище окреслене, засвідчимо, що формування сучасних туристичних дестинацій Центральної України, як і наукові дослідження історико-культурних пам'яток та матеріальної культури в цілому, починаються в ХІХ ст. Постання університетів, музеїв, археологічні, етнографічні та ін. наукові експедиції допомогли зібрати, дослідити та зберегти багато історико-культурних пам'яток. А виникнення таких зібрань і наявність визначних артефактів сприяло розвитку туристичної галузі відповідної території.

Одночасно, важливість соціокультурного феномену туризму полягає не лише у сприянні розвитку регіону та держави, збереженні матеріальної та духовної культури, але й в ціннісному та світоглядному значенні, яке він здійснює створюючи та передаючи туристам й відвідувачам сенсовні патерни, що формують внутрішній світ людини та її навколишній світ.

Таким чином, з одного боку, збережена та досліджена матеріальна культура стає основою для формування і розвитку успішних туристичних дестинацій, що привертають уваги багатьох туристів з різних куточків планети. А з іншого боку, професійно створені туристичні дестинації впливають як на матеріальну культуру місцевості чи країни, так і на ментальність, як окремого мандрівника, так і суспільства в цілому. Очевидно, що культурологічні складові зародження, формування, розвитку туристичних дестинацій, не лише в Центральній Україні, але загалом в державі, потребують подальшого детального наукового дослідження та аналізу з метою їх практичного застосування в урядових та регіональних програмах розвитку культурної, освітньої та туристичної галузей.

Список використаних джерел:

1. Дичковський С. І. Інтеграція туризму в процеси культури. *Питання культурології*. Київ, 2020. Вип. 36. С. 110–119.
2. Нікішенко Ю. І. Матеріальна культура та окремі її складові в працях етнологів та культурологів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музеєзнавство і пам'яткознавство*. Київ, 2018. Вип. 1. С. 103–112.
3. Поплавський М. М. Управлінський потенціал мережевих іміджевих технологій. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ, 2018. Вип. 19. С. 145–154.
4. Gerritsen A., Giorgio R. Writing material culture history. Bloomsbury Publishing, 2021. 368 с.
5. Roque M. I., Guerreiro D. Reading the Tourist Destination: bibliotourism and place perception. *Journal of Spatial and Organizational Dynamics*. 2021. Vol. 9, iss. 1. С. 42–60.

*Бобул Іван Васильович,
народний артист України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного і естрадного
вокалу та звукорежисури,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

VARIETY ART IN THE DISCOURSE OF HUMAN AESTHETIC NEEDS ENSURING

Art is one of the universal means of communication among people, which is determined by its sensuality, embodied in the aesthetic nature. Musical art has been the subject of the debates since the ancient times. In Homer's «Iliad», we find references to musical instruments, music and its influence on the heroes of the poem. Variety art is one of the most popular manifestations of non-academic music art.

During its existence, variety art continues modifying. It deals with the political, economic, and especially socio-cultural processes in the society. The role of the art and cultural practices in the formation of the axiological sphere of different age groups is highlighted in the researches of Zh. Denysiuk, O. Ovcharuk, L. Osadcha, T Reva etc. The consideration of the issue of variety art in the discourse of the ensuring the human aesthetic needs and its practical importance are subjects of the scientific publications of Ukrainian scientists. O. Kopiiivska, the Ukrainian culturologist, analysing the system of Ukrainian legislation on culture in the context of the cultural human rights, emphasises the importance of the freedom of choice of the aesthetic needs, which, in her opinion, provides a comfortable emotional content [3; 4].

The rapid transformation of the variety art forms and styles is in the mainstream of musical trends in mass culture. So, musicologists and the researchers of world and Ukrainian music culture consider the essence of variety art and its popularity among the general public in their works. The emotional nature of the variety art can be one of the explanations. Analysing the essence of variety art, the correlation between the sensory factors of perception of culture and art is the important one. This issue was highlighted in the studies of a number of European philosophers. Immanuel Kant, a German philosopher in his work «Critique of the Theory of Judgments» reveals the issue of the aesthetic perception in the term «free beauty». According to the philosopher, «free beauty» is the beauty freed from rational motives, so it is the instant emotional impression. It is embodied in various types of art, instead, the artistic activity, aimed at the achieving a specific purpose is defined by him as a craft [2, 167]. The phenomenological approach to aesthetic perception is revealed in the concept of «life world» of Edmund Husserl, who defended the position that the human real world is formed under the influence of his subjective perception of the world, due to mythological ideas, intuition, beliefs, contained in traditional culture [6, 46].

In our opinion, the appeal to the emotional side of the perception of a particular piece of music is one of the main properties of this relationship and can be embodied in its aesthetic perception. Variety singing is aimed at «emotional-sensory matrices»

and is a compensatory function that allows a listener to experience emotions that are absent in his/her real life [1, p. 10]. On the one hand, the sublimation of human virtues such as love, fidelity, honesty, altruism, help to preserve the individual integrity. On the other hand, the appeal to human emotions allows the listener to free himself from the negative psychological state by empathising with the heroes of the works. These are the sublimation of negative emotions and «catharsis», which serve to relieve social tension, experienced by the individual.

Thus, emotionality is one of the leading features of the aesthetic perception of variety art. Thanks to it, this art is accessible and understandable to a wide audience, which determines its popularity during the XX - early XXI century in society.

Список використаних джерел:

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 23 с.

2. Кант И. Критика способности суждения. Москва : Искусство, 1994. 367 с.

3. Копієвська О. Р. Культура і людина: проблеми свободи в сучасному світі. *Культурологічна думка*. Київ, 2013. № 6. С. 57–61.

4. Копієвська О. Р. Система законодавства України про культуру в контексті культурних прав людини. *Актуальні питання цивільного та господарського права*. 2009. № 2. С. 4–12.

5. Рева Т. С. Політична культура та культурно-мистецькі практики: аспекти взаємодії. *Гуманітарний корпус*. Вінниця, 2021. Вип. 41, т. 2. С. 47–49.

6. Сидоровська Є. А. «Життєвий світ» людини як чинник освоєння та конструювання соціокультурного простору: досвід опрацювання проблеми. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 2 (7). С. 46–53.

*Бородіна Наталія Вячеславівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології та філософії культури,
Національний університет «Одеська політехніка»*

ЖОРСТОКІСТЬ ЯК НОРМА/АНОМАЛІЯ В КУЛЬТУРІ

Аналіз феноменів культури неможливий без визначення базових принципів, на яких ґрунтується ця культура: що ми вважаємо нормою, що припустимо, а що вважається забороненим та деструктивним в рамках даної культури?

У сучасному світі, де боротьба за права людини, толерантність та гуманізм вважаються базовими компонентами, важко уявити, що колись базові норми виглядали зовсім інакше і нормою культури вважалась жорстокість (і нині йдеться не про сумнозвісні ритуали ацтеків, а про європейську культурну парадигму). Але коли здійснити історичний аналіз еволюції цих принципів, укоріненість багатьох деструктивних стереотипів в культурі стає більш зрозумілою.

Традиційно європейська культура починає свою історію з розгляду античних витоків та джерел. Саме антична філософія вважається базою, на якою ґрунтується подальше усвідомлення. Антична філософія мала досить контрверсійні погляди на припустимість або неприпустимість жорстокості. Дослідження Д. Бараца ґрунтується на базі поетичних творів та політичних вказав і тому він робить висновок: «етична думка і практика щодо жорстокості, які в Античності зосереджувалися на зовнішніх силах, стали інструментом для диференціації внутрішніх груп і виправдання насильства над ними. Цей процес проявляється в нападах на євреїв, у селянських повстаннях пізнього середньовіччя та в релігійних війнах [5, с. 34]. Згідно його гіпотезі, жорстокість для античності – це спосіб розрізнити своїх (культурних та гуманних) та чужих (безкультурних жорстоких варварів-чужинців). Це лише частково так, тому що антична філософія, до якої звернулася згодом Середньовічна Європа, а потім

Європа Відродження та Просвітництва, містить толевання жорстокості і навіть намагання виправдати жорстокість.

Так у «Державі» Платон з одного боку, зазначає жорстокість як небажаний атрибут, який виникає у тих, хто занадто багато займався фізичними вправами і не приділяв уваги музиці: «Хіба ти не помічав, яким буває духовний склад у тих, хто все життя присвятив гімнастиці і не стосувався мусічного мистецтва? І який він у людей, протилежних їм?

- Що ти маєш на увазі?

- Грубість та жорстокість, з одного боку, м'якість та делікатність – з іншого».

Але при тому базовим принципом Платона є побудова справедливої держави, а справедливість – це коли кожна людина отримує «належне» і якщо щось іде не так, як запланував Платон, то жорстокість стає нормою. У плануваннях Платона є місце для різноманітних покарань, від вигнання до страти, цензура у всіх сферах культури і жорстка регламентація всіх дій.

Аристотель іде далі і доводить корисність жорстокості через те, що саме жорстокі трагедії змушують нас відчувати «катарсис», тобто духовне очищення: «трагедія є відтворення дії серйозного і закінченого [...] що робить за допомогою співчуття та страху очищення [...]» [2].

Ці версії трактування жорстокості знайшли своє відображення і в подальшій християнській культурі - жорстокість як необхідне покарання для відновлення справедливості і жорстокість для того, що б стати краще.

У християнстві стає центральним образ мученика, який стикається з жорстокістю страждає і через це стає краще. Так, Августин пише: «Йов виніс цю скорботу, і ставилося йому це у велику праведність» [1].

У пізньому Середньовіччі більш актуальним стає дискурс Платона и саме він потім повертається і у Відродженні: якщо в античності катувань зазнавали лише найзавзятіші злочинці та вороги, то з XV ст. катування стають майже нормою у суспільстві – і це не тільки каральні катування, а ще і «пізнавальні»

катування, тобто тортури, метою яких є дізнання, чому людина вчинила саме так. Потім досить часто в дослідженнях цей період вказувався як специфіка середньовіччя (наприклад, в дослідженні Фуко, це є ознакою середньовічної парадигми, але хронологічні рамки вказують нам на Відродження). Офіційна легітимація «пізнавальних» жорстокості, катувань та тортур була дозволена за допомогою булли: «*Summis desiderantes affectibus* (1484) папи Іннокентія VIII проти єретиків і колдунів, яка давали церкві «право на жорстокість», тому що церква хоче встановити істину і захистити духовність «всіма силами душі» – саме так перекладається назва цього наказу.

Просвітництво додає окрім корисності «пізнавальної жорстокості» ще і ідею корисності виправної жорстокості. Фуко зазначає, що спочатку, жорстокі тортури та страта була необхідна в історії як інструмент визначення істини: хто правий, хто винуватий. А потім жорстокість вже стала інструментом виправлення: «Усе, що викликає втому, сприяє вигнанню поганих помислів; тому треба подбати, щоб ігри включали тяжкі фізичні вправи. Увечері вони засинають, ледь торкнувшись подушки» [4].

Якщо у Платона справедливе місто схоже на відрегульований годинник, але він відрізняє його від тиранії, де «більше горя, стогонів, плачу, страждань» [3], то Просвітництво іде далі. Фуко порівнює ідеали просвітництва з містом – карцером, де всі порушники підлягають ізоляції та жорсткому виправленню і поступово це призводить до тоталітарних проєктів Модерну.

У романтизмі чуттєвість, яка так не подобалася Платону (тому що затьмарювала розум і могла привести до порушення справедливості), стала предметом детального розгляду. Орієнталізм, який зображав ісламський Схід як чуттєву і навіть розпусну культуру, стає у XIX ст. дуже популярним. Також стає модною ідея, що жорстоке повернення справедливості – це справа не тільки держави, а ще й справа звичайних людей. Саме тоді, а не в MARVEL вперше стали дуже популярні месники, але месники в ту епоху не мали надздібностей, проти отримали повну легітимацію на жорстокість і мало чим відрізнялись від злочинців - тільки тим, що застосовували насильницькі методи

до тих, хто, на їхню думку, був «поганцем». Показовим є приклад Робін Гуда, який жив ще у XII–XIII ст., з'являвся в баладах, але справжню популярність здобув в романах Вальтера Скотта та збірках Френсіса Чайлда.

Дослідження чуттєвого та злого продовжилось в психоаналізі і в багатьох випадках це призвело до того, що жорстоку поведінку у XX ст. виправдовували тим, що «ну йому ж треба було випустити пар».

Дискурс поділяється – СРСР іде шляхом Платона і вивчає жорстокість як необхідну складову «врегульованого державного годинника». Західна цивілізація ставить питання, чи дійсно жорстокість є нормою і отримає заперечну відповідь.

Хоча багато дослідників продовжує традицію виправдання жорстокості в культурі (особливо в мистецтві) через химерне «випускання пари» та позбавлення вродженої агресії або катарсис, який нібито відчуває реципієнт такого продукту (теорія Фешбаха [6]). Але таке розуміння хибне – після стикання з жорстокістю рівень агресії у нас не зменшується, а навпроти, ми потрапляємо в «коло насильства», в якому жорстока поведінка одних людей працює тригером для інших і жорстокість розповсюджується далі.

Висновки: проведене дослідження говорить о нам о том, що легітимація жорстокості була характерна для культури протягом багатьох століть і зараз ми продовжуємо стикатися з залишками цих переконань. Щоб позбутися цих шкідливих стереотипів треба розуміти, що жорстокість не відновляє справедливості, а створює «коло насильства» яке розповсюджує насильство далі. І жорстокість зовсім не обов'язково корелюється з катарсисом, бо знову ж жорстокість породжує нову жорстокість, тому вона не має вважатися нормальною з будь-якого аспекту цієї проблеми.

Список використаних джерел:

1. Августин Аврелий. Слово о разорении города Рима / предисл. и пер. с лат. С. А. Степанцова. URL: http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Augustinus_III/text3.htm (дата звернення: 21.01.2022).

2. Аристотель. Поэтика. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. С. 1064–1112. URL: http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm (дата звернення: 21.01.2022).

3. Платон. Государство. Кн. 1. URL: <https://classics.nsu.ru/bibliotheca/plato01/gos01.htm> (дата звернення: 21.01.2022).

4. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Fuko_Tyrm/index.php (дата звернення: 21.01.2022).

5. Baraz D. Medieval Cruelty: Changing Perceptions, Late Antiquity to the Early Modern Period (Conjunctions of Religion and Power in the Medieval Past). Cornell University Press, 2003.

6. Feshbach S. The stimulating versus catharsis effects of vicarious aggressive activity. *Journal of Abnormal Social Psychology*. 1961. № 63. P. 381–385. DOI: 10.1037/h0048863.

*Борук Василь Дмитрович,
магістрант 1 року навчання групи 505,
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича;
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Чикарькова М. Ю.*

ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО: ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ

Історія становлення цифрового мистецтва визначена розвитком наукових технологій і художньо-історичним процесом їх осмислення. Застосування цифрових технологій в мистецькій діяльності надало значної різноманітності для втілення художніх ідей та вирішень, що, в свою чергу, сприяло розгортанню дискусій щодо сутності і класифікацій сучасних творів мистецтва.

Світ мистецтва у ХХ ст. отримав надзвичайну різноманітність художніх жанрів, стилів, форм і напрямів. Прихід цифрових технологій наприкінці століття сприяв народженню нових форм цифрового, комп'ютерного, мережевого, інтерактивного мистецтва.

Під цифровим мистецтвом (також комп'ютерним, дигітальним, мультимедійним) художники та мистецтвознавці розуміють творчу діяльність, засновану на використанні інформаційних (комп'ютерних) технологій,

результатом якої є твори у цифровій формі, або створені спочатку із застосуванням комп'ютера, а також принципово нові види художніх робіт, що існують у комп'ютерному та мережному середовищі. Термін відноситься до авторських творів, які створюються, модифікуються і представляються за допомогою комп'ютерної техніки [2, с. 6–8].

У сфері комп'ютерно-цифрових технологій відбуваються стрімкі зміни – від «цифрової революції» до ери соціальних медіа та втілення їх в нових культурних проявах. І хоча основи багатьох цифрових технологій були закладені значно раніше, майже повсюдне поширення вони отримали в останнє десятиліття ХХ ст. Художники завжди серед перших реагували на культурні та технологічні прориви свого часу, і експериментувати з цифровими технологіями вони почали за кілька десятиліть до «офіційної» цифрової революції. Однак до кін. ХХ ст. термін «цифрове мистецтво» став уже усталеним, а музеї та галереї по всьому світу почали створювати та структурувати великі збори відповідних творів.

Сам термін «цифрове мистецтво» навіть зараз не є загальноприйнятим, і існують численні синоніми: комп'ютерне чи мультимедійне мистецтво, медіамистецтво. Цифрове мистецтво поєднує різноманітні гібридні форми творчості: більшість технічних способів та прийомів, які у ньому використовують, виникли доволі давно або були модифіковані зі звичних форм мистецтва. Нині цифрові технології досягли такого рівня розвитку, що дають абсолютно нові можливості для реалізації творчих ідей та для залучення до сприйняття глядача, який часто стає частиною твору через безпосередню взаємодію з ним. Складність класифікувати твори цифрового мистецтва полягає насамперед у тому, що тут можливі різні підходи, й сам принцип класифікації може бути здійсненим на основі різних принципів (використана технологія, жанр, співвіднесеність з традиційним мистецтвом тощо).

Універсального поділу цифрового мистецтва на різноманітні жанри і види не існує. Справа у тому, що основою класифікацій тут можуть виступати перелік інструментів створення, рівень участі людини (машини), ступінь

залученості аудиторії при сприйнятті тощо. Інтерактивне (імерсійне) мистецтво передбачає безпосередню взаємодію людей з творами мистецтва. Машинно згенероване мистецтво (алгоритмічне) – те, за яким машина створює (відтворює) певний витвір мистецтва завдяки спеціальним алгоритмам. Прикладом цього виду мистецтва може бути піксель-арт, вид цифрового живопису, при якому окремі частини зображення перетворюються в пікселі. Цифровим мистецтвом називають також твори, автором яких є людина, але були використані комп'ютерні технології (зрозуміло, що будь-яка технологія є тільки засобом для відображення художнього бачення митця). У тривимірному мистецтві репрезентація артефактів відбувається за допомогою технічних засобів доповненої реальності.

Існують класифікації, основу яких складає класичний поділ на різні види мистецтва, але при цьому акцент робиться на цифровому інструментарії. Так, цифровий живопис передбачає використання комп'ютерних технологій. Архітектурна візуалізація та цифрова скульптура створюються за допомогою спеціальних комп'ютерних програм. Цифрова музика – це оцифрування різноманітних звуків та їхня подальша обробка. Цифрова фотографія – процес використання електронних та обчислювальних приладів для зйомки, створення, редагування та обміну цифровими зображеннями. Відеоігри, синтетичний вид мистецтва, який комбінує різноманітні елементи цифрових технологій. У сфері кіно до цифрового мистецтва відносять насамперед анімаційні фільми, хоча нині використання комп'ютерних ефектів стало звичною справою у багатьох кінострічках.

Утім, усі спроби класифікацій та поділів поки що є доволі суб'єктивними. Тим більше, що відкритим залишається питання про саму сутність цифрового мистецтва. Багато художників, музейників і теоретиків вже проголосили настання ери постмедійного постінтернетного мистецтва, що проявляється у творах, обумовлених і сформованих цифровими технологіями, однак в остаточному вигляді не вміщуються у межі певного набору виразних засобів.

Проголошується також настання ери постцифрової естетики. Сучасні художники вільно володіють цифровою технікою і широко використовують її під час створення своїх робіт. Усе це з новою актуальністю ставить питання про межі мистецтва, які нині стають дуже дискусійними. Це дозволяє, наприклад, навіть про те, що «до мистецтва сучасного, а надто до мистецтва цифрової доби, ще більше, ніж у попередні часи, застосовуються подвійні, потрійні і, зрештою, множинні стандарти, що свідчить про маніпулювання статусами і, в цілому, маніпулятивний контекст існування мистецтва» [1, с. 70].

Сучасне мистецтво, впроваджуючи цифрові технології в звичний творчий процес, тим самим розширює категорії теоретичної рефлексії мистецтва, переосмислює та деконструює попередні смисли, створюючи нові стилістичні та жанрові різноманітні, збільшуючи цим аудиторію художнього сприйняття.

Цифрові технології розширюють можливості фіксації процесу демонстрації цифрового артефакту, що розгортається в часі. Нині біти та байти зберігаються краще, ніж фарба, кіно- чи відеоплівка. Поширення цифрових технологій та їх зростаючий вплив на життя і культуру, безсумнівно, призведуть до створення нових творів, які відобразатимуть це культурне явище або відштовхуватися від нього.

Отже, стрімкий розвиток технологій активізує їх появу нових засобів та ідей, переосмисленню традиційного інструментарію. Сучасний мистецький світ стрімко змінюється, з'являться нові способи розглядати цифрові артефакти та взаємодіяти з ними. Відтак виникатимуть все нові класифікації та пояснення сучасних мистецьких тенденцій.

Список використаних джерел:

1. Клековкін О. Homo Digital: Формула споживання (Малий органон) // Художня культура. Актуальні проблеми. 2019. Вип. 15. Ч. 1. С. 69-77.
2. Paul K. Digital Art. S. 1.: Thames and Hudson Ltd, 2015. 272 p.

*Бровко Микола Миколайович,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСКРИПЦІЇ ФЕНОМЕНА АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА: МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОЄКЦІЯ

Упродовж багатьох років спостерігається дедалі більше зацікавленості з боку культурологів, естетиків сутнісними параметрами феномену активності мистецтва. І в цьому немає нічого незвичного, оскільки в суспільних процесах роль мистецтва більшою чи меншою мірою, що залежить від конкретно-історичних обставин, зростає. Немає жодного сумніву в тому, що в сучасному українському суспільстві мистецтво так чи інакше виконує надто важливу місію – активно впливає фактично на всі сфери соціокультурного буття людини, допомагає осмислювати з філософсько-естетичних позицій буквально все, що відбувається в соціумі. Зрозуміло, що в цій ситуації виникає потреба проаналізувати сам феномен активності мистецтва, вірно інтерпретувати сутнісні можливості мистецтва, його природи в контексті дієвого впливу на реальне буття суспільства і, відповідно, людини в цьому суспільстві. А це цілком закономірно змушує звернутись до існуючих концептуальних здобутків в плані осмислення означеного феномена.

У сучасній культурологічній та естетичній науці особливо важливе місце посідають концептуальні підходи, котрі намагаються вирішувати проблему активності мистецтва в аспекті аналізу естетичного розвитку особистості, виховного впливу художньої культури. Уже з'явилися і продовжують виходити в світ монографії, статті, наукові розвідки, в яких свідомо і цілеспрямовано мистецтво і вся сфера естетичного розглядаються як важливий засіб естетичного виховання, розвитку особистості [1].

Означений аспект розгортання дослідження проблеми активності мистецтва має два таких напрями.

Перший напрям теоретичного аналізу зосереджується на розробці суто виховної функції мистецтва. І тут, коли знайомишся з існуючою літературою, погляд зупиняється на ряді закономірностей логіко-гносеологічного характеру, що аналогічні закономірностям вияву будь-якої іншої функції мистецтва. Мається на увазі певна абсолютизація цієї функції мистецтва, прагнення підпорядкувати усі інші відомі естетичній науці функції – естетичну, пізнавальну, комунікативну тощо – саме виховній, а також спроба вивести мистецтво, за межі іманентних художній діяльності закономірностей та інтерпретувати їх передовсім у його суто виховному впливові на всі інші види людської діяльності – трудову, моральну, наукову тощо. Навіть власні механізми розгортання художнього змісту в структурі мистецтва аналізуються крізь призму його естетично-виховного потенціалу.

Другий напрям аналізу активності мистецтва в названому аспекті прокладає собі шлях через дослідження усіх можливих форм естетичного розвитку особистості. Звичайно, тут існують свої особливі завдання, мета і засоби художньо-естетичного розвитку особистості.

Якщо придивитись уважно до проблеми активності мистецтва в аспекті його виховного впливу на особистість, то можна бачити, що даний ракурс дослідження надзвичайно важливий в системі естетичного знання. Він настільки значущий, що майже вся естетична проблематика розвитку мистецтва, більшою чи меншою мірою концентрується на художньо-естетичному розвитку особистості. І тут немає нічого дивного, оскільки подібний стан справи цілком логічно випливає із суттєвих характерних ознак сутності мистецтва. По-перше, специфіка мистецтва є такою, що воно не може існувати без свого адресата. Творів мистецтва, яких ніхто не сприймає, фактично не існує. Вони можуть бути творами мистецтва лише при умові сприйняття та їх переживання конкретною людиною. По-друге, уся сфера

естетичного може стати предметом науково-теоретичного дослідження лише тоді, коли в ній діє суб'єкт, у даному разі не так уже і суттєво, який саме суб'єкт – творчості чи сприйняття. Важливо, щоб він взагалі був. Духовно-емоційний світ людини як один із важливих аспектів предмета мистецтва, а через нього і науки естетики, не може бути чимось абстрактним, умоглядним. І тому, звичайно, підхід до проблеми активності мистецтва як безпосередньо спрямованого на особистість має надзвичайно важливе значення для культурологічної та естетичної теорій. Водночас саме в такому аспекті він менше всього досліджений.

Наукових праць, в яких так чи інакше досліджується проблема активності мистецтва на рівні його дії на особистість, є немало.

Цілком слушним є наше застереження до самого розуміння естетичної дії мистецтва. Коли зосереджується увага на виховній дії, то тут існує відтінок односпрямованості дії мистецтва, його цілеспрямованості і дидактичності. Досить суттєвою є обставина для розуміння активності мистецтва на рівні особистості, і, звичайно, її обов'язково необхідно мати на увазі, коли аналізується естетично-виховна функція мистецтва. Особливо велике значення це має для розуміння тих творів мистецтва, які уже з самого початку виконують одне із своїх найголовніших завдань – виховне.

Потрібно загострити увагу на такому суттєвому для нашого аналізу аспекті, який досить рельєфно виокремлюється в контексті з'ясування активно-виховного потенціалу мистецтва. Гіпертрофія ролі виховної функції мистецтва в окремих авторів є такою, що в ній інколи вбачають найголовнішу причину конкретних змін у соціальному житті людей. І тому виховну функцію розглядають як фактично перетворювальну функцію мистецтва.

Новим етапом в осмисленні активності мистецтва був вихід естетичних досліджень на соціокультурну і культуротворчу проблематику. Цей напрям у дослідженні активності мистецтва був тісно пов'язаний із усім комплексом філософсько-естетичних пошуків фундаментальних начал культурної діяльності.

І тому на нинішньому етапі теоретичного осягнення виховної функції мистецтва спостерігається прагнення підійти до цієї проблеми більш об'єктивно, конкретно і послідовно, ніж так як це було характерно в недалекому минулому естетичної науки, коли переважали спрощено уможлядні схеми, а мистецтво інакше й не розглядалось як засіб ідеологічного впливу на свідомість людини. Зараз завдання з'ясування активності мистецтва на рівні аналізу його виховної дії на реципієнта конкретизується до розкриття механізмів його дії на людську свідомість, почуття людини.

Суттєвим, надзвичайно значущим, принциповим моментом концепції дійовості мистецтва є ідея про те, що проста диференціація, розмежування функцій мистецтва імпліцитно приховує в собі ідею нескінченного руху до «зайвої» його функціоналізації.

Справді, таким шляхом вирішити проблему ані в теоретичному, ані в практичному плані неможливо. І цілком зрозуміло, що коли мова йде про естетичний аналіз активності мистецтва, то необхідно відшукати те загальне, закономірне, котре більшою чи меншою мірою виявляє себе у різних видах, жанрах, окремих творах мистецтва.

Якщо підходити до виховної функції мистецтва не з спрощено-ідеологізованих позицій, а з боку естетичної сутності активності мистецтва, то тоді сама собою виникає потреба відкриття в ньому тієї характерної, сутнісно-необхідної властивості, котра здатна допомогти зрозуміти його дійовість саме як форму художньо-естетичної активності. Цілком природно це веде до пошуку специфічних ознак сутності активності мистецтва.

Виявляється, що завдання естетичного виховання, які так чи інакше вирішуються в сфері мистецтва, не можна зрозуміти, якщо вбачати в них самодостатність і самоцінність. Будь-який твір мистецтва виходить далеко за межі саме так сформульованої мети. Ми часто досить умовно вирізняємо активність мистецтва в естетично-виховному його спрямуванні, оскільки насправді мистецтво не може не вирішувати більш фундаментальних проблем,

хоча вони й концентруються при цьому на долі окремого героя, конкретної особистості. Справді, все це характерні особливості мистецтва, але зосередження їх лише на виховній функції призводить, як нам здається, до певного звуження смислу і завдань мистецтва.

У даному випадку виявляється певна суперечливість соціального буття мистецтва. Мистецтво не може функціонувати інакше як у своєрідній повноті універсальності й всезагальності. Як у загальному плані, так і в кожному окремому випадку воно діє саме як мистецтво, а не як будь-який інший духовний феномен. І водночас мистецтво здатне вирішувати специфічні завдання, в даному разі виховні, які до певної міри звужують його смисл. Дехто з дослідників вбачає ключові завдання мистецтва лише в часткових його виявах. Взагалі, якщо підходити до мистецтва як до цілісного явища, то намагання вирізнити окремі його функції носить досить умовний характер, незважаючи на уже апробовані історією і теорією аргументи. Навпаки, вони ще більше посилюють упевненість – при будь-якому підході до мистецтва – у необхідності саме цілісного його аналізу.

Список використаних джерел:

1. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі : монографія. Ніжин : Лисенко М. М., 2020. 269 с.
2. Бровко М. М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри : монографія. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. 237 с.
3. Канарский А. С. Природа искусства и активность его эстетического воздействия на человека. *Искусство и творческая активность масс*. Киев : Выща шк., 1985. С. 28–38.
4. Яранцева Н. А. Преимственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества. Киев : Наук. думка, 1990. 160 с.

*Бугайов Микола Вікторович,
аспірант,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Копієвська О. Р.*

БЛОГІНГ ЯК ФОРМА КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Крос-культурна комунікація як вербальна і невербальна взаємодія представників різних моральних систем, світоглядів, релігій на теперішній час відбувається здебільшого за допомогою інтернету. Цьому сприяє те, що як форма віртуальної реальності онлайн-спілкування набуло таких ознак як: реальність (ефект присутності), інтерактивність (двосторонній зв'язок між комунікантами), активність (зацікавленість адресанта й адресата в спілкуванні), мобільність (швидкість поширення інформації незалежно від місця перебування співрозмовників), ефективність (можливість знайти відповідь на нагальне питання) і самовираження (здатність репрезентувати себе загалу). Блогінг є одною з найпоширеніших форм інтернет-комунікації в соціумі, що визначає його актуальність як форми крос-культурної взаємодії.

Нині блоги – популярний формат з донесення певних умонастроїв аудиторії, тому вони суттєво впливають на погляди користувачів: визначають їхні правила міжособистісного спілкування, культурні вподобання і морально-етичні настанови. Це зумовило мету дослідження – визначити специфіку блогінгу як форми крос-культурної комунікації, що формує культурні смаки користувачів такого інтернет-контенту.

Блогінг являє собою сукупність блогів, кількість яких постійно зростає: кожного дня з'являються нові інтернет-сторінки, на яких читачі, не обмежені часом, територією, мовою, соціальним, освітнім чи культурним чинником, мають змогу дізнатися для себе корисну інформацію. Як спосіб передачі інформації блогінг базується на діалозі, що ініціює автор блогу, обираючи тему, цікаву для себе й аудиторії [4].

Частина блогів – це розповідь пересічних людей, орієнтована на непрофесійну аудиторію, про культурні події в цікавій і доступній формі на певній онлайн-платформі: «Tilda», «Wordpress», «Wix», «Readymag», «Tumblr», «Medium», «Spaces» та ін. Так, в «Instagram» луганчанка Дар'я Бессонова створила фотоблог @museumsoukraine, у якому спонукає людей відвідувати музейні установи в різних містах України, наприклад: у Києві – Музей Ханенків, Мистецький центр «Шоколадний будинок», Національний музей «Київська картинна галерея», Музей української діаспори; у Львові – Музей Івана Труша, Львівський музей історії релігії; в Івано-Франківську – Музей мистецтв Прикарпаття; в Одесі – Одеський музей західного і східного мистецтва; у Чернівцях – Чернівецький обласний художній музей; у Харкові – Музей природи Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; у Дрогобичі – Музей «Дрогобиччина»; у Хмельницькому – Хмельницький обласний художній музей та ін. Спосіб популяризації культурно-мистецьких подій через інтернет-сервіси «Instagram», «Pinterest» та ін. є найбільш прийнятним для нинішнього покоління міленіалів – людей, які народилися з 1981 по 2000 рр. і на момент настання нового тисячоліття були в юному віці. Блогерка публікує і власні світлини, і взяті за геотегами в «Instagram» або через пошуковики у «Forsquare». Тож діапазон територіального охоплення музейних установ, про які йдеться у фотосервісі, вийшов за межі України, а така онлайн-платформа постає як своєрідний інтернет-філіал музеїв, що сприяє крос-культурній комунікації шанувальників історії мистецтв [2].

Блогінг допомагає створювати спільноти навколо актуальних проблемних питань культури, усвідомлювати їх і формувати активну позицію щодо їх вирішення. Наприклад, у межах онлайн-часопису «Українська правда» створено блог-сторінку «Культура» (<https://blogs.pravda.com.ua>), на якій публікують думки відомих представників української культури: Джамали («Моя музика насичена, вона не може бути фоном. І я не можу бути фоном»), Фемія Мустафаєва («Мистецтво має підтримувати тих, хто захищає Україну»), Ірини Фаріон («"Ген українців" – душа каналу НТА») та ін. [1].

Крос-культурна комунікація є процесом взаємодії, взаємозбагачення і взаємопроникнення духовних надбань різних народів [3]. У блогах автори репрезентують свої погляди, зокрема й на культуру, даючи можливість пережити свій досвід іншим користувачам. Прикладом може слугувати щотижнева незалежна україномовна газета, що виходить у Чикаго (США), наймасовіше періодичне видання української діаспори в США «Час і Події» (англ. Chas i Podii), яке 2006 р. набуло й онлайн-формату – [http://www.chasipodii.net/.](http://www.chasipodii.net/)», «Музична балачка», «Кіноклуб», «Літературна сторінка» та ін. Показовими є назви дописів у блозі: «Людина є невіддільною від своєї культури, невіддільною від середовища (простору) й спадщини (часу), сформованих цією культурою» (автор –Сергій Чаплигін; <https://www.chasipodii.net/article/27407/>), «Ікона вимагає пошани» (Марія Лутчин; <https://www.chasipodii.net/article/27276/>) та ін.

Отже, блогосфера нині є одним із найпопулярніших онлайн-майданчиків міжкультурної взаємодії людей, незалежно від їхніх моральних настанов, релігійних поглядів, культурних уподобань, місця перебування, мови спілкування тощо. Диджиталізація людства сприяє посиленню контактів між представниками різних націй, культур. Це позитивно впливає на активізацію міжкультурного діалогу, допомагає формувати спільні цінності в багатонаціональній спільноті, усувати мовні, культурні та релігійні бар'єри, вирішувати спільні комунікативні завдання.

Список використаних джерел:

1. Блоги. Культура. *Українська правда*. URL: https://blogs.pravda.com.ua/id_733160/ (дата звернення: 30.01.2022).
2. Мамченкова А., Педоренко М. Музеї України: хто і для чого веде Instagram про українські галереї. *Українська правда*. Дата публікації: 07.02.2017. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/02/7/222483/> (дата звернення: 30.01.2022).
3. Романуха О. М. Роль крос-культурних комунікацій у менеджменті організацій. *Економіка та суспільство*. 2017. № 1 (1). С. 608–613.
4. Третяк А. В. Блогінг як вид комунікації. *Радіоелектроніка та молодь у XXI столітті* : матеріали 25 Міжнар. молодіжн. форуму, 20–22 квіт. 2021 р. Харків : ХНУРЕ, 2021. Т. 11. С. 19–20.

*Булах Тетяна Дмитрівна,
доктор наук із соціальних комунікацій, доцент
доцент кафедри журналістики,
Харківська державна академія культури*

ПРО НОВІ ФОРМАТИ КНИГ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Згідно із визначенням ЮНЕСКО, термін «креативні індустрії» застосовується в тих галузях, які поєднують створення, виробництво та комерціалізацію змістів, які є нематеріальними і мають культурну спрямованість. Однією з таких галузей визнана видавнича діяльність, розвиток якої нині значною мірою визначається, з одного боку, підтримкою держави, з іншого – відповідністю потребам часу, тобто розширенням асортименту завдяки публікуванню новітніх форматів видань, актуалізації давно відомих чи таких, що користуються популярністю у зарубіжних країнах, але для співвітчизників є порівняно новим явищем. Саме тому аналіз нових форматів видань як рушія розвитку сучасної видавничої галузі – вельми актуальне завдання.

Насамперед, варто відзначити позитивну динаміку на вітчизняному книжковому ринку: українські видавництва достатньо давно урізноманітнюють асортимент новітніми форматами книг чи незвичним поданням матеріалу. Так, варто пригадати хоча б книгу «Українська кухня» Харківського видавництва «Горсінг», яка складається з трьох окремих частин, з'єднаних спіраллю. Ці частини гортаються в довільному порядку, дозволяючи швидко знайти потрібний рецепт.

Беззаперечним лідером креативу в оформленні книг на сьогоднішній день можна вважати такий напрям як видавництво дитячої літератури. Сучасні книгарні пропонують неабиякий вибір незвичних книг, розрахованих на дитячу аудиторію, як українською, так і іноземними мовами: Pop-up книги, із віконечками, з іграшками, тактильні, зі звуками та книги із запахом (запах можна відчути, потерши певні частини видання), із доповненою реальністю, інтерактивні книги тощо. Означені видання яскраві, неймовірно цікаві та

привабливі. Єдиний їх недолік – висока ціна. Так, у Boombook – магазині, що позиціонує себе як магазин дивовижних книжок з усього світу [4] – можна придбати дітям Pop-up книги, ціною від 400 до 1050 грн. Задоволення, скажімо, не з дешевих, хоча підтримка держави у формі виплати так званої «ковідної» тисячі надала співвітчизникам можливість придбати хоча б деякі вподобані видання, частково задовольниши таким чином свої інформаційні потреби. Варто відзначити, що означений формат, незважаючи на нову назву (від англ. Pop-up – вистрибувати, виникати), давно відомий як в Україні, так і в світі – це видання, ілюстрації якого висувуються вперед або вгору і складаються в об'ємне зображення. Цікаво, що перші книги у форматі поп-ап були науковими, а перші живі казки для дітей з'явилися у Великій Британії та Німеччині у ХІХ ст. Тож книжки у форматі поп-ап доцільніше називати не новинкою, а актуалізацією відомого формату, що не зменшує його популярність та не знижує можливостей креативної подачі матеріалу, а отже, й сприяє зростанню зацікавленості та популярності серед цільової аудиторії.

Умовною новинкою вітчизняного ринку літератури для дітей, надзвичайно популярною нині в Україні, є такий стиль викладу матеріалу як віммельбух, котрий започаткував німецький художник Алі Мітгуч. Віммельбухи являють собою великі картонні книжки з неймовірною кількістю ілюстрацій майже без тексту. Вони подобаються і малечі, оскільки відрізняються яскравими, насиченими картинками, безліччю дрібних деталей, і батькам та педагогам, адже тренують увагу, пам'ять, просторове мислення, стимулюють уяву дитини. Кожний раз, відкриваючи видання, можна віднайти щось нове, вигадати нову історію, запропонувати нестандартне вирішення зображеної проблеми тощо. Означені книги можна розглядати безліч разів, щоразу виявляючи нові деталі. Найбільшою популярністю користуються в Україні віммельбухи німецьких художників, проте на ринку представлені й українські віммельбухи. Серед видавництв, що публікують віммельбухи, можна назвати «Ранок», «Віват», «Видавництво Старого Лева» та ін.

Проте несправедливо вважати, що інновації стосуються не лише сектору видання дитячих книг. Новинки характерні і для ринку книг, розрахованих на дорослих читачів.

Так, у європейських країнах вже досить тривалий час є популярними запатентовані вперше у 2009 р. нідерландським видавництвом «Jongbloed BV dwarsligger» – видання, форматом 80x118 мм, надруковані на тонкому рисовому папері. Сторінки книги нагадують монітор букрідера або смартфона і читаються зверху вниз, а не з права на ліво. Завдяки невеликому формату її можна тримати однією рукою і носити з собою в кишені, що й сприяло зростанню популярності dwarsligger у світі. У Великобританії цей формат називається flipbackbook, в Іспанії – librinos, та point2 – у Франції. На вітчизняному книжковому ринку означений формат не набув популярності, хоча відомий українському читачеві завдяки видавництву Ексмо як фліпбуки, що є помилковим, оскільки фліпбук та фліпбекбук – це різні поняття. Фліпбуки були запатентовані ще в 1882 р. та являли собою сукупність малюнків, під час гортання яких виникала оптична ілюзія руху. Нині фліпбуки сприймаються як дитяча забавка, їх можна придбати. За кордоном вони теж мають свою нішу. Зокрема ілюстратор Wolf Matzl з Німеччини створює нині захопливі історії у форматі фліпбуку [1, с. 184].

Серед любителів літератури відомі й Coffee table book – красиві книги зі стильною палітуркою, яскравими ілюстраціями та мінімальною кількістю тексту, що ідеально виглядають на журнальних столиках. Зазвичай, це нехудожня, візуально орієнтована продукція. Знову ж таки явище не нове, але достатньо популярне нині як засіб для створення певної атмосфери, налагодження комунікації. Такі видання слугують джерелом натхнення та елементом прикрашання навколишнього простору, складовою іміджу. Найпопулярнішими є книги, що присвячені моді, красі, архітектурі, роботам відомих художників, подорожам. Такі видання часто пропонують клієнтам у перукарнях, салонах краси та інших місцях, де потрібно привернути увагу відвідувачів і чимось заповнювати час очікування.

Особливо тішить, коли креативні ідеї генерують співвітчизники. Як у випадку з Анною Білою та Дмитром Костирко, котрі придумали т. зв. кніглі – роман-постер, або роман-картину, що містить повний текст твору, розгорнутий на одному аркуші А2 у вигляді ілюстрації або візерунка. На такому аркуші уміщається книга завтовшки 200–300 сторінок. А якщо відійти від аркуша на деяку відстань, букви зливаються в ілюстрацію. Оскільки букви дуже дрібні, то до кожної кніглі додається спеціальна лупа [2]. Звичайно, основною функцією такого формату є розважальна, що не суперечить його пізнавальним можливостям і, що важливо, повертає увагу до України як джерела креативних ідей. У цьому контексті доречно згадати й ініціативу співвітчизниці Олени Мисник, засновниці хендмейд бренду «myBOOKmark», котра пропонує світовій спільноті цікаві закладки для книг. Унікальність проекту полягає в тому, що кожну закладку створено власноруч, відповідно не існує двох абсолютно однакових закладок. Форми закладок найрізноманітніші: це і ніжки на каблучках, пуантах, і кумедні лапки тваринок, магічні мітли тощо. Такі закладки вже продають у магазинах Франції, Канади, США, Італії, Пакистану та ін. країн [5].

Як доводять наведені приклади, розвиток видавничої галузі нині певною мірою стимулює урізноманітнення пропонованих форматів видань і форм подачі інформації, що повертають увагу вибагливих читачів, котрі керуються при виборі книги часто не лише інформаційною, а й її естетичною складовою. Додаткові можливості криються у виготовленні та поширенні видавництвами супутніх товарів: суперобкладинок, закладок для книг тощо

Список використаних джерел:

1. Булах Т. Рекламна комунікація в книжковій галузі : монографія. Харків : ХДАК, 2017. 232 с.
2. Кніглі – новий формат книг. *Bogosvyatska. Авторський блог «Натхненник»*. Дата публікації: 21.03.2019. URL: <https://bogosvyatska.com/2019/03/21> (дата звернення: 24.01.2022).

3. Красота в деталях или что такое coffee table book. URL: <https://stakanchik.media/article/krasota-v-detalyah-ili-hto-takoe-coffee-table-books> (дата звернення: 23.01.2022).

4. Boombook : [сайт магазину]. URL: <https://boombook.com.ua/pop-up> (дата звернення: 24.01.2022).

5. Мойшевич А. MyBookmark – український бренд шалених книжкових закладок. *Друг читача* : [сайт]. Дата публікації: 14.02.2018. URL: <https://vsiknygy.net.ua/neformat/51758/> (дата звернення: 23.01.2022).

*Василевська Тетяна Едуардівна,
доктор наук з державного управління, професор,
професор кафедри публічної політики,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка;
Пітякова Тетяна Степанівна,
ст. викладач кафедри соціології,
Київський національний економічний університет
імені Вадима Гетьмана*

ЕТИЧНА ІНФРАСТРУКТУРА УНІВЕРСИТЕТУ: СУТНІСТЬ І ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ

У сучасному світі, осмислюючи шляхи утвердження цінностей організаційної чи професійної етики, дослідники та практики все частіше наголошують на необхідності побудови етичної інфраструктури. Університетські спільноти в пошуку інструментів підтримки етичних настанов підходять до розуміння важливості створення такої інфраструктури в своєму середовищі.

Етична інфраструктура допомагає інституціоналізувати етику університетської життєдіяльності, чітко виявити її ціннісно-нормативні складові, налагодити сприятливий для ефективної науково-освітньої діяльності моральний клімат, посилити етичну чутливість в університетському середовищі й загалом упорядкувати етичний простір університетів.

Крім того, що етична інфраструктура університету створює інституціональні противаги аморальній та інституціональну підтримку належній поведінці, її функціонування здатне сприяти особистісній саморегуляції в університетському середовищі.

На відміну від етичного регулювання науки, яке, в основному, є справою наукового співтовариства, до етичного регулювання університетського життя залучений не лише науково-викладацький склад університетів, але й адміністрація, студентство, аспіранти й докторанти, технічний персонал та ін. Безумовно, в центрі регуляторних впливів тут знаходиться наукова й освітня діяльність.

Зазвичай елементами етичної інфраструктури університетів називають етичні кодекси (кодекси або правила поведінки) та етичні комітети. На наш погляд, розбудовуючи свою систему заходів підтримки етики, університети можуть залучати до своєї діяльності й інші засоби, які досить комплексно впроваджуються в бізнес-середовищі, органах публічної влади. До таких засобів можна віднести етичне лідерства, законодавство, достойні умови діяльності, моральну та професійно-етичну соціалізацію, активну взаємодію з широким суспільним загалом.

Так, етичну орієнтованість університетів спроможне посилити етичне лідерство як керівництва університетів, так і представників професорсько-викладацького складу, студентства та інших учасників освітнього процесу.

Важливим напрямком упорядкування етичного простору університетів є чітка фіксація в законодавстві їхнього статусу та правових засад функціонування. Закони України «Про освіту», «Про вищу освіту», «Про наукову і науково-технічну діяльність» певним чином унормовують й етичні компоненти університетської діяльності. Так, у Статті 42 Закону України «Про освіту» дається визначення академічної доброчесності та її виявів, описуються види порушення академічної доброчесності та санкції за такі порушення. У статтях 1, 16, 58, 63 та ін. Закону України «Про вищу освіту» фіксується

необхідність дотримання академічної доброчесності учасниками освітнього процесу тощо. Подальша оптимізація законодавства, яке регулює освітню й наукову діяльність, сприятиме удосконаленню правового підґрунтя для розвитку етичного середовища університетів.

Сучасні університети зазвичай кодифікують основні етичні настанови. Етичні кодекси університетів містять у собі опис достойної і суспільно-значимої поведінки особи в межах її університетської діяльності, фіксують моральні цінності та професійно-етичні норми поведіння в цій сфері, і призначені здійснювати регулюючі впливи на особисту поведінку членів університетського співтовариства. Однак, у існуючій вітчизняній практиці такої кодифікації наявна й низка проблем. Так, етичні кодекси університетів іноді приймаються формально, без залучення до їх обговорення університетської громадськості й зовнішніх акторів. Функціонування таких кодексів у певних випадках є фасадним, вони не стають реальними засобами регуляції університетського життя, до того ж іноді можуть використовуватися лише вибірково, як репресивні засоби, що підриває довіру до самої моральної природи цих документів.

До умов підтримки етичного середовища університетів можна віднести й певні умови діяльності: достойне матеріальне й соціальне забезпечення працівників, їхній відповідний соціальний статус, можливості кар'єрного просування за заслугами, справедливий розподіл обов'язків тощо.

Засадничим елементом етичної інфраструктури є етичні комітети. Але їхня робота може як сприяти формуванню середовища довіри в університетах, так і руйнувати його. Якщо члени етичних комітетів не обираються за демократичними процедурами, то в очах університетського співтовариства це підриває їх легітимність. Залежність роботи етичних комітетів від впливів адміністрації й заангажованість їхніх рішень, безумовно, постають дестабілізуючими чинниками університетського поступу.

Моральна та професійно-етична соціалізація – здійснення безпосередньої передачі соціального досвіду, необхідний елемент входження в суспільний загал, професію, що підтримується й в рамках університетів. Етична освіта в освітньому процесі як елемент такої соціалізації сприяє формуванню моральних та професійно-етичних установок, етичної чутливості та здатності до раціональної та моральної рефлексії, попередженню неетичних вчинків, становленню професійної етичної культури. Ми вже раніше звертали увагу на те, що особливо важливим є набуття етичної компетентності здобувачами вищої освіти [1; 2].

Нині в Україні починає розповсюджуватися розуміння того, що академічна доброчесність – це не тільки протидія плагіату й фальсифікації даних, це й характеристика різноманітних взаємодій всередині науково-освітнього середовища, й ставлення академічного співтовариства до стейкхолдерів, держави, суспільства. Важливо забезпечити університети від перетворення в замкнені закриті середовища, де під гаслами збереження корпоративної культури культивують групове мислення, кругову поруку, безвідповідальність, консерватизм, груповий тиск, конформізм тощо. Значущим для реалізації місії університету є запровадження широких соціальних зв'язків та взаємодій із суспільним загалом, підтримування демократичних цінностей, формування культури громадянськості. У цьому контексті громадський контроль за діяльністю закладів вищої освіти стає значимим компонентом розбудови їхньої етичної інфраструктури.

Загалом дійсно підтримати етичні компоненти діяльності університетів спроможне лише поєднання інституціональних чинників, етичної інфраструктури з особистісними цінностями представників університетських спільнот.

Список використаних джерел:

1. Василевська Т. Е. Професійна підготовка публічних службовців в контексті етичних викликів публічно-управлінської діяльності. *Модернізація професійної підготовки державних службовців в умовах глобальних викликів та сучасних змін в суспільстві* : зб. тез міжнар. круглого столу, Україна – Литовська Республіка, 8 лип. 2021 р., м. Київ / за заг. ред. Л. Комахи. Київ : Навч.-наук. ін-т публ. упр. та держ. служби Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2021. С. 13–14.

2. Пітякова Т. С. Етична освіта в сфері публічного управління. *Публічне управління та публічна служба в Україні: стан проблем та перспективи розвитку* : матеріали наук.-практ. Конф. за міжнар. Учасцю, 7–8 верес. 2018 р., м. Київ / за заг. ред. В. С. Куйбіди, М. М. Білинської, В. Л. Федоренка. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. С. 377–379.

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

Рівненський державний гуманітарний університет;

*Виткалов Володимир Григорович,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри івент-індустрій,
культурології гуманітарний університет*

ВИЩА ОСВІТА В РЕГІОНІ:

ШЛЯХИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ

Подальший розвиток вищої школи засвідчує, що її суб'єкти, зважаючи на перманентні карантинні умови й інші суспільні виклики, майже пристосувалися до роботи у докорінно змінених обставинах і продовжують й надалі працювати в уже звичному режимі. Однак зміни освітніх парадигм стимулюють і зміну принципів підходів до освітнього простору і навчального процесу, пошук нових форм доведення інформації до об'єктів впливу. У цьому зв'язку виникає нагальна необхідність пошуку подальших форм, які б відповідали наявній

ситуації та давали максимальну ефективність у системі майже постійних стресових ситуацій [1]. Ефективними, на нашу думку, можуть стати такі:

- розробка якісного методичного забезпечення, спрямованого на подальше здобуття професійних компетенцій і широке ознайомлення з ним студентської спільноти, зважаючи на можливі перенесення занять у режим онлайн;

- створення чи розширення ефективності використання різноманітних організаційно-навчальних структур на кафедрах, які б давали можливість не лише отримувати напрями здобуття професійної освіти, але й залучали б студентів до відпрацювання певних її сегментів в умовах активних форм. Такими можуть стати філії кафедри, на яких можна відпрацьовувати певні технології, а також різноманітні структури, які потенційно розширюють потенціал неформальної освіти, стимулюючи молодь працювати в автономному режимі;

- сюди можна віднести й широке застосування досвіду педагогів-практиків, участь яких в організації навчального процесу ЗВО стає не лише вимогою ефективного проведення акредитаційних експертиз, але й важливим засобом для здобуття конкретних практичних навичок (компетенцій), ознайомлення студентської молоді з системою функціонування галузі, її проблемного ряду, шляхів розв'язання конкретних ситуацій. А з іншого – розширення інформації останніх щодо сучасного стану вищої освіти, напрямів її трансформацій, професійного і загальнокультурного рівня тих, хто навчається;

- у цьому зв'язку цілком умотивованим є й поглиблення навичок організації науково-дослідної складової процесу навчання, оскільки завантаженість здобувачів вищої освіти на роботі, зважаючи на практику надання їм можливостей «вільного відвідування занять», тобто формування власної освітньої траєкторії, надає їм у той же час добрі можливості для використання численних методів опитування, контент-аналізу, інтерв'ю тощо, результати яких, при чіткому спрямуванні педагогів на майбутній результат

(підготовка бакалаврського чи магістерського дослідження, тез наукових доповідей чи статей), стимулювала б здобуття конкретних результатів, надала б більшої конкретики і навчанню, і творчій самореалізації. І це з успіхом можна використовувати, принаймні, за напрямами підготовки 02 «Культура і мистецтво» чи 03 «Гуманітарні науки»;

- допоможе ефективній організації навчання в окресленій ситуації й низка угод про співпрацю між закладами вищої освіти, оскільки в процесі їхньої реалізації відбувається неформальне ознайомлення з системою організації освітнього простору в інших освітніх структурах; розширюється потенціал використання можливих навчальних технологій, перенесення їх алгоритму організації в інше навчальне середовище і, таким чином, збагачення потенціалу наявних освітніх форм;

- стимулюватимуть до покращення навчального процесу й різноманітні науково-практичні конференції, проведення яких в он-лайн режимі гіпотетично підвищує їх ефективність, оскільки дає можливість запросити до участі яскравих педагогів, організаторів освітнього простору, професіоналів-практиків, чого складно досягти у традиційному режимі. Тож залучення до їх проведення і здобувачів вищої освіти, широка участь в обговоренні окреслених питань стає доброю нагодою для подальшої професоналізації навчання;

- важливим аспектом підвищення якості формування фахівця має стати й подальше розширення можливостей їх атестації. І в цьому плані, зважаючи на автономію закладів вищої освіти, було б цілком доречним запровадити не лише одну форму такої оцінки знань і практичних навичок, рекомендовану МОН України, а використовувати комплекс форм, зокрема публічний захист кваліфікаційної роботи та складання комплексного екзамену з обраного фаху, який також цілком доречним було б розділити на два напрями – теоретичний та практичний, сам факт підготовки до яких уже стимулюватиме здобувачів краще опанувати обрану освітньо-професійну програму. Однак усе це має бути якісно методично забезпечено, зважаючи на фактично суцільну зайнятість здобувачів;

- онлайн-режим у цьому випадку виступає ефективним засобом відпрацювання поставлених освітніх завдань, оскільки дозволяє проводити заняття у зручній і для здобувачів вищої освіти час;

- важливою складовою у даному випадку є й розробка критеріїв урахування результатів неформальної освіти, оскільки відсутність навіть її орієнтирів не дозволяє навчальному закладу повною мірою використовувати цю важливу форму професійного становлення молоді людини. А з іншого боку, саме навчальний заклад в особі його науково-педагогічних працівників конкретної кафедри й може найбільш ефективно рекомендувати чи пропонувати свої критерії у використанні зазначених форм;

- зважаючи на подальший інтерес молоді до ігрових чи будь-яких інших, але не вербальних форм, було б цілком доречним, беручи до уваги факт розширення інтересу молоді людини до видовищності, використання подальших туристично-екскурсійних заходів, численних відвідувань різноманітних фестивалів та концертів, святково-обрядового комплексу тощо, на які багата національна культурна спадщина і які стають характерною рисою регіонального культурного простору;

- такий підхід значною мірою компенсував би брак знань із художнього сегменту навчання, активно формував слуховий і зоровий досвід молоді людини, потрібний для подальшого її духовного розвитку, а згодом і професіоналізації навчання. Утім, усе це відбувалося б у найбільш бажаній для віку молоді людини формі та організовувалося б переважно у вечірній час чи вихідні. А відтак, сприяло б ефективності її духовного становлення;

- беручи до уваги тенденції у регіональній культурній практиці, пов'язані з формуванням та становленням територіальних громад і змінами підходів у системі організації їх життєдіяльності, підвищенням ролі кожного в структурі їх діяльності, цілком доречним буде й широкий контакт ЗВО з організаційними структурами органів державної влади та комунальної власності, оскільки навчальний процес набудуватиме все більшої прагматичності, а відтак, – і конкретності, унормувавши вимоги сучасного ринку праці;

- вимагатиме це й розробки нових критеріїв зайнятості науково-педагогічних працівників, ефективності її професійної діяльності, обсягу навчального навантаження та перегляду багатьох наявних критеріїв у практиці сучасної вищої школи;

- подібна система організації суспільного життя, будемо сподіватися, наведе лад й у сучасному освітньому просторі, сприятиме структуруванню мережі закладів вищої освіти за потребами ринку праці та викликами суспільства. Змінить певною мірою вона і ставлення молодшої людини до процесу здобуття освіти, впливатиме й на мотиваційну її складову.

Тож пошук нових форм впливу на молодь, розширення потенціалу неформальної освіти, як і взагалі підвищення соціальної активності усіх суб'єктів освітнього простору – педагога і студента, слід вважати найбільш ефективним напрямом подальшої організації навчального процесу а відтак – і виконанням своїх професійних завдань вищої школою.

Список використаних джерел:

Про освіту : Закон України. *Відомості Верховної Ради України*. 2017. № 38/39. Ст. 380.

*Вільчинська Ірина Юріївна,
доктор політичних наук, професор,
завідувач кафедри журналістики і міжнародних відносин,
ПВНЗ «Київський університет культури»*

НЕПРАВДИВА ІНФОРМАЦІЯ І СВОБОДА СЛОВА

Загальновідомо, що високий рівень використання неправдивої інформації, як і засмічення інформаційного середовища марною, шкідливою, неякісною, ілюзорною, провокаційною інформацією втримує велику кількість загроз для суспільства.

На думку ЄС, наслідки дезінформації можуть бути різними: суспільна шкода, загроза демократії, загрози здоров'ю, загроза довкіллю. «Дезінформація підриває довіру до інституцій та цифрових і традиційних медіа та шкодить

нашим демократіям, що може поляризувати дебати, створити або поглибити напруженість у суспільстві та підірвати виборчі системи, а також мати більш широкий вплив на європейську безпеку. Це порушує свободу думок і їх вираження, основне право, закріплене в Хартії основоположних прав Європейського Союзу» [3].

Європейська комісія розуміє дезінформацію як підтверджено неправдиву або оманливу інформацію, створену, представлену та поширену для отримання економічної вигоди або для навмисного обману громадськості [3].

У зв'язку з бурхливим розвитком засобів масової комунікації різко зростає вплив громадської думки на суспільні процеси, а відтак важлива увага приділяється особливостям маніпулятивного інформаційно-психологічного впливу з метою її формування. «Негативні інформаційно-психологічні впливи – це, насамперед, маніпулятивні впливи на особистість, на її уявлення та емоційно-вольову сферу, на групове та масове знання, це інструмент психологічного тиску з метою відвертого чи прихованого спонукання індивідуальних і соціальних суб'єктів до дій на шкоду власним інтересам заради окремих осіб, груп або організацій, що здійснюють ці впливи» [2, с. 8].

І. Дзялошинський виділяє такі технології впливу на аудиторію, які існують в арсеналі сучасних ЗМІ:

- 1) технології інформаційного насильства (погрози, шантаж, накачування інформаційним шумом і т. ін.);
- 2) технології духовного насильства (навіювання, гіпноз, нейролінгвістичне програмування, психологічні війни);
- 3) переконуючі технології;
- 4) маніпулятивні технології;
- 5) діалогічні технології [1].

Неправдива, маніпулюючи інформація ставить під загрозу існування демократії як такої. І хоча свобода слова вважається її чи не основною ознакою, в умовах розвитку інформаційно-комунікативних технологій актуалізується

питання про зростання кількості дезінформації, зокрема в соціальних медіа, а відтак питання про те, якими будуть її наслідки для суспільства, як на них реагувати, чи підпадає відслідковування та нейтралізація такої інформації під регулятивні функції держави у сфері комунікації та інформаційної безпеки.

Соціальні платформи частково відфільтровують та видаляють негативні коментарі, пости, фото та відеоматеріали, які не відповідають їхній політиці щодо толерантності, тероризму, образ і под. Однак вони напевно не можуть взяти на себе повну функцію перевірки публікацій на їхню правдивість та відповідність реальним фактам. Так, соціальна мережа «Facebook» оголосила, що розширить свою політику щодо ненависті та заборонить весь спектр категорії ненависницьких висловлювань на сайті. Але навіть якщо публікація порушує їхні правила, вона залишиться, якщо вона надійшла від впливової політичної фігури, тому що вважається такою, що «zasлугує на новини» [4].

Європейська комісія (ЄК) закликає платформи соціальних медіа встановити прозоре та послідовне відстежування дезінформації та пропонує боротися з нею за адресою електронної пошти: ulrike.reisach@hnu.de і [3].

Однак нині, наприклад, популярна форма неправдивої інформації, як то фейки і дипфейки продукується швидше, ніж створюються умови для їх відслідковування і видалення. Крім того, в певній неправдивій інформації повинні розбиратися конкретні фахівці, які достеменно можуть знати, що таке повідомлення є не просто неправдивим, а й може нести, наприклад, загрозу життю, здоров'ю людини та безпеці довкілля. Тому основне питання, яке сьогодні стоятиме перед демократичними суспільствами: як зберегти баланс у відслідковуванні суспільних і політичних маніпуляцій, зберігаючи етичне підґрунтя демократії, зокрема свободу слова.

Список використаних джерел:

1. Дзялошинский И. М. Как нами манипулируют? *Право знать: история, теория, практика*. 2004. № 3–4 .
2. Лепский В. Е. Информационно-психологическая безопасность субъектов дипломатической деятельности. *Дипломатический ежегодник – 2002*. Москва : Научная книга, 2003. С. 233–248.
3. European Commission. European data strategy. Strategy priorities 2019–2024: A Europe fit for the digital age. Making the EU a role model for a society empowered by data Brussels. URL: https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/europe-fit-digital-age/european-data-strategy_en (дата звернення: 23.03.2022).
4. Isaak M., Frenkel S. Facebook adds labels for some posts as advertisers pull back. *New York Times*. 2020. 26 June. URL: <https://www.nytimes.com/2020/06/26/technology/facebook-labels-advertisers.html> (дата звернення: 23.03.2022).

*Ворожейкін Євген Петрович,
кандидат філософських наук,
асистент кафедри богослов'я та релігієзнавства,
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова*

РЕЙВ ЯК РИТУАЛЬНА ПОДІЯ: СУТНІСНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

За останні декілька років рейви (масові вечірки під електронну танцювальну музику техно) стали дуже популярним у багатьох країнах світу, у тому числі й в Україні. Наприклад, в Києві зараз є значна кількість закладів і компаній, які організують такі події, зокрема: «Клуб на Кирилівській», «Closer», «Otel'», «Схема», «Veselka», «Rhythm Büro» тощо. Рейв вечірки відбуваються кожного тижня і на них приходить велика кількість людей. Відповідно постає необхідність в аналізі цієї культурної практики, що буде зроблено у доповіді на основі концепцій *communitas* та *liminoid* культурного антрополога Віктора Тернера.

В. Тернер вів поняття «*liminoid*» як характеристику ритуалу перехідного стану, який не є обов'язковим і екзистенційним. *Liminoid* – це питання вибору, а не зобов'язання [4, с. 86]. У сучасній культурі *liminoid* представлений, наприклад, сферою дозвілля. *Liminoid* дає людям можливість увійти в «іншу

реальність», в якій вони можуть бути іншими, ніж у повсякденному житті, що реалізується через певну ритуальну поведінку. Однією із ключових особливостей liminoid ритуалів є те, що вони «транспортують», а не «трансформують» [3, с. 72], після події учасники повертаються до повсякденного життя. Рейв відповідає цим характеристикам, він передбачає певні ритуальні дії (танець), які здійснюються в окремому від повсякденного життя просторі (в клубі), виходячи за межі якого можна повернутися до свого звичного життя.

Liminoid мають ритуали переходу, з граничною умовою входу в liminoid сферу [4, с. 86]. У рейв вечірках охоронці на вході перевіряють людей різним чином: у вас можуть спитати про виконавців, які виступають; дізнатися чи були ви на схожих вечірках; чи просто оцінити вас на основі вашого зовнішнього вигляду. Усе це для того, щоб сформувати у просторі клубу певну спільність, яка є об'єднаною на основі цілей та цінностей. В. Тернер описує таку спільність як *communitas* – «пряме, негайне та тотальне протистояння людських ідентичностей» [4, с. 79]. Воно протилежне до суспільства тому, що не є ієрархічним. У *communitas* до іншої людини ставляться співчутливо, вільно від культурно визначених обтяжень її ролі, статусу, репутації, класу, касти, статі чи іншої структурної ніші [4, с. 79]. Ця характеристика відноситься до рейву. Там немає ніяких соціальних ролей, всі учасники рівні. Також жодного значення не мають танцювальні здібності – у цьому просторі тебе ніхто не буде критикувати. Не будуть критикувати через одяг чи через твої ін. уподобання, тому рейви є привабливими для представників ЛГТБ спільноти, котрі в Україні часто зазнають утисків зі сторони праворадикальних активістів.

Саме формування *communitas* дозволяє таким подіям мати свою особливу атмосферу. В. Тернер описує цю атмосферу як «потік», що формується на основі взаємодії між людьми, діалогу необов'язково вербального [4, с. 89]. Одним з характеристик цього потоку є досвід злиття дії та усвідомлення [4, с. 87]. Людина може танцювати і усвідомлювати те, що вона робить. Проте якщо вона

буде аналізувати себе, то відбудеться ритмічний збій – «спотикання» та вихід з «потоків». Тому головним є задоволення, що поступається місцем проблемі, занепокоєнню. Це відбувається на рейві, куди люди приходять відпочити від повсякденних проблем і отримати задоволення від танцю. У рейві головними є дії, а не думки – в музикальному стилі техно твори не мають нарративу, тому не має додаткової причини думати про щось, а тільки насолоджуватись естетикою.

В. Тернер каже, що злиття дії та усвідомлення у «поточі» стає можливим завдяки зосередженню уваги на обмеженому полі стимулів [4, с. 87]. Свідомість має бути звужена та спрямована на обмежений фокус уваги. Один із варіантів досягнення цього – відмова від минулого та майбутнього і зосередження на теперішньому. Це досягається у рейві. Однією з особливостей електронної музики техно є повторювана структура ударів. Таким чином, ця музика як би створює вічне сьогодні. Рой Раппапорт визначає це як «час поза часом» – чиста тривалість абсолютної незмінності того, що повторюється [2, с. 231]. Варто зазначити, що рейв вечірки часто тривають ніч чи навіть декілька днів – можна прийти та піти в будь-який час і ви все одно отримаєте той самий досвід.

Втрата «Я» є ще одним атрибутом «потоків» [4, с. 88]. Дрю Хеммент каже, що в танці: «...і я, і інші зникають разом, вивільняючи глибоке відчуття єдності... У цей колективний момент тіла стають єдиним цілим з ритмом, кожен чіткий жест є фрактальним виразом єдиного звукового алгоритму» [1, с. 28]. Рейв вечірки цей аспект доповнюють стробоскопічним світлом, котре підсилює спільну ритмічність. Варто також зазначити, що деякі учасники рейвів вживають наркотичні препарати, що теж підсилює ефект втрати «Я». Проте це робить тільки частинка учасників, тому не потрібно асоціювати рейви з наркотиками.

В. Тернер зазначає, що «потік» не потребує цілей чи винагород [4, с. 89]. На рейві не обирають найкращого танцівника, люди танцюють виключно для власного задоволення. Немає там і визначеного сценарію, тільки спонтанний режим, який повністю поглинається єдиною, синхронізованою, плинною подією. Ритуальні особливості самої цієї події є її головною ціллю.

Отже, рейв не є унікальною подією, а тільки сучасним прикладом liminoid ритуалу, інші варіанти якого можна знайти у різних культурах у різні історичні періоди. Особливість рейву проявляється в тому, наскільки ефективно його функціональна структура надає відчуття communitas. Саму тому рейв як подія є дуже популярною, адже простим чином надає сучасній людині відчуття єдиного спільного толерантного «поток» свободи та естетичної насолоди, відокремленого від часових обмежень та проблем повсякденного життя.

Список використаних джерел:

1. Hemment D. E is for ekstasis. *New Formations*. 1996. № 31. P. 23–38.
2. Rappaport R. A. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 538 p.
3. Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. 3rd ed. Routledge, 2013. 376 p.
4. Turner V. Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*. 1974. Vol. 60, no. 3. P. 53–92.

*Гайдукевич Катерина Анатоліївна,
кандидат культурології, доцент кафедри
івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ВЕСІЛЬНИЙ ІВЕНТ ЯК СУЧАСНА КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА

За сучасних динамічних умов модернізації та глобалізації в традиційній українській культурі продовжуються трансформаційні процеси пов'язані з переосмисленням цінностей та ціннісних орієнтацій. Внаслідок цього відбувається інтенсивний розвиток нових сімейних цінностей та еволюція старих символів, звичаїв і традицій, які пов'язані зі святкуванням знакових подій особистого життя людей, зокрема весілля.

Традиційне весілля вважалося ритуалом, який характеризувався сукупністю символічних дій і обрядів, що надавали певним подіям у житті

людей релігійного підтексту та змісту. Аналіз наукової літератури (Хв. Вовк, Н. Гаврилюк, Н. Здоровега, Г. Калиновський, О. Левицький, М. Сумцов) доводить, що українська весільна обрядовість у XIX–XX ст. мала чітку структуру та складалася із трьох основних циклів: передвесільний (вивідування, сватання, оглядини, заручини, прикрашання гільця, випікання короваю, дівич-вечір), весільний (викуп молодої, вінчання, зустріч батьками, покривання молодої, посад молодих) і післявесільний (обдарування, переодягання, вмивання молодих). Кількість обрядових дій, їх структура та специфіка виконання відрізнялася залежно від етнорегіональних зон України, проте сутність обрядів та їх ідейне навантаження відзначалися унітарністю та неподільністю. Натомість, загальними регіональними обрядодіями вважалися такі як: посипання молодих пшеницею, житом або цукерками, купівля-продаж молодої, обливання водою, з'єднування рук молодих рушником або хусткою, обдарування квітами та зеленню, весільне вбрання тощо [3]. Кін. XX ст. охарактеризувався формуванням двох тенденцій у проведенні весіль: збереження та примноження етнічних звичаїв та обрядів і виникнення міжнародних шлюбів.

На поч. XXI ст. як невід'ємна складова українського event-ринку починає потужно розвиватися весільна індустрія. У працях В. Борисенко, Л. Горошко, О. Гриневич, І. Коваль-Фучило, І. Красовської, О. Лук'яненко, В. Матушенка, Н. Петрової, М. Пилипака весілля розглядається як подієвий захід підготовка та проведення якого потребує ретельного, тривалого планування та грамотного проведення.

Сучасне весілля досить тісно переплітається з давніми народними традиціями та обрядами, хоча час та модні тенденції суттєво змінюють уявлення людей щодо весільних церемоній та атрибутів, а деякі обрядодії не втрачають актуальності виключно завдяки модернізації. Динаміку змін можна прослідкувати на прикладі деяких обрядових дій та звичаїв XIX ст., що в тій чи іншій мірі імплементуються у весільну культуру XXI ст., зокрема: дівич-вечір

та парубоцька вечірка перестали бути обов'язковими елементами передвесільного обряду (за бажанням молодих); обряди сватання та заручення, як правило, відбуваються одночасно та за попередньою домовленістю (пропозиція руки та серця); благословення молодих батьками локально зустрічається у сільській місцевості більше, ніж у місті; коровайний обряд носить виключно традиційний характер; обряд вінчання здійснюється виключно за бажанням молодих і може не співпадати з реєстрацією шлюбу; тривалість весілля скоротилася від семи днів до одного, максимум до двох; організацією весілля, зазвичай, займаються весільні івент-агенції, а оглядини, прикрашання гільця, комора, посад молодих, весільний посаг молодої практично не збереглися у весільній обрядовості містян, але фрагментарно представлені у сільській місцевості окремих регіонів України [1]. Проте є обряди та традиції (викуп молодої, шлюбна церемонія, покривання, обдарування, зустріч молодих батьками, викрадення молодої тощо), які не просто збереглися, а трансформувались у процесі весільної еволюції посіли значне місце в сучасній весільній культурі. Незважаючи на те, що сучасне весілля втрачає свою традиційність у проведенні весільного ритуалу, інтерес молодят до традиційної весільної обрядовості не зникає, хоча обрядові елементи традиційного весілля модифікуються у відповідності до знань людей, їх духовних запитів, потреб та можливостей.

Сучасне весілля – це не лише обряд подружнього єднання молодих, обов'язковий акт визнання і проголошення молодої сім'ї, але й унікальна подія, масштабний проєкт реалізацією якого займаються фахівці, які в значній мірі володіють не лише необхідними знаннями та вміннями, але й орієнтуються в сучасних технологіях і світових трендах.

Суттєві зміни у весільній індустрії відбувалися протягом останнього десятиліття: винайдення платформ, які забезпечили молодят необхідними інструментами для пошуку натхнення та вираження своїх власних креативних ідей (Pinterest, Instagram), створення різноманітних весільних стилів, поширення

діяльності кейтерингових компаній, тенденції до планування оригінальних подій з високим рівнем персоналізації та індивідуальності, ретельна увага до дрібниць та деталей, пріоритетність простих та лаконічних дизайнів, перехід від формальності до невимушеності у підході до святкування [5].

Відносно новим трендом у весільній індустрії можна вважати заміну стереотипних весільних локацій на нестандартні. На зміну традиційним банкетним комплексам прийшли креативні, концептуальні простори та локації, які на перший погляд, навіть не асоціюються з поняттям весільний івент: ангари з літаками, вагони потягів, яхт-клуби, занедбані старі замки, шоколадні фабрики, садові локації, виноградники, тераси на даху будинків, музеї, друкарська мануфактура, столична підземка, картинна галерея тощо.

Запити, смаки, вподобання та можливості актуалізують потребу у нових форматах та стилях весільних урочистостей. Сучасні молодята надають перевагу таким весільним спеціалістам та агенціям, які приділяють пильну увагу створенню унікальної весільної концепції, забезпечують належну позитивну емоційну складову, гарантують якість виконання наданих послуг, дослухаються до побажань та вподобань клієнта. Саме тому задовольняти потреби сучасних молодят під силу лише весільним агенціям нового покоління, тобто креативним особистостям з потужним ентузіазмом, які не лише люблять справу якою займаються, але й змагаються за неперевершені емоції своїх клієнтів. Як правило, такі агенції працюють за фіксованої вартістю послуг, проводять обмежену кількість весіль на рік і самостійно реалізують такі проєкти, які ламають загальноприйняті стереотипи та шаблони. Засновниця івент-агенції «Dergousova Agency» О. Дергаусова, вважає, що важливими критеріями сучасного, якісно організованого весілля є: чіткість планування і контроль, правильний розподіл завдань у команді, розслаблені та задоволені гості, зосередженість молодих виключно на собі, всі підрядники та учасники задоволені своєю роботою [4].

Відтак, весільна індустрія продовжує розвиватися незважаючи на складні економічні умови та наслідки впливу світової пандемії COVID-19 на вітчизняну сферу культурних і креативних індустрій. Попит на професійну організацію весільних івентів стимулює представників івент-індустрії відповідати рівню потреб замовників, генерувати креативні ідеї, створювати нові формати, надавати ексклюзивні послуги та уніфікувати умови співпраці між весільними спеціалістами. Саме з метою покращення рівня весільного ринку, інформаційної підтримки, розвитку та вдосконалення системи освіти у сфері організації весіль, а також задля стандартизації співпраці між весільними організаторами та підрядниками у липні 2021 р. було створено Весільну асоціацію організаторів України (ВАО України), що беззаперечно можна вважати важливим кроком на шляху до професійного зростання та розвитку весільної індустрії [2].

Список використаних джерел:

1. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців у XX – початку XXI століття. Київ : НАН України, ІМФЕ, 2016. 256 с.
2. Весільна Асоціація Організаторів України (ВАО України). URL: <https://paramoloda.ua/articles/vesilna-asotsiatsiya-organizatoriv-ukrainy/> (дата звернення: 17.01.2022).
3. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : Гавришенко В. М., 2015. 912 с.
4. Попович М. Саша Дергаусова – про весільний бізнес, недоліки українців і любов до Індії. *Сьогодні*. Дата публікації: 12.03.2019. URL: <https://lifestyle.segodnya.ua/ua/lifestyle/style/sasha-dergousova-o-samyh-krasivyh-svadbah-lyubvi-k-indii-i-nedostatkah-ukraincev-1234280.html> (дата звернення: 15.01.2022).
5. Olson A. P. 20 Ways Weddings Changed (For the Better!) in the Past Decade. URL: <https://www.brides.com/how-weddings-have-changed-in-the-past-decade-4783322> (дата звернення: 12.01.2022).

*Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор
кафедри культурології та міжкультурних комунікацій,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

МІКРО- І МАКРОМОДЕЛІ РЕГІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Німецький філософ Герман Люббе писав: «Ідентичність – це відповідь на питання про те, хто ми такі» [1]. Метою дослідження є класифікація однієї з структурних одиниць цього феномену – регіональної ідентичності. У контексті проблематики регіон розглядається не лише як територіальне утворення у межах певних кордонів, а й як «життєвий світ» з іманентною ціннісно-нормативною та поведінковою сферами, що детермінують способи мислення та взаємодії членів спільноти. Це дозволяє розглядати процес ідентифікації в кореляції з соціальними, історико-культурними, економічними та політичними факторами.

Якщо модерністське розуміння ідентичності засноване на есенціалістському підході, то постмодерністська концепція базується на уявленні про цей феномен як наслідок цілеспрямованої діяльності суб'єкта (індивідуального, колективного). Осмислимо регіональну ідентичність у ракурсі соціального конструктивізму як складний конструкт із взаємопов'язаними структурними елементами. Важливою складовою стратегічного планування та конструювання ідентичності є *цілепокладання* – чітка постановка мети, розробка принципів досягнення та критеріїв оцінки отриманих результатів, а ключовими модераторами її формування – спільність історичної пам'яті та культурного коду носіїв, а також географічна єдність території. Унікальність феномену проявляється і набуває визначеності через концепт «самості» шляхом протиставлення з ідентичностями інших регіонів у контексті дихотомії *Ми-Вони*.

У процесі конструювання створюється образ ідентичності регіонального суспільства, який інтегрує когнітивний, ціннісний, чуттєво-емоційний і регулятивний компоненти. *Когнітивна* складова відбиває стійке уявлення про своєрідність регіону, зумовлену економічними, екологічними, демографічними та іншими факторами. *Ціннісний* та *чуттєво-емоційний* компоненти розкривають усвідомлювані чи пережиті цінності спільноти, що визначають її інакшість. *Регулятивний* – охоплює систему розпоряджень та норм, що стосуються повсякденного життя регіональної спільноти (спосіб поведінки, комунікації, ритуали тощо). Кожен регіон, витворюючи власну конфігурацію цілепокладання, формує іманентну модель ідентичності. Визначимо основні типи регіональної ідентичності як мікро- та макромоделі та проаналізуємо форми їх прояву.

Мікромоделі регіональної ідентичності. Під мікромоделлю розумітимемо ідентичність суб'єктів територіальної одиниці (регіону) як підсистеми в єдиній інтегрованій системі суспільства (країни). Пріоритетними варіантами її прояву є історико-культурна та економічна моделі. *Історико-культурна модель* базується на духовній складовій формоутворення (мові, системі світоглядних, етичних, культурних цінностей, релігійних установок тощо) і, як правило, використовується для ідентифікації регіонів з яскраво вираженим культурним кодом та давніми традиціями. Конструювання даної моделі орієнтоване: 1) на пошук основ для ідентифікації – ціннісних особливостей, які історично сформувалися та складають культурне ядро, що детермінує своєрідність і самобутність регіонального соціуму; 2) на окреслення кордонів культурного ареалу, що задаються культурним кодом.

Істотний внесок у проектування та суб'єктивне сприйняття регіону робить колективна пам'ять, як форма «зв'язку часу» з життєдіяльністю регіональної спільноти. На думку Е. Хобсбаума, зв'язок з минулим і спадкоємність культурних практик вносять елемент інваріантності та стабільності у суспільство, що швидко змінюється [2, с. 2]. Минуле інтерпретується

в ракурсі сучасних реалій, виходячи з потреб суспільства, і є предметом маніпуляції еліт, що особливо притаманно кризовим періодам, обумовленим соціальними змінами. Шляхом маніпуляцій штучно створюються нові традиції, звичаї. Як правило, вони є інтерполяцією старих форм або запозиченням з фольклору попередніх епох.

Іноді має місце відхилення від типологічної схеми, зокрема, у регіонах, межі культурних ареалів яких збігаються або стикаються з державними кордонами іноземних держав. Через дифузне проникнення в культуру локусу інокультурних елементів відбувається деформація ідентичності, проте культурна матриця, як правило, зберігає свою інваріантну основу. Інколи ареал поширення локальної культури виходить за межі державного кордону, що зазвичай детерміновано адміністративно-політичним членуванням простору без урахування історико-культурного, етнічного, релігійного та інших факторів і нерідко призводить до конфронтації між народами.

Зовсім інший принцип формоутворення лежить в основі *економічної моделі регіональної ідентичності*. Визначення регіону за соціально-значущою функцією як економічної зони, що включена у загальну економіку країни, найбільш притаманно новоутворенням епохи модернізації суспільства, орієнтованій на індустріалізацію, урбанізацію, підвищення добробуту людей та їх соціальної захищеності. Локальна специфіка економічних регіонів визначається природними умовами та рівнем соціального освоєння природних ресурсів, що зумовлюють спосіб життєдіяльності спільноти. Відкриття нових родовищ, практична реалізація масштабних соціально значимих проєктів запускають механізм регіоноутворення, а також пов'язану з ним міграцію населення, і як наслідок – формування та розвиток соціальної структури регіону та його інституалізації.

Макромодель регіональної ідентичності. Носіями регіональної ідентичності в цьому випадку є нації з близькими за своєю природою стійкими культурними кодами та культурною пам'яттю. Проте за всієї історико-

культурної спільності (зокрема, релігійної, мовної) взаємовідносини між державами всередині регіону можуть приймати різновекторну спрямованість, детерміновану економічними та політичними факторами. Прикладом цього є регіон Центральної Азії як нове геополітичне утворення, сформоване на пост-радянському просторі на основі середньоазійських республік СРСР (Туркменістан, Узбекистан, Таджикистан, Киргизстан і Казахстан).

Здавалося б, на цій території є всі умови для формування регіональної ідентичності: загальне радянське минуле; єдина релігія (іслам сунітського спрямування); мовна спільність (за винятком персомовних таджиків, мешканці Центральної Азії є тюркомовними); географічна близькість країн. Проте сучасний процес регіоналізації зіткнувся з економічним та політичним локалізмом, детермінованим прагненням кожним із новоутворень використовувати самостійно свій економічний потенціал та право на політичну самостійність, що стало перешкодою на шляху конструювання регіональної ідентичності.

Інший приклад – країни Магрибу, центруючим ядром для самоідентифікації яких є: арабська культура, арабська мова та магрибська модифікація ісламу, що виникла в результаті синтезу сунітського ісламу з автохтонними віруваннями народів Північної Африки. Незважаючи на географічну, історичну, мовну та релігійну спільність народів, які його населяють, регіон не є єдиним політико-економічним комплексом, що нерідко призводить до міжнаціональної напруженості та конфліктів.

У розглянутих випадках ми маємо справу з гомогенною релігійною ідентичністю. Інша ситуація складається на Близькому Сході. Потужним консолідуючим фактором у регіоні є усвідомлення його як батьківщини найстародавніших цивілізацій та ісламу як однієї з трьох світових релігій, що створює певну інваріантність моделі регіональної ідентифікації. Тут, як і в усьому ареалі поширення мусульманської культури, регіональна ідентичність складалася на основі релігійної спільності, проте ця ідентичність гібридна, що пов'язано з проблемою співвідношення доктринального та локального ісламу. Цей факт

зумовив специфіку релігійних практик і детермінував внутрішню конфесійну диференціацію та протистояння шіїтських і сунітських блоків усередині регіону.

Іншим модератором протистояння став економічний ріст в окремих країнах Близького Сходу, обумовлений активним використанням природних ресурсів (нафти, газу). Економічний динамізм змінив баланс сил у регіоні та висунув на передній план проблему суперництва між національними ідентичностями. На ґрунті конфесійних, територіальних, ресурсних, міжплеменних, етнічних претензій у регіоні часто виникає політична напруженість. Це призводить до розуміння того, що при конструюванні регіональної ідентичності необхідно враховувати весь комплекс модераторів її формоутворення.

Таким чином, феномен регіональної ідентичності є продуктом цілеспрямованої діяльності суб'єкта (індивідуального, колективного). В основі його стратегічного планування та конструювання лежить цілепокладання, що корелює з соціальними, історико-культурними, економічними та політичними факторами і формує іманентну системну ієрархію. За характером територіальної одиниці (регіону) як підсистеми в єдиній інтегрованій системі суспільства регіональна ідентичність диференціюється на мікро- та макромоделі, типологічні схеми яких варіюють залежно від парадигмальної основи формоутворення (історико-культурна модель, економічна модель тощо).

Список використаних джерел:

1. Lübke H. *Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie.* Basel : Schwabe, 2012. 368 s.
2. Hobsbawm E., Terence R. *Inventing Traditions.* Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 324 p.

*Головач Наталія Миколаївна,
кандидат філософських наук, доцент кафедри
арт-менеджменту та івент-технологій,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МАРКЕТИНГУ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

В Україні маркетинг почав поступово проникати в некомерційний сектори економіки в останні десятиліття ХХ ст. і, як зауважує Н. Кучина, то відносини між споживачем та закладами культури в нашій країні, які історично склалися впродовж ХХ ст., сформували стереотип «доступності» на межі з безплатністю культурних послуг. Утім нові соціально-економічні умови, зокрема ринкові відносини, вплинули на діяльність закладів культури, як наслідок вони мали використовувати якісно нові підходи в управлінні, одним з яких був маркетинг, який нині має вагомий вплив на їх діяльність [3].

Між тим, в середині минулого століття, на основі здійснених досліджень, Ф. Котлером було сформоване перше наукове визначення терміну «маркетинг», що включало вид людської діяльності, спрямованої на задоволення потреб через обмін [3]. Різницею між комерційним маркетингом і маркетингом у сфері культури є поставлені цілі, так як у комерційному секторі головною метою є прибуток, а у секторі культури є задоволення естетичних потреб. У комерційній сфері вся маркетингова діяльність будується з орієнтацією на ринок, який є критерієм вибору стратегії і тактики. У сфері культури частково застосовується класичний закон «4р» або комплекс маркетингу, до якого входять такі компоненти, як продукт, ціна, місце продажу, просування, відповідно традиційна маркетингова модель дещо змінюється і включає додаткові ланки. Маркетинг у сфері культури має двоїстий характер і об'єднує в собі риси комерційного та некомерційного секторів, а переважним товаром у закладах культури є послуга, яку надають театри, музеї, виставки тощо. Втім

більшість продуктів культури прив'язані до місця, і завданням маркетингу є залучення споживачів в заклад культури, розробляючи для цього дієві механізми з використанням найновіших технологій. Проте нині лише сам заклад здатний реально оцінити існуючу кон'юнктуру і попит, встановити такі ціни на послуги, які були б відповідали двом головним критеріям, а саме бути економічно обґрунтованими та не призводити до втрати споживача [2].

Також слід звернути увагу і на те, що нині більшість закладів культури практично не використовує компонентів маркетингових комунікацій, які спрямовані на поширення інформації про продукт або заклад з використанням чотирьох компонентів, а саме стимулювання збуту, персональний продаж, пропаганда та PR. Використання компонентів маркетингових комунікацій пов'язані з додатковими фінансовими витратами, а тому заклади культури частіше використовують рекламу, рідше персональний продаж та стимулювання збуту [3].

Між тим, в умовах стрімко розвиваючих інформаційних технологій виникають нові види маркетингу. Велике значення для маркетингу нині набувають інтернет-комунікації, включаючи соціальні мережі, які заклади культури почали активно використовувати для просування своїх послуг. Уміння працювати з онлайн-каналами допомагають закладам культури ефективно комунікувати зі споживачами в будь-яких умовах, зокрема під час пандемій.

У той же час імідж і впізнаваність закладів культури формується не тільки за рахунок проведення рекламних кампаній, а й за рахунок заходів, що проводяться в самих установах. Наприклад, у Європі заклади культури є популярними, що вказує на результат чітко вибудованого бренду і маркетингової стратегії, в якій важливу роль відіграє айдентика. Нині айдентика бренду є повноцінним маркетинговим інструментом, за допомогою якого заклад культури може вирішити такі завдання: визначити свою позицію на ринку, показавши свої відмінності від інших закладів; створити бажаний образ закладу; ідентифікувати власний культурний продукт з брендом [1].

Айдентика повинна відображати цінності бренду та відповідати реаліям, тим самим при створенні слід враховувати її використання в онлайн- і в офлайн-каналах комунікації, структурувати всю візуальну комунікацію і створити єдиний, зрозумілий образ, що запам'ятовується, відповідно у споживачів будуть формуватися необхідні асоціації щодо продуктів, послуг закладів культури, а також підвищуватиметься інтерес і лояльність. А тому, від того, як умовний театр або музей буде представлений візуально, залежить його популярність. Наприклад, у 2019 р. фахівці з Navas Ukraine створили айдентику для Одеського художнього музею, і навіть у період карантину вони продовжували активну роботу і проводили різні онлайн-активності, а саме віртуальний тур виставками, прямі ефіри з екскурсіями і майстер-класами, тим самим не лише утримували відвідувачів, але і втягували їх у «карантинне» життя музею. І хоча в Україні попит на ребрендинг закладів культури поступово зростає, але багато державних установ, так і не починають роботу з ребрендингу своїх закладів [1].

А тому, для успішного функціонування закладів культури в сучасних умовах, необхідно розробляти маркетингову стратегію, при цьому постійно проводити маркетингові дослідження, ситуаційний, комплексний аналіз свого внутрішнього і зовнішнього середовища, аналіз діяльності закладів-конкурентів, який доцільно проводити за аналогією комерційних організацій [2]. Це посприє розробці та впровадженню якісних послуг, які будуть затребувані у споживача та збільшенню кількості відвідувачів закладів культури.

Враховуючи вище зазначене, то бажано, щоб кожен заклад культури мав маркетингову службу, співробітники якої повинні: аналізувати ситуацію на ринку і можливі коливання попиту; визначати стратегії перспективного розвитку; прогнозувати обсяг продажу культурних послуг; збирати маркетингову інформацію; проводити соціологічні опитування і аналізувати думки споживачів; оцінювати політику конкурентів; формувати попит і стимулювати відвідуваність закладу культури; розробляти гнучку цінову стратегію; організовувати рекламні кампанії [2].

Отже, нині маркетинг у сфері культури є технологією досягнення тих сегментів ринку, які зацікавлені в культурному продукті чи послугі, адаптуючи до них комерційні змінні. Проте лише просування «продукту» закладом культури може бути використано повною мірою, тим самим в сфері культури частково застосовується класичний закон «4р» або комплекс маркетингу, відповідно концепція «4P» трансформується в «1P». А тому маркетинг у сфері культури має свою специфіку, яку слід враховувати при просуванні культурного продукту.

Нині заклади культури використовують як традиційні, так і нові інструменти маркетингу, серед яких айдентика бренду, яка нині відіграє важливу роль у створенні бажаного образу закладу культури та допомагає ідентифікувати власний культурний продукт з брендом, що сприяє формуванню у споживачів необхідних асоціацій щодо продуктів, послуг закладів культури, тим самим підвищуватиметься інтерес і лояльність до них.

Проте, нині маркетингові комунікації більшість закладів культури використовує не в повній мірі.

Список використаних джерел:

1. Головачко М. Культурний маркетинг: як і навіщо змінювати візуальний образ театрів і музеїв. Як культурним інституціям залишитися в тренді. *Mind*. Дата публікації: 1.06.2020. URL: <https://mind.ua/openmind/20211270-kulturnij-marketing-yak-i-navishcho-zminyuvati-vizualnij-obraz-teatriv-i-muzeyiv> (дата звернення: 1.12.2021).
2. Кучин С. П. Впровадження принципів маркетингової діяльності в роботі організацій театрального мистецтва. *Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право*. 2012. № 3 (62). С. 164–169.
3. Кучина Н. І. Роль маркетингу в діяльності організацій соціокультурної сфери. *Культура України*. 2015. Вип. 48. С. 128–138.

*Головкова Маріанна Михайлівна,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний
університет культури і мистецтв*

НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ У ЕСТРАДНІЙ ВОКАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ

Нині український культурно-мистецький простір розвивається в умовах глобальних змін. Окрім цього, останні 8 років важливим мотиватором самоідентифікації у нашій державі є війна, яка проходить не лише фронтом на східному кордоні України, а й відображається в усіх сферах життя, зокрема, й має вплив на культурно-мистецькі процеси. Звернення до національних культурно-історичних надбань стало одним із способів самоствердження, а найголовніше – способом виживання у нових умовах.

Вищеперелічені причини дали поштовх до того, що вокальне мистецтво естради наповнилося колоритними, самобутніми українськими, місцями давно забутими, і наново переспіваними творами. Дедалі частіше інтерпретації українських народних мотивів можна простежити у творчості сучасних виконавців та гуртів. Використовуючи нові прийоми виконання, імпровізаційні елементи, представники сучасної вокальної естради відкривають нові грані пісенного надбання предків, дарують їм «нове дихання».

Безумовно, у всіх музичних культурах світу народна пісня по праву є головним репрезентантом національної музичної традиції. Адже текст народних пісень відображає характерні для культури традиційні цінності, етику, естетичні погляди, мораль, а мелодичні інтонації, в тому числі мовні і звукові, несуть певні зашифровані смисли даної культури.

Українська народна музика представляє собою один з найяскравіших світових зразків музичної культури, в основі якої жваво відчуваються її народні витоки в усьому їх багатстві. Українська народна пісня відома і шанована в усьому світі. Згідно даних ЮНЕСКО, український фонд налічує 15,5 тис. народних пісень у фонотеці [3].

На сучасній вокальній естраді народна пісня у своєму автентичному вигляді звучить не часто, оскільки їй характерна особлива манера виконання. Тому, сьогодні ми чуємо народну пісню здебільшого у жанрі обробки, або своєрідної виконавської інтерпретації певного естрадного виконавця.

Питанню музичної інтерпретації присвячені наукові статті, розвідки, дисертаційні дослідження. Наприклад, мистецтвознавиця В. Тормахова зауважує, що «явище музичної інтерпретації – неодмінна частина функціонування музичного твору. Проте роль і значення виконавця в різних напрямках естрадної музики є неоднаковою. У популярній музиці можна розрізнити виконавську, композиторську (інтерпретацію аранжувальника) та режисерську інтерпретацію. Кожна інтерпретаційна іпостась представлена здебільшого окремою особою, проте на перший план у результаті жанрової специфіки стилю виступає виконавець» [2, с. 35].

Беручи до уваги інтерпретацію українських народних пісень, з досвіду професійних естрадних виконавців, можна наголосити про рівень взаємодії, який пов'язаний не з прагненням запозичити певні елементи, а, скоріше, відкрити нові смисли в тому, що пов'язане з національним корінням, або виступає джерелом етнічної своєрідності.

Важливою якістю народних пісень є їхня яскрава і явна жанрова приналежність – як в системі жанрів народної музики, так і у більш широкому сенсі. Це також допомагає легкому сприйняттю народних пісень. Тому, зважаючи на простоту змісту і форми народних пісень, вони спрямовані на широку вітчизняну публіку, а також і на представників зарубіжних національних культур.

Бережно шанують народну творчість переселенці, українська діаспора. По всьому світу нащадки українців плекають, бережуть спогади про Україну. Яскравим прикладом є відома американська українка Квітка Цисик, яка співала авторські й народні пісні в сучасній обробці. Відзначимо в її репертуарі такі композиції як «Ой, верше мій, верше», «Пісня про рушник», «Ой, не світи, місяченьку» тощо.

По-своєму інтерпретували творчість предків популярне в радянські часи тріо «Мареничі». Магічне виконання української пісні на тематику кохання «Чом ти не прийшов» під гітарний супровід входить у перелік найвідоміших сучасних обробок. Своєрідний підхід до виконання творів відкрив нові грані української народної пісні, надзвичайну щирість, душевне тепло й красу людських почуттів.

На вітчизняній естраді українські народні пісні в сучасних обробках виконували Олександр Пономарьов, Ніна Матвієнко, Тоня Матвієнко, Оксана Білозір, Марія Бурмака, Руслана, Андрій Кузьменко, Іларія, Христина Соловій, Тіна Кароль, Джамала, гурти «Піккардійська Терція», «MAD HEADS», «BB (Воплі Відоплясова)», «KAZKA», «Go_A» та багато ін.

Слід відзначити, що популярне вокальне шоу «Голос країни» останнім часом пронизане професійним виконанням українських народних пісень в професійній сучасній обробці. В інтерпретаціях народних пісень вокальні практики привносять свої імпровізації, специфічні естрадні або естрадно-джазові, фольклорні, або академічні вокальні прийоми, що надають пісням нового й неочікуваного звучання. Наприклад, учасниця Оксана Муха вразила своїм виконання української народної пісні «Шуміла Ліщина», молодий виконавець Андрій Хайат по-новому представив пісню «В кінці греблі шумлять верби», Козак Сіромаха виконав твір «Засвіт встали козаченьки», виконавиця Олена Луценко заспівала «Ой у вишневому саду», рідкісну композицію «Горе долом» виконала Христина Соловій, у виконанні Іванни Червінської ми почути «Вербовая дощечка», вражаюче Владислав Карашук виконав «Подольночку».

Виконавську інтерпретацію зразків народної творчості спостерігаємо під час феєричного виступу гурту Go_A на 65-му пісенному конкурсі «Євробачення-2021» в Роттердамі, Нідерланди, де здобули п'яте місце. Композиція «SHUM» гурту Go_A зайняв друге місце в чарті 50 Viral Spotify в Сполучених Штатах Америки і став першою україномовною піснею у світовому чарті Billboard [1].

І все ж, це далеко не весь перелік тих, хто своїм виконанням популяризує музику нашої нації, підкреслює значення національної культури. Адже на порозі великих змін, переосмислення власного тисячолітнього пласту культурного надбання, розуміння важливості його відновлення, збереження і передачі молодому поколінню є надзвичайно актуальним питанням сьогодення.

Список використаних джерел:

1. Морі Є. Гурт Go_A отримав премію Vision Music Awards за виступ на «Євробаченні-2021». *Суспільне*. Дата публікації: 19.08.2021. URL: <https://susplne.media/156944-gurt-go-a-otrimav-premiu-vision-music-awards-za-vistup-na-evrobacenni-2021/> (дата звернення 01.02.2022 року).
2. Тормахова В. Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2017. Вип. 36. С. 32–36.
3. Українські народні пісні. *Вікіпедія*. URL: <https://cutt.ly/JSUQhDR> (дата звернення 28.01.2022)

*Гончарова Олена Миколаївна,
доктор культурології, професор,
професор Науково-навчального інституту,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЖІНОЧОГО МИСТЕЦТВА ВІРДЖИНІ ДА ВЕЦЦО У СОЦІАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Трансформаційні процеси жіночого мистецтва у соціальній культурі привернули до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці ХХ ст. Поштовхом стала стаття Л. Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «*Art News*». Основними факторами, на думку Нохлін, були обмеження жінок у доступі до мистецької освіти, яка була звичною для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства [9]. Її стаття та монографія стали потужним поштовхом до історико-мистецтвознавчих досліджень, результати яких публікувались у статтях, монографіях, дисертаціях [2; 5; 6; 7, 230–280; 8; 10]. Утім у царині

вітчизняної культурології та мистецтвознавства методологія гендерних досліджень залишається недосконалою, а методологія гендерного аналізу артефактів візуального (образотворчого) мистецтва взагалі не розробленою.

Метою тез є виявити та визначити трансформацію візуальних образів у живописі Вірджинії да Веццо, яка не тільки надає інформацію щодо гендерних стереотипів у соціальній культурі певної історичної доби, але й дає вихід на «авторську особистість» художника або художниці.

Компаративний аналіз, проведений Л. Джиролами Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок, художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) в жіночих картинах є різні теми, які не зустрічаються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів, аспектів пубертатної трансформації [6, с. 1]. На думку Е. Кроппер, жіноче мистецтво відрізняється від чоловічого, оскільки статі були соціалізовані до різних вражень у світі [7, с. 232]. В. Чедвік з'ясувала, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої якості, ніж художниками чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [5, с. 21]. Проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження [10, с. 28]. Як вважає Л. Нохлін, значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Аби жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри ... в мистецтві, вона мала бути особібно нетрадиційною, особливо у минулому, ... щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, яку їй ... приписує кожен соціальний інститут [10, с. 68].

Сюжет Юдити і Олоферна, запозичений з другоюканонічної «Книги Юдити», що входить до Старого заповіту [3], протягом століть був популярним в європейському образотворчому мистецтві. Скульптура Донателло «Юдит і Олоферн» (1457–1464), диптих Сандро Боттічеллі «Повернення Юдити

у Ветілуй» (1470–1472, Уффіці, Флоренція) та «Виявлення асирійцями обезголовленого тіла Олоферна» (1470–1472, Уффіці, Флоренція), а також його «Юдит виходить з намету із головою Олоферна» (1490–1497 р., Рейксмузеум, Амстердам) – найбільш ранні роботи італійського ренесансного мистецтва, створені на цей сюжет. Поразка флорентійської комуні у першій третині XVI ст. і перетворення республіки на спадкову монархію Медичі анігілювало соціальний контекст сюжету. Уже протягом решти століття він набуває приватного, інтимного звучання. Як-от «Юдит» Дж. Вазарі (1554 р., Художній музей Сент-Луїса, США), в якій, порівняно з картинами Боттічеллі, різко зменшується кількість дійових осіб, яка надавала сюжету соціального значення. Тепер це виглядало не як героїчний вчинок заради порятунку свого народу, а як приватна справа двох осіб: чоловіка і жінки [2, с. 12]. При чому актуальність цієї теми у творчості чоловіків-художників ніколи не зникла, сюжет постійно циркулював і візуально відтворювався, незалежно від часу і стилю: Джорджоне, Вазарі, Тинторетто, Мікеланджело, К. Аллорі, Тиціан, Веронезе, Рембрандт, Рубенс, Клімт, Штук та ін. Символізацію жіночого начала як «еротизованої смерті» було розпочато «Юдитою» (бл. 1504) Джорджоне (Ермітаж, Санкт-Петербург). Художник зобразив Юдит у момент її тріумфу: вона, оголеною майже до стегна, ногою попирає голову Олоферна. (Така контраверсійність образу Юдит нині неодмінно викликає аналогію з фрейдистською дихотомією «Ерос – Танатос»). Після Джорджоне еротизацію Юдити продовжили П. Веронезе, який в одній зі своїх картин на цю тему оголив груди героїні, і Бальоні в «Юдиті» (1608) [2, с. 16].

У XV–XVI ст. у мистецтві Італії про себе голосно заявляють художниці. Дві картини на тему Юдити і Олоферна належать італійській художниці Вірджинії да Веццо (1601–1638). Вірджинія відвідувала школу малювання життя, яку французький художник Симон Вуе відкрив у 1621 р. поблизу Страда-Ферратіна, де проживала родина да Веццо, як це підтверджено документами парафії Сан'Андреа делле Фратте. Її безсумнівні мистецькі

здібності, а також особлива краса спонукали Вуе полюбити її, і він одружився з нею в 1626 р. в церкві Сан-Лоренцо в Лучіні. На той час Вірджинія була відомим живописцем, настільки, що була призначена академіком римської Академії Св. Луки, ймовірно, ще в 1624 р. [8, с. 64]. Зважаючи на її стать і вік, це було надзвичайною подією. Наступного року після весілля вона переїхала з Риму до Парижа.

Римські роки були для Вірджинії роками становлення в середовищі, сповненому стимулів і трансформацій, яке відмовилося від караваджизму попередніх двох десятиліть на користь класицизму, з одного боку, і пишного бароко, з іншого. Коли вона переїхала до Парижа, Вірджинія надто повільно відмовилася, як і Симон, від останнього відлуння натуралізму Караваджо, щоб повернутися до академічного та витонченого класицизму [8, с. 67].

I. Буллар високо оцінює майстерність В. да Веццо, називаючи її «*Dame Romaine d'une beauté finguliere*», «Римська жінка надзвичайної краси і настільки добре навчена мистецтву живопису, що мала честь працювати в присутності короля і отримувати з його вуст похвали, які були завдяки творам її власної прекрасної руки, які Франція досі бачить у цікавих гравюрах» [4, с. 492]. Ще до одруження В. да Веццо було написано «Юдит з головою Олоферна» (1624–1626, Музей вишуканих мистецтв, Нант, Франція, інв. ном. 09.1.1.P) [12]. Приблизно у той же час, до заміжжя, було написано ще одну «Юдит з головою Олоферна» (1620–1625, знаходиться у Старій пінакотеці Мюнхена, Німеччині). Цю картину приписували її чоловікові С. Вуе [11]. Проте достатньо порівняти її композицію та обличчя моделі з «Юдитою» з музею у Нанті, авторство Вірджинії щодо якої підтверджено Клодом Мелланом. На гравюрі, зробленій з цієї картини у 1626 р., Меллан вигравірував «*Virginia de Vezzo pinx*» (Британський музей, Лондон, Великобританія, інв. ном. 1951,0407.108) [13], аби утвердитися у переконанні, що автором і другої картини була да Веццо. А порівняння з гравюрою-портретом Вірджинії, створеним К. Мелланом того ж 1626 р. перед її від'їздом з Риму до Парижа [8, с. 64], (Національна галерея

Вашингтона, США, інв. ном. 1991.164.8) [14], дозволяє побачити схожість Вірджинії із обома її Юдитами. Композиційне рішення обох картин В. да Веццо однакове: Юдит спокійно сидить, прямо дивлячись на глядача і поклавши ліву руку з мечем на відтіту голову Олоферна.

Як зауважує К. Лоллобриджида, союз між В. да Веццо та С. Вуе був не просто партнерством любові та сім'єю; у них було справжнє життя та прояв ідеальної сублимації в мистецтві. І також з цієї причини все ще проблематично відрізнити роботи Вірджинії від тих, що сумнівно приписуються Симону. Вірджинія починала як учениця, потім продовжувала як дружина, відтак вона не була позбавлена від його впливу, отже, вуеттизм її творів, очевидно, слідує синтаксичним шляхом чоловіка-вчителя ще з римського періоду... Під час перебування в Парижі мистецтво і талант Вірджинії були оцінені при дворі, що було особливо помічено королевою Марією Медічі та кардиналом Рішельє [8, с. 67; 4, с. 492]. У червні 2006 р. картину В. да Веццо «Юдит з головою Олоферна» було продано на аукціоні Christie's за 64 480 євро [1]. Нині картина перебуває у колекції Музею вишуканих мистецтв у Нанті, Франції [2, с. 16; 12].

Еротизація образу Юдити в живописі протягом століть створювалася саме художниками-чоловіками, які об'єктивували свої сексуальні бажання і фантазії. Прочитання вчинку Юдити як громадянського та національного подвигу відходить у таких картинах на другий план. Фабула зводиться до зваблення і вбивства, що суперечить самій біблійній історії. Проведене дослідження дозволяє отримати нові знання щодо специфіки гендерного аналізу в царині культурології та мистецтвознавства, застосування його культурологічної методології щодо гендерно релевантних сюжетів образотворчого мистецтва, експлікувати об'єктивації у візуальних образах гендерно чутливих творів підсвідомого їхніх творців, з'ясувати трансформаційні процеси у мистецтві Вірджинії да Веццо у соціальній культурі.

Список використаних джерел:

1. Аукціонний будинок Christie's. Lot 83. Режим доступу: <https://www.christies.com/lot/lot-4729864> (28.09.2021).
2. Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 4. С. 9–19.
3. Книга Юдити. *Святе Письмо*; пер. І. Хоменка. Режим доступу: <https://bibliya.in.ua/index.php/site/knyha?k=jdt#r13> (02.09.2021).
4. Bullart, Isaac. *Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmi diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portraits tirez sur des Originaux au Naturel*. Div. en 2 T. B. 2. Paris, 1682. Retrieved from: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bullart1682bd2/0508> (accessed 15.01.2022).
5. Chadwick Whitney. *Women, Art, and Society*; foreword and epilogue of Flavia Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.
6. Girolami Cheney L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy*. University of Massachusetts Lowell, 2011. pp. 1–21.
7. Goncharova O. Women artists of the Renaissance and Baroque period in Italy: Cultural studies discourse. *Integration of traditional and innovation processes of development of modern science*: collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2020. pp. 230–280. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-021-6-13> (accessed 15.03.2021).
8. Lollobrigida Consuelo. Virginia da Vezzo: Un inedito e qualche riflessione. *Diana*. Vol. 2. 2011. pp. 64–69.
9. Nochlin, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January 1971. pp. 22–39.
10. Nochlin Linda. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Introd. by C. Grant. 50 anniversary ed. London: Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p. (in English).
11. Alte Pinakothek München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Germany. Retrieved from: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/jWLpZea4KY/simon-vouet/judith-mit-dem-haupt-des-holofernes> (accessed 06.09.2021).
12. Musée d'Arts, de Nantes, France. Retrieved from: <https://museedartsdenantes.nantesmetropole.fr/en/home/au-cur-du-musee/les-collections/toutes-les-collections.html> (accessed 03.09.2021).

13. The British Museum, London, Great Britain. Retrieved from: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1951-0407-108 (accessed 30.01.2022).

14. The National Gallery of Art, Washington, USA. Retrieved from: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.73730.html> (accessed 05.01.2022).

*Горбатюк Андрій Юрійович,
аспірант 3 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського;
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.*

ШТУЧНА КУЛЬТУРА ЯК ПЕРЕДУМОВА СТВОРЕННЯ КУЛЬТУРИ ТРАНСГУМАНІЗМУ

Безсумнівно, культура є однією з найважливіших ознак людської цивілізації. Проте майбутнє культури раніше не обговорювалося з трансгуманістичної точки зору, а це одне з найважливіших питань культурології: якою буде культура постлюдей. Культура сама по собі є історичним і контекстуальним явищем, тому її не можна розглядати окремо від розвитку суспільства, на яке значною мірою впливають технології. Таким чином, доцільно взяти відносини між культурою та технологіями як відправну точку для обговорення культури постлюдей.

Відносини між людиною і технікою завжди двосторонні. У певному сенсі технологія є зовнішньою силою по відношенню до людей, до якої вони повинні адаптуватися. Однак такий процес адаптації завжди взаємний. З одного боку, технологія постійно змінюється відповідно до людських поглядів і норм, але з іншого боку, культура також повинна постійно адаптуватися до нових технологій [6, с. 1–6]. Технологія є основним способом адаптації людства до навколишнього середовища та його зміни. Артур МакЕвой писав: «Технологія – це те, що відрізняє діяльність людини в природі від діяльності інших тварин; оскільки техніка є засобом взаємодії з природою» [7, с. 145–173]. Ціла низка дослідників обґрунтовано пов'язує технології, зокрема цифрові

інформаційні технології, з важливими культурними змінами, що відбулися наприкінці ХХ ст., і особливо на початку ХХІ ст. [8; 4; 3]. У трансгуманістичних дискурсах нині культурі приділялося мало безпосередньої уваги. Основні теми були зосереджені на визначенні пост-і трансгуманізму, на акцентуванні технологій удосконалення людини та дослідженнях постлюдського стану та реальності постлюдей [5]. Опубліковані нині трактування цінностей, етики та моралі постлюдей провокують все більше питань і стверджують, що обговорення цих проблем є важливим [2]. За словами Наташі-Віти Мор, «... питання стосується не лише тілесного покращення, а й середовища, в якому відбувається це покращення...» [9, с. 19–25]. Без сумніву, культура є одним із таких середовищ, яке суттєво впливає на весь трансгуманістичний дискурс про людей. Нік Бостром зупинився на трансгуманістичних цінностях більш детально, хоча й не пов'язуючи їх безпосередньо з культурою постлюдей. [1, с. 3–14] Тема постлюдської релігії була детально обговорена Brentom Уотерсом, також вказуючи на можливі зв'язки з культурою [10]. Культура не дорівнює поведінці, подіям чи самим артефактам, але це значення та цінності, які вони мають для людей. Культура в цьому ширшому сенсі, безсумнівно, є необхідною передумовою існування людського роду.

Для вирішення проблем, викликаних культурами, досі використовувалася ідея зміни існуючих культур. Однак такий підхід пов'язаний з цілим рядом серйозних проблем. Культура, як правило, інертна і її відносно важко змінити. На рівні держав культурні зміни пов'язані, насамперед, із завоюванням і підкоренням інших культур. Змінність культури визнається в принципі, але вона вважається дуже складною і здійсненою лише за наявності певних умов, тому що люди прагнуть зберегти існуючі ідеї, цінності та традиції в контексті своєї культури. Тим не менше, замість того, щоб змінювати існуючі культури, ми можемо створити штучні культури, відповідно до вимог і потреб людей. Штучні культури – це цілеспрямовано створені інформаційні середовища, які

забезпечують людський соціум найбільш підходящими умовами для культурної взаємодії. Наскільки і в чому штучна культура відрізняється від існуючих природних культур, залежить насамперед від того, з якою метою вона була створена. Як тільки ціль культури і відповідні початкові умови будуть встановлені, група людей починає взаємодіяти в ній. Як природна, так і штучна культура складається з певної групи людей, які перебувають у реальному спілкуванні. Спілкування може бути прямим, віч-на-віч, або опосередкованим, наприклад, за допомогою аватарів у синтетичному світі. Якщо розглядати культуру як спільну інформацію, а поведінку та артефакти як прояви цієї інформації, то культурне функціонування насамперед означає створення інформації та комунікації. Якщо говорити про обмін інформацією в реальній культурі, то в більшості випадків це не передача конкретних фактів, а обмін і підтвердження спільних цінностей. У штучній культурі це відбувається через спільні наративи. Спільні історії, метафори та ментальні моделі створюють динамічну реальність штучної культури, яка в свою чергу впливає на взаємостосунки її учасників.

Перше питання стосується того, чи потрібна постлюдям культура взагалі, а потім слідує питання про природу цієї культури. Відповідаючи, ми можемо покладатися на поточну еволюцію людини. Людські суспільства реорганізують навколишнє середовище, а також самі себе, внаслідок цього все людське суспільство постійно рухається до все більшої “штучності”. При цьому постійне оновлення технологій є рушійною силою, необхідною для підвищення добробуту. Технічний прогрес характеризується напрямком із зовнішнього світу все ближче до людей, ближче до людського начала. Від реорганізації фізичного середовища технологія перемістилася до людського біологічного тіла, геному та свідомості. Тепер нам залишилося колонізувати останній недосліджений кордон – культурні ресурси людства. Культура, яку ми завжди вважали природною еволюцією людини, знаходить нове переосмислення як штучне середовище з необмеженими можливостями.

Таким чином, штучне середовище, частиною якого також є культура, є ґрунтом, з якого виростає культура постлюдей. Формування середовища зі штучною культурою нерозривно пов'язане з еволюцією людини в постлюдину. Суспільство і культура є для людини не тільки формою існування, а й формою існування свідомості. Виникнення соціального світу було неминучим після того, як почала розвиватися складніша нервова система. Соціальні інститути та культури, створюються суспільством у ході безперервного взаємного спілкування. Сучасні суспільства стають дедалі складнішими, дедалі швидшими темпами. Більш складне суспільство передбачає і потребує більш складної комунікаційної мережі. Насправді, тут також є межа: повністю і постійно пов'язані розуми формують свідомість вулика, яка більше не має багато спільного зі звичним нам суспільством. Мережі зв'язку складають каркас реальності. Ця реальність навколо нас – це культура, яка підтримується мережею комунікаційних актів.

Штучні культури створюють новий простір свободи, де зростаюча складність постлюдського суспільства може розвиватися далі. Культура є найпотужнішим засобом генерації та збереження інформації. Штучні культури також можуть стати найбільш природним і ефективним засобом для асоціації та генерації інформації. Очікується, що обробка та використання інформації будуть навіть важливішими для постлюдей, ніж для сучасних людських суспільств. Подібно до сучасних культур, штучні культури є частиною раціональних сутностей, тобто постлюдей і людей, а також потенційних систем штучного інтелекту. Культура є частиною когнітивної системи, яка досягає людського середовища. Створюючи інформаційне середовище зі штучною культурою, ми одночасно перепроєктуємо свідомість людей, які її використовують. Люди використовують інформацію в навколишньому середовищі як частину свого власного мислення. Ми мислимо значною мірою за допомогою цієї матеріальної інформації та через неї. З цієї точки зору культура є невід'ємною частиною пізнавальних процесів

людини. Змінюючи культуру та створюючи штучні культури, ми також маніпулюємо людським мисленням, почуттями та досвідом. Що це означає? Штучність довілля дедалі міцніше зв'язує нас зі світом. В якості останнього аргументу можна запропонувати зростаючу різноманітність світу. Культурне розмаїття поки що базувалося на природних процесах. Штучні культури надзвичайно збільшують культурне різноманіття. Проте, очікується, що більша різноманітність і складність стануть однією з ознак постлюдського розвитку.

Отже, культура зазвичай розглядається як задана структура і процес. Концепція штучної культури перетворює її на створювану людьми залежно від наших потреб і цілей. Технологічне середовище швидко розвивається і культура неминуче, щоб пристосуватися до цих змін, повинна знайти шляхи прискорення та диверсифікації розвитку. На мою думку, однією з таких можливостей є штучне створення культури або створення штучних культур. Штучна культура – це цілеспрямовано створена система базових припущень, цінностей і норм, артефактів, яка створює контекст для дій певної групи людей, відрізняючи її від інших груп людей. Це цілеспрямовано і навмисно створена культура. Для того, щоб створити штучні культури, не обов'язково потрібне постлюдське суспільство; це також можна зробити в рамках існуючого суспільства. Але, на мою думку, культура постлюдей може бути лише штучною культурою.

Список використаних джерел:

1. Bostrom N. Transhumanist Values. *Review of Contemporary Philosophy*. 2005. Vol. 4, № 1-2. P. 3–14.
2. Braidotti R. *The Posthuman*. Malden : Polity Press, 2013. 180 p.
3. Doueiri M. *Digital Cultures*. Cambridge ; London : Harvard University Press, 2011. 208 p.
4. Hand M. *Making Digital Cultures: Access, Interactivity, and Authenticity*. Farnham : Ashgate, 2008. 198 p.
5. Hefner P. *Technology and Human Becoming*. Minneapolis : Fortress Press, 2003. 112 p.

6. Kaplan F. Who is afraid of the humanoid? Investigating cultural differences in the acceptance of robots. *International Journal of Humanoid Robotics*. 2004. Vol. 1, Iss 3. P. 1–6.
7. McEvoy A. Working Environments an Ecological Approach to Industrial Health and Safety. *Technology and Culture*. 1995. Vol. 36, Iss. 2. P. 145–173.
8. Poster M. Information Please. Durham : Duke University Press, 2006. 320 p.
9. Vita-More N. Contested Culture — The Plausibility of Transhumanism. *Existenz*. 2013. Vol. 8, Iss. 2. P. 19–25.
10. Waters B. From Human to Posthuman: Christian' Theology and Technology in a Postmodern World. Burlington : Ashgate, 2006. 178 p.

*Горова Віталія Олександрівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Копієвська О. Р.*

ФУНКЦІЇ МУЗИЧНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ІВЕНТІВ

Перш ніж визначати функції музично-дозвіллєвих івентів, слід окреслити поняття самого івенту. Визначення слова «івент» ще не увійшло до тлумачних словників, адже воно з'явилося в українській мові не так давно. Але з англійської «event» ми можемо перекласти як «подія», або ж «захід». А у заході є достатня кількість визначень але одним з найкоротших та вдалих є: захід - це те, що відрізняється від звичайного життя. Це визначення належить Роберту Ф. Джані, одному з керівників парку розваг Уолта Діснея [4, с. 357]. О. Радіонова у своєму конспекті лекцій наводить таке визначення івенту: «Івент (від англ. Event – подія) – розважальна або рекламна вистава, здійснювана на театральній сцені, кіно-або телеекрані, на спортивній або цирковій арені з використанням різного роду сюжетних ходів, образотворчих прийомів, світлової техніки, комп'ютерної графіки, і.т.п. Поняття івент включає в себе подію, захід, церемонію та шоу» [3, с. 5].

Івенти нині науковці розглядають як певну культурну практику, яка у своєму потенціалі здатна забезпечити різноманітні потреби людини, музично-дозвіллєві зокрема. Культуролог Ольга Копієвська, аналізуючи

трансформаційні процеси в культурних практиках України, акцентує увагу на перспективному розвитку івент-індустрії. Вчена наголошує на багатофункціональному потенціалі івент-практик, визначаючи їх культурно-дозвіллеву, комунікативну, розвиваючу, освітню властивість. Особлива увага вченої прикута до психологічного наповнення івент-практик, які нині мають визначальне місце у забезпеченні культурних потреб людини [5; 6].

Івент пракаика нині, використовує ті ж прийоми та засоби виразності, що і театральні та сценічні дійства, а тема обмежує наше дослідження до музично-дозвіллевого івенту. Осмислення феномену музично-дозвіллевого потенціалу івентів, дає нам розуміння того факту, що саме цей івент проводиться у вільний час, та найпершу функцію, яку він має нести в собі – це розважальну. Він створює для глядачів та учасників сприятливу атмосферу, знижує напругу у колективі, відволікає, розслаблює. Але якщо розглядати цю тему не поверхово, а заглиблюватися у її вивчення детальніше, то ми можемо виокремити ще кілька ключових моментів.

Оскільки івент – це запланована соціально-суспільна подія, що відбувається в певний час, із певною метою та має певний резонанс для суспільства [3, с. 5], то розуміємо, що він несе в собі також пізнавальну, комунікативну та просвітницьку функції.

Пізнавальна (або інформаційна) функція також доволі очевидна, тому що будь-який івент не проводиться без певної мети, а це наштовхує нас на думку, що кожен його учасник має винести для себе певні висновки, отримати нову інформацію, нові знання та, можливо, навички. З вищенаведеного визначення ми також розуміємо, що будь-який івент носить рекламний характер, а ціль реклами – донести потрібну інформацію зручним способом. У цьому і є сутність пізнавальної функції.

Комунікативна функція полягає у спілкуванні учасників івенту, створенні нових соціальних зв'язків, забезпечує інформаційними процесами.

Просвітницька функція спрямована на збагачення вже наявних знань та внесення до них власних коректив. Як підпункт просвітницької функції можна виокремити ще культурно-просвітницьку, так як будь-який івент, зокрема музично-дозвіллевий, є елементом культури, а отже, долучає учасників і глядачів до проблематики цієї ж культури.

Неможливо оминати виховну функцію. Вона є однією з найважливіших, оскільки івент проводиться з певною метою, а це означає що він несе в собі не лише інформацію, а й певне «моральне навантаження». Глядач у процесі івенту сприймає його, розглядає та виносить для себе певні цінності. У цьому і полягає виховна функція музично-дозвіллевого івенту.

Підводячи підсумок вищезазначеного можна зробити висновок, що івенти, зокрема музично-дозвіллеві, використовують ті ж прийоми, засоби виразності та фундаментальні елементи, що й інші види мистецтва, а також, що івент є елементом культури, тому має виконувати аналогічні функції. Найпершою та найважливішою є розважальна функція, яка нам зрозуміла навіть з формулювання «музично-дозвіллевий івент». Другою функцією є пізнавальна, або ж інформаційна, яку ми можемо виокремити з визначення івенту. Наступними функціями є комунікативна та просвітницька, без яких неможливе проведення музично-дозвіллевого та будь-якого іншого івенту. Не менш важливою є також виховна функція, без якої не обійдеться жоден культурно-мистецький захід.

Отже, музично-дозвіллеві івенти мають низку основних функцій і кожен учасник сприймає їх для себе в силу свого власного уявлення, потреб і запитів. Музично-дозвіллеві івенти є перспективними для розвитку талантів, творчості та самореалізації, а тому потребують більш детальної уваги з боку сучасного культурологічного знання.

Список використаних джерел:

1. Матвєєва Л. Л. Культурологія : навч. посіб. Київ : Либідь, 2005. 512 с.
2. Поправко О. В. Івент-менеджмент: сутність і перспективи розвитку в Україні. *Сучасний менеджмент: проблеми та перспективи розвитку: матеріали III Всеукр. наук.-практ. інтернет- конф. (21 трав. 2018 р.).* Херсон, 2018. С. 95–97.
3. Радіонова О. М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології» (для студентів 2-го курсу денної та заочної форм навчання напрямів підготовки 6.140101 – «Готельно-ресторанна справа», 6.140103 – «Туризм») / Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2015. 67 с.
4. Сингаєвська А. О., Шніманська В. В. *Сучасні проблеми і перспективи економічної динаміки* : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Умань, 30 листоп. – 1 груд. 2017 р.). Умань, 2017. С. 357–360.
5. Копієвська О. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 1. С. 34–38.
6. Копієвська О. R. Thematization of cultural practices in the context of psychological compensation. *Psychological accompaniment of personality development* : collective monograph. Lviv ; Toruń, 2019. P. 118–137.

*Гоцалюк Алла Анатоліївна,
доктор філософських наук, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Особливе місце в українській культурі займають традиційні звичаї та обряди. Нині все більшого значення набуває науковий інтерес до генези і розвитку української обрядовості. Вивчення української традиційної культури, її збереження в умовах прискореної урбанізації та поширення «масової культури» є турботою про її розвиток у сьогоденні та майбутньому нашого народу.

Звичаї української нації втілюються у світогляді та стосунках між людьми. Усе це має значний вплив на духовну культуру народу. Саме звичаї та обряди є тим інструментом, який об'єднує людей в один народ і націю. Виникнення звичаїв пов'язане з появою первісних людей, які трансформувалися з часом під впливом еволюції кожного народу. Це ті закони, якими керується нація у виборі тієї чи іншої альтернативи розвитку та життя.

Теоретичне осмислення традиційної культури українців, що зберегло для нас величезну кількість відомостей про історію та світогляди народу, є нині одним із пріоритетів наукових досліджень. Вивчаючи відродження традиційної культури, ми віддаємо належне працям, які порушують ряд актуальних питань еволюції звичаїв та обрядів.

На поч. ХХІ ст., із посиленням неоязичництва, активізувалися дискусії про вплив християнства на традиційну культуру. Існує кілька поглядів на це питання, які іноді дуже різняться. Деякі науковці переконані, що з запровадженням християнства старий язичницький зміст народних звичаїв християнської віри органічно увійшов у соціальне та особисте життя наших предків. Думка, очевидно, досить дискусійна. Протилежну позицію займають прихильники первісних світоглядних уявлень, вважаючи, що християнська релігія, впливаючи негативно на еволюцію традиційної української культури, призвела до втрати духовності та стародавніх народних цінностей.

Піднесенням національної свідомості співпадали з відродженням і подальшим розвитком національних традицій. Починає відроджуватися і традиційна обрядовість. Нація зберегла власні стародавні звичаї, які яскраво проявляються у відновленні традицій України. Вчені все більше цікавляться різними аспектами відтворення традиційної обрядовості.

Можемо зазначити, що структура духовної культури, фольклор, календарна обрядовість мають загальноукраїнську основу. На території України корінне населення має власні морально-етичні принципи та етнографічну скарбницю українського народу. Обрядова творчість є найстійкішою в українській духовній

культури, оскільки в ній яскраво виявляється специфіка конкретного етнографічного регіону, з особистим внутрішнім історичним розвитком та зовнішнім чужоетнічним впливом панівних культур. Вагому інформацію про свята наших предків зберіг землеробський календар, знайдений і розкодований вченим Б. Рибаківим [2, с. 41].

В останні роки можемо чути, що українці втрачають власну самобутність, традиції та звичаї. Із цим міркуванням можемо погодитися частково. Загалом українці продовжують в духовній сфері зберігати традиційну культуру. Відроджувана обрядова культура є основою для успішного вирішення культурних і соціальних проблем.

Українська нація зберегла обрядові традиції щодо функціонального призначення свят, необхідних для існування людини. Треба відмітити, що найстійкішими традиційними елементами духовної культури є календарні звичаї та обряди, що розкривають, по-перше, етнічну специфіку народу; по-друге, риси, що свідчать про генетичну спільність і однакові або подібні закономірності історичного розвитку окремих етносів; по-третє, особливості, притаманні загальнолюдській культурі. З цієї точки зору вивчення календарних звичаїв і обрядів також відіграє особливу роль у комплексі актуальних завдань сучасної етнографічної науки.

Століттями народні звичаї трансформувалися та втрачали релігійно-духовну семантику. У святково-обрядовому полі духовної культури традиція функціонує на звичаєвій основі, виступаючи втіленням автентичності та оригінальності. Специфіка обрядовості передбачає практичну форму дії, наявність суворо регламентованого ритуалу, усної передачі в міфології та фольклорі. Отже, аналізуючи пісні, легенди, обряди можна зазначити, що крім вірувань, відображення бажань українців у цих традиціях приховані всебічні ідеї. Звичай вбачають верховенство любові над усім матеріальним, гармонію людини і природи, людське щастя, таємницю шлюбу. Українські свята вражають нас мудрістю віків, прагненням до ідеалу, пізнанням себе та навколишнього світу.

Обрядовість – явище формалізованої поведінки, сукупність соціально значущих дійств, що мають переважно символічний характер і сприяють зміцненню соціально-культурних зв'язків між учасниками груп. Так, обрядовість органічно пов'язана з віруваннями певної громади, цінностями, її світоглядом та міфами.

Після здобуття Україною суверенітету з'являється концепція розвитку духовності народу, у поєднанні з розвитком і відродженням обрядовості культури. На релігійні свята українців вплинуло двовір'я. Як у минулому, так і нині відбувається перенесення функцій язичницьких богів на Ісуса Христа та святих мучеників, надання язичницьким звичаям християнського тлумачення та символіки, паралельне виконання язичницьких та християнських обрядів.

Нині відновлено та широко практикується театралізовано-масова обрядовість та свята всіх річних циклів – «Різдвяні вертепи», «Новорічні колядки», «Великдень» та ін.

У традиційній побутовій культурі збереглося багато елементів язичницької давнини. Симбіоз християнських і язичницьких уявлень яскраво простежується у накладанні християнських свят на ритуально-обрядову побудову дохристиянського народного календаря та у створенні нових модифікованих язичницько-християнських обрядів [4, с. 18].

Багато релігійних свят у сучасній Україні проводяться з використанням світських елементів, зі збереженням багатомістової обрядовості. Державними релігійними святами стали Різдво, Великдень, Трійця та ін. На думку українських учених О. Різника та О. Грищенка, більшість громадян України відзначають їх не через релігійні переконання, а з поваги до культурної традиції [3, с. 499]. Втім, завдяки ЗМІ релігійні свята міцно закріпились у свідомості народу: літургії головних конфесій та звернення їх лідерів до громадян Української держави транслюють по радіо та телебаченню.

Відродження та формування української національної культури невіддільне від повернення із забуття давніх вірувань та народних обрядів. Доступність і зрозумілість фольклорних фестивалів, ярмарків і народних гулянь

робить їх привабливими для різних категорій населення. Цим компонентам обрядової, святкової культури притаманний високий рівень імпровізації, динамічність, емоційна розкутість, адекватне відображення явищ соціальної дійсності. Нині плідну святкову діяльністю ведуть активісти культурно-національних товариств (єврейські, болгарські, польські, угорські тощо). Національні свята організують в місцях компактного проживання представників певної етнічної групи. Кожен регіон має свої особливості сімейно-родинних свят і обрядів. Вони організовані з урахуванням ретельно вивченої символіки та місцевих звичаїв.

Обрядова дія як фольклорно-етнографічне явище сприяє створенню атмосфери злагоди між людьми. Обрядовість, яка присутня у масових театралізованих дійствах, встановлює власний сценарій і, таким чином, сприяє традиціонізації. Обряд, збагачений елементами імпровізації, робить свято виразником кращих досягнень народної естетики та етики, інтегратором широкої маси населення.

Нині стало традицією відправляти урочисті молебні за Україну в Софії Київській, Михайлівському та Володимирському соборах Києва, соборі Святого Юра у Львові та ін. містах, в яких беруть участь високопосадовці та ієрархи найважливіших релігійних конфесій України.

Заклики щодо відродження духовної культури та історії українського народу посприяли виникненню нових форм масових дійств: фестивалів кобзарського мистецтва, козацьких забав, свят «співочого поля» тощо. Як новий вид культурної комунікації з'являється творчий звіт регіонів України з культурно-мистецькими програмами: дійство, в якому бере участь велика кількість окремих колективів і виконавців, в організації якого залучена практично вся Україна. Цікаві мистецькі відкриття, які показані в цих оглядових звітах, рівень професіоналізму та неповторний фольклор кожного регіону створюють благодатне підґрунтя для подальшої діяльності у сфері культурного розвитку українського народу.

Список використаних джерел:

1. Гоцалюк А. А. Українські свята та обрядові дійства весняно-літнього циклу. *Українознавство*. 2008. № 4. С. 250–252.
2. Мельничук М. Ф. Фольклорно-етнографічні інтереси Гната Хоткевича. *Народна творчість та етнографія*. 1973. № 2. С. 35–44.
3. Різник О., Грищенко О. Обряди і свята. *Нариси української популярної культури*. Київ, 1998. С. 481–501.
4. Рубан А. А. Неомифологический подтекст прозы Л. Н. Андреева «Полет». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філологія*. 2003. Вип. 38. С. 14–18.
5. Собчук Л. Герменевтика і проблеми літературознавчої інтерпретації: монографія. Тернопіль. 2006. 320 с.

*Гуменюк Тетяна Костянтинівна,
доктор філософських наук, професор,
проректор з науково-методичної роботи,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

НОВІ ХУДОЖНІ ПРАКТИКИ ЯК КУЛЬТУРНА ДОМІНАНТА СУЧАСНОСТІ

Сучасний світ зазнає докорінних технологічних, технічних, інформаційних, соціокультурних змін, завдяки яким народжується новий цивілізаційний устрій, в якому переважають принципово інші й інакші сфери праці, управління, дозвілля, змінюються традиційні комунікації, а разом з ними й переконання, світогляд людини, її ставлення до навколишнього світу.

Американський культуролог Грег Дембер в есе «Після постмодернізму: одинадцять метамодерних методів у мистецтві» так бачить нову ситуацію в культурі поч. ХХІ ст.: «Здавалося б, що в новому тисячолітті щось змінилося, воно стало «кльовим» (легким, щасливим, комфортним – *пер. авт.*), щоб висловити безпосередні почуття – радість, здивування, смуток, уразливість, тріумф – у нашому мистецтві і щоденному житті, вивільнені від постійно присутньої іронічної змії, яка так контролювала 90-і рр. й раніше, що не було задоволення від гри з іронією. Я сподівався, що хтось – журналіст, мистець

або вчений – визнає цей зсув, який я помітив у музиці, кіно, художній літературі, і навіть у тому, як люди навколо нас розмовляли й жартували одне з одним» [2, с. 71].

Нова культурна епоха щойно розпочалася, актуалізувавши дослідження її своєрідних явищ, застосування відповідної для цього методології. Термін «*commencement de siècle*» – «початок століття» – відбиває сутність теоретико-методологічного інструментарію для пізнання і пояснення змін в сучасній культурі. За своїм значенням він сприймається як символ нового.

Поч. ХХІ ст., як і будь-якого іншого у світовій історії, породжує новий спосіб світовідчуття і світорозуміння. Феномен «*Commencement de siècle*» пов'язаний з новітніми явищами в естетиці і культурі. Природно, дослідники прагнуть зрозуміти і пояснити їх. Ідеться не про напрями і маніфести, а передусім про певну «культурну домінанту» (за Ф. Джеймісоном), яка виражає сутність сучасного культурного розвитку. Провідні культурні практики, характерні для певного періоду, утворюють дискурс, який увиразнює загальні культурні настрої в суспільстві, певний спосіб дій і думок. Хронологічна межа між епохами завжди умовна, хоч вона є початком нового століття, пробуджує сподівання, а завершення минулого спонукає до підбиття підсумків: «Дефініція "*commencement de siècle*" означає нове, тобто "початок" як нове, вона антиномічна до більш поширеної в гуманітаристиці – "*fin de siècle*" (кінець століття), хоч протиставлення кінця і початку століть є відносним і навряд чи становить антитезу» [1, с. 78].

Цей стан в культурі, ледь прокреслені абриси тенденцій і перспектив її розвитку спонукають теоретично осмислити новий тип свідомості, новий стиль мислення, які переживає людство після постпостмодернізму. Початок століття, про яку епоху не йшлося б, це завжди, крім іншого, і час підбиття підсумків (у планетарному масштабі), усвідомлення того, що було в минулому закономірним і культуротворчим, а що – минушим і випадковим.

Культуру поч. ХХІ ст. як новий феномен досліджують багатьох українських і зарубіжних дослідників. Вони зосереджують увагу переважно на формуванні принципово нового художнього середовища, для якого характерні принципова інакші принципи творчості, сприйняття мистецтва, його співвідношення з реаліями сучасного світу. Сучасна художня культура прагне реальності, стверджує Девід Шілдс в книзі-маніфесті «Голод за реальністю» (2010). Вдаючися до розлогого цитування, він стверджує, що література, мистецтво потерпають від виснаження уяви, вони завжди сповнені запозичень, відлуння невідомих голосів, і це становить справжню реальність. Натомість український публіцист Аскольд Мельничук в одному з інтерв'ю зазначив, що вважає таку назву вкрай непереконливою і запропонував свою – «Голод за вигадкою». Щоправда, при цьому він погоджується, що вербальна вигадка перебуває в облозі, під жорстким тиском того, як медіа змінили наше життя. Нині, вважає він, ми насичені образами й звуками: ютуб, айтьюнз, нетфлікс, снечат, твіттер і багато подібного. Що завгодно – від порнографії та відзнятих на відео страт, «арабської весни» й Майдану до поліцейських вбивств невинних людей, – усе доступне глядачам, які не мають контексту того, що вони бачать. Які слова можуть передати цю атаку на наші відчуття? Справді, реальність часто більш дивовижна і фантастична, ніж будь-яка вигадка [3].

Серед філософів і художників, вчених обговорюється феномен «квантовості» як модулю світосприйняття, що припускає множинність світів, у яких усі можливі значення одночасно відбуваються насправді, у багатосвіті паралельних світів. Кожен із них сприймається так чи так лише тому, що неможливо спостерігати за всіма світами одночасно. Однак «квантовий стрибок» людської свідомості у багатосвіт, зібраний з переважно незалежних паралельних всесвітів, він означає намір «тут-і-тепер» імовірно пояснити усі можливості набуття певних значень об'єктами пізнання. «Пояснити», а не «зрозуміти», адже пояснювання – це функція пізнання, здійснювана за допомогою логічної процедури розгортання змісту «нового» предмета, явища, події тощо, завдяки іншому, що вже зрозуміле, достовірне чи очевидне.

Щодо квантовості як модуля світосприйняття, то вона виявляє себе в різних сферах. Так, український художник О. Грехов на станції Тараса Шевченка київського метрополітену організував виставку «Квантовий стрибок Шевченка». Вона викликала неоднозначні реакції, адже митець втілює Шевченка, «сакральну постать» для українського народу, в інших образах, широко відомих у світовій культурі – М. Гоголя і С. Бендери, Е. Преслі і Ф. Кало, Дж. Горобця і Людини-павука. Цей проєкт спонукає здійснювати «квантові стрибки», як герой однойменного фантастичного серіалу, від постера до постера; відчувати зв'язки між персонажами паралельних світів, вигаданими і реальними, добрими і злими, спонукає пізнавати нового Шевченка, це сплав вільнодумства й науки, спроба осучаснити старей архівувати популярні культурні образи, це мандрівка з українським Вергілієм – Тарасом Шевченком.

Художнє значення цього проєкту ще належить досягнути критикам і мистецтвознавцям. Важливо сказати про культурний контекст його створення — поєднання тих паралельних світів загальнолюдських цінностей, які, існуючи окремо, утворюють аксіологічні максими, зміст яких не пов'язаний з конкретним періодом розвитку суспільства чи конкретною етнічною, національною традицією. Однак цей зміст, набуваючи в кожній соціокультурній традиції конкретного смислу, сприймається і відтворюється в різних типах культури як певна цінність. У цьому художньому меседжі переважають такі цінності: відкриття нових, незамулених сенсів, заперечення будь-якої тоталітарної ідеології як агресивного обмеження думки, культурний простір як полілог сенсів, руйнування канонів і незнищенної у свідомості людей жаги до ідолопоклонства, відкидання стереотипів і пошук добра, краси, істини у квантово-мінливому багатосвіті.

Стан в культурі поч. ХХІ ст., який змінив постмодерністську чуттєвість, пов'язують, крім іншого, з «ною ширістю», провідною тенденцією у філософії, естетиці, мистецтві, що означає зокрема й такі-нові-інші форми

мистецтва як реаліті-шоу, інтернет-блоги, літературу в стилі «chicklit», приватні відеоролики на You-Tube... Цю щирість вважають новою, бо вона відходить від постмодерністської іронії і є своєрідною антиотрутою проти цинізму, вона зумовлена зверненням до проблеми «невиняткової людини у невинятковому просторі», зосереджена не стільки на прагненні до краси, скільки на повідомленні про неї, намагаючись надати вагомості кожному слову. Це нове явище ще не набуло остаточного визначення, але увиразнює нову тенденцію в культурі, яка набуває все більш чітких контурів, а головне – свідчить про втому від постмодерністських концептуальних ігор, а отже, – про «повернення до людини», до «лірико-сповідального дискурсу».

У цьому контексті знову і знову привертає увагу думка Ж. Бодріяра, яку він висловив наприкін. ХХ ст. Зміну схеми мислення філософ пов'язує з процесом одночасного зникнення публічного і приватного просторів: один уже більше не є спектаклем, інший уже не становить секрету. Їх чітка опозиція, відмінність екстер'єру й інтер'єру, строго описувана домашня сцена об'єктів з її правилами гри й межами, суверенністю символічного простору, який був при цьому простором суб'єкта.

«Технологічна форма життя», яка домінує в інформаційному суспільстві, розкриває, оприлюднює те, що раніше було прихованим. Технологія й інформація утворюють структуру, яка стає комунікативною практикою. Важливість таких взаємодій становить тенденцію нашого часу, з утворенням і поширенням соціальних мереж – це новий шлях для досягнення цілей. Сучасні засоби комунікації надають кожному можливість створити образ самого себе, індивідуалізувати й демонструвати його світові чи «приміряти» до себе інші, прискорюючи своє просування до нових образів. Жодна з попередніх цивілізацій не знала такого потужного впливу технологій на свідомість людини і суспільства.

Список використаних джерел:

1. Гуменюк Т. Г. Нове світовідчуття – «Commencement de siècle» – як феномен культури: світоглядні настанови і художньо-естетичні виміри. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2017. № 4. С. 78–98.
2. Dember G. After Postmodernism: Eleven Metamodern Methods in the Arts. *Medium*. Date of publication: 17.04.2018. URL: <https://medium.com/what-is-metamodern/after-postmodernism-eleven-metamodern-methods-in-the-arts-767f7b646cae> (date of access: 22.03.2022).
3. Мельничук А. Бродський лежав на підлозі і скаржився на погану рецензію. *Читомо*. Дата публікації: 17.07.2017. URL: <http://archive.chytomo.com/interview/askold-melnichuk-brods kij-lezhav-na-pidlozi-j-skarzhivsyana-poganu-recenziyu> (дата звернення: 22.03.2022).

*Данник Катерина Олександрівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри міжнародних відносин та туризму,
Київський міжнародний університет*

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ІНТЕНЦІЇ ВІРМЕНСЬКОЇ МЕНШИНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ЕКОЛОГІЧНА ІНІЦІАТИВА

Нині Україна є суверенною незалежною державою, яку населяють чимало етносів і національностей. Це, безумовно, є не лише значною перевагою в етнокультурному ракурсі, а й підтвердженням того факту, що всім етносам країна забезпечує комфортне існування та волевиявлення. Однак якщо розглянути цю ситуацію з протилежного боку, обраний тією чи іншою меншиною курс теж має неабияке значення в загальноукраїнському соціокультурному контексті. Багато у чому рівень соціальної культури кожної меншини визначається основними пріоритетами, напрямками діяльності та реалізованими проєктами. Авторка постійно займається відслідковуванням різного роду активності національних меншин, порівнює їх та співставляє. Це дає можливість спостерігати приблизну картину і визначити інтенції етнокультурної спрямованості таких організацій.

Маємо підстави стверджувати, що останнім часом особливо гостро постала проблема екологічної ситуації в світі, не кажучи вже про Україну, де сортування сміття, контроль за шкідливими випарами та забрудненням ґрунту, тощо, поки є далеким до європейських норм. Так, серйозність даної проблеми може бути обґрунтована багатьма нещодавніми подіями, найбільш голосною з яких стало настання т. зв. екологічного боргу 8 серпня 2021 р. Днем екологічного боргу є дата, коли кількість використаних людьми ресурсів перевищує той обсяг, що планета здатна відновити за рік. Щороку спеціалісти розраховують окремо для кожної країни та світу в цілому дату, коли використання природних ресурсів перебільшить кількість, яку планета за один рік може відновити [2]. Зважаючи на цю ситуацію, надзвичайно важливою виступає реакція різних організацій на невтішні новини. Так, на щастя, чимало вітчизняних організацій (при чому як прибуткові, так і неприбуткові, що мають обмежені фінансові можливості) намагаються здійснити вплив на екологічну ситуацію в світі та Україні [4; 7].

Будучи надзвичайно відповідальною та свідомою організацією національної меншини України – Спілка вірмен України (далі – СВУ), впродовж вже декількох років одним із векторів своєї ініціативи обрала проекти екологічного напрямку. В основному вони стосуються етнічної батьківщини – Вірменії, однак самі по собі ідеї є доволі креативними та дієвими, а взяти за приклад такі ініціативи може майже кожна організація України. Також маємо сподівання, що при успішній реалізації еко проектів у Вірменії, СВУ розгляне подібні акти і в Україні. Розглянемо декілька з таких проектів.

Починаючи з 2019 року СВУ було відкрито перші п'ять зарядних станцій для електромобілів у містах Іджеван і Диліжан Тавушської області [5]. За останніми даними, кількість зарядних станцій має становити 29 (по всій країні, включаючи столицю). Уже встановлені станції в с. Айнтап, а також в містах Апаран, Степанаван, Абовян, Севан і Джермук. З їх допомогою можливо зарядити будь-який електро автомобіль [3].

Координатором цієї соціальної програми виступає Р. Чобанян. Метою даного проєкту є поширення використання електротранспорту як у Вірменії, так і в світі. Так, перші півроку з дня встановлення станцій використання їх навіть було безкоштовним. Варто зазначити, що надмірне використання електроенергії також є не зовсім екологічним, але враховуючи відсутність шкідливих випарів такого виду авто, можна стверджувати, що такі зміни на краще.

На заохочення дітей та молодь проводити більше часу на свіжому повітрі й не використовувати гаджети хоча б деякий час націлений інший еко-проєкт СВУ, а саме: скейт парк в самому центрі Єревана. Станом на кінець 2021-го року, будівництво грандіозного простору для проведення часу з користю майже завершено [1].

Третім, і напевно найбільш корисним проєктом є флеш-моб з висадки дерев. Власне, такі акції проводяться по всьому світу, й Україна не є виключенням. Окрім екоактивістів, до волонтерської висадки дерев приєднуються й деякі приватні фірми, які частину прибутку вкладають у висадку дерев. Осторонь цієї дієвої ініціативи не пройшла й спілка вірмен України. Так, активісти організації (за ініціативи громад м. Кам'янське та Львів) наприкінці 2021-го року висадили 100 дерев на території монумента «Батьківщина-мати». Ця акція започаткувала активний еко-челендж «Приїхав до Вірменії – посади дерево» [6].

Отже, такі невеликі, проте значимі проєкти останнім часом стають надзвичайно популярними серед різних організацій. Попри безприбутковість, вони відіграють дуже важливу роль в житті людей. Окрім екологічної користі, ці проєкти мають й соціальну роль, а саме: об'єднання небайдужих людей для злагоджених дій, проведення вільного часу на природі, спілкування єдинодумців і так далі. Зважаючи на число громадських організацій в Україні (в тому числі і національних меншин), ініціатива вірменської діаспори може виступати прикладом злагодженої активної дії й принести масштабний

результат. Це, в свою чергу, – ще один аргумент на користь української держави, як частини Європи, що вже давно спрямувала свою увагу на екологічність. Також варто наголосити, що вірменська меншина є надзвичайно активним і дієвим структурним елементом українського суспільства та виконує свою роль якомога якісніше.

Список використаних джерел:

1. Голова СВУ Вілен Шатворян відвідав скейт-парк, що будується в Єревані. *Спілка вірмен України*. Дата публікації: 21.10.2021. URL: https://sau.org.ua/sau-news/skatepark_ (дата звернення: 21.01.2022).
2. День екологічного боргу 2021. *Державне агентство водних ресурсів України*. Дата публікації: 09.08.2021. URL: <https://www.davr.gov.ua/news/den-ekologichnogo-borgu-2021> (дата звернення 16.01.2022).
3. Еще 15 зарядных станций для электромобилей в Армении – от Союза армян Украины. *Banks. Am.* Дата публікації: 02.08.2021. URL: <https://banks.am/ru/news/newsfeed/21835> (дата звернення: 17.01.2022).
4. Любчак І. Екологічні ініціативи в закладах загальної середньої освіти : навч.-метод. матеріали інновац. проекту. Вінниця : [б. в.], 2019. 71 с. URL: <https://cutt.ly/eSSkaUg> (дата звернення: 15.01.2022).
5. Станция зарядки электромобилей открылась в Тавушской области Армении. *Sputnik Armenia*. Дата публікації: 24.11.2019. URL: <https://ru.armeniasputnik.am/20191124/Stantsiya-zaryadki-elektromobiley-otkrylas-v-Tavushskoy-oblasti-Armenii-21199528.html> (дата звернення: 20.01.2022).
6. «Приїхав до Вірменії – посади дерево» – представники вірменської громади запустили еко-челендж. *Спілка вірмен України*. Дата публікації: 17.11.2021. URL: https://sau.org.ua/sau-news/eco_ (дата звернення 22.01.2022)
7. Юрескул В. Основні екологічні проблеми та шляхи їх подолання. *Актуальні проблеми політики*. 2014. Вип. 53. С. 158–165.

*Дарморіз Оксана Володимирівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії та історії культури,
Львівський національний університет
імені Івана Франка*

КУЛЬТУРНІ ІНДУСТРІЇ

ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: КЕЙС ЛЬВОВА

Культурні індустрії варто відносити до динамічних секторів світової економіки. Вони підвищують якість життя, створюють робочі місця, сприяють розвитку окремих людей та груп зокрема і країн загалом. Україна також демонструє зацікавлення культурним ринком: в останні роки активно розвиваються реклама, музична індустрія, кіноіндустрія, видавнича галузь тощо. Серед українських міст одним з центрів культурних індустрій може розглядатися Львів. Так, лише фестивальна культура (до 40 фестивалів різного спрямування щороку) та сфера туризму приносять місту більше 10 000 000 грн на рік. Зважаючи на основні доходи міста від культурних індустрій формується й міська культурна політика.

Основні документи, що стосуються стратегування культури Львова було проаналізовано в ході аналітичного дослідження «Освітній профіль Стратегії культури Львова», яке здійснювала «Українська асоціація культурологів – Львів», спільно із дослідницькою агенцією ФАМА, за підтримки УКФ у 2021 р. [1].

Стратегування культури Львова представлене 24 офіційними документами (ухвали Львівської міської ради). Ці документи можна розділити на:

1) програми підтримки діяльності креативних галузей (зокрема, Програма розвитку кінематографії у м. Львів, Програма «Львів – місто літератури», Програма підтримки мистецької та експозиційної діяльності у м. Львові);

2) грантові програми спрямовані на дофінансування проєктів та заходів у галузі культури, на які можуть аплікуватись як львівські громадські

організації, так і установи культури різного рівня підпорядкування (Програма фінансування соціально-культурних проєктів, Програма надання фінансової підтримки на реалізацію заходів у галузі культури на території м. Львова дофінансування проєктів в межах календарного плану загальноміських централізованих заходів управління культури ЛМР, Програма грантової підтримки проєктів, скерованих на дослідження культури України, Програма «Львів 2020: Фокус на культуру»; Фонд культури Львівської міської територіальної громади – ухвала про створення від 08.07.2021);

3) програми відзначення працівників культури (фахівці музейної справи, бібліотечної, театрального мистецтва, музичного мистецтва, образотворчого, хореографічного мистецтва, народної творчості та менеджерів міждисциплінарних проєктів);

4) безпосередньо самі стратегії – Стратегія розвитку культури м. Львова до 2025 року та Стратегія прориву 2027.

«Стратегія розвитку культури м. Львова до 2025 року» [2], затверджена у 2017р., – перша комплексна міська стратегія сфери культури, яка напрацьовувалась управлінцями культури, представниками громадського сектору та працівниками комунальної установи «Інститут міста». Розробка стратегії культури м. Львова розпочалася у 2011 р., до її розробки було залучено понад 1 000 дієвців з різних культурних сфер.

Стратегія культури має на меті систематизувати підхід до планування культурного життя міста, вирішивши три основні запити від мешканців:

- висвітлення основних міських культурних ресурсів для їх ефективного використання мешканцями Львова;

- чіткий розподіл коштів та визначення механізмів, як громадськість може впливати на визначення пріоритетів їх розподілу;

- створити механізми, які забезпечуватимуть умови для найоптимальнішого волевиявлення громадян щодо їх культурних потреб з подальшим їх забезпеченням.

Стратегія культури м. Львова до 2025 р. увійшла в основу до Стратегії прориву 2027, яка є на сьогодні основним документом розвиткової політики міста. Якщо в Комплексній стратегії розвитку Львова 2012–2025 рр. в розрізі культури місто характеризується як «Твердиня національних цінностей. Місто традицій, знань, культури, туризму та спорту», то вже у Стратегії прориву 2027, яка є її доповненням та розвитком, основний фокус розвитку міста спрямовано на стимулювання креативності та формування креативного класу, який визначається як «люди, які самореалізуються, створюючи додану вартість (нову цінність) у матеріальній чи нематеріальній сфері через креативність» [3]. Такий фокус, на думку творців стратегії, має втілити візію Львова у 2027 р. як міста гідного життя, базованого на довірі, чесності, взаємоповазі та взаємодії.

Культура в Стратегії прориву 2027 розуміється, насамперед, у розрізі дозвілля мешканців Львова. Згідно аналізу, поданого у Стратегії прориву, у місті на момент прийняття Стратегії розвитку культури – себто, станом на 2017 рік, – низький рівень відвідування міських культурних інституцій. Це веде до припущення, що дозвілля львів'яни проводять поза міськими культурними інституціям, або приватними культурними чи мистецькими інституціями: «Часто люди відпочивають у такий спосіб, який не сприяє їхньому розвитку, наприклад, 74 % мешканців переглядають телебачення» [3; с. 4–5]. Відповідно у Стратегії прориву місту ставиться завдання *розвинути цікавий спосіб для відпочинку львів'ян*, що на думку авторів стратегії, має бути ціллю культурної сфери.

Опитуючи дієвців культури методом глибинного інтерв'ю (в опитуванні взяли участь 60 представників різних видів культурних індустрій) в ході проекту було виявлено, що більшість із них знають документи, що стосуються культурної політики міста, а багато з них досить активно були включені в обговорення та/чи втілення програм, які стосуються культури. Майже кожен опитаний зміг згадати програму чи стратегічний документ, який впливає на їх діяльність у сфері культури.

Також ефективність функціонування культурних політик можна визначити через те, як самі дієвці характеризують культурне середовище [1; 11–14]. При його описі зазначалося, що Львів не має унікального культурного продукту, тут немає найбільшої в Україні концентрації культурних інституцій чи подій, проте функціонує чимало унікальних (для України) культурних інституцій, що робить можливим створення своєрідного «інкубатору хороших ініціатив» у сфері культури. Якість організації подій невпинно росте. Як і якість локальних заявок на грантове фінансування. При цьому зазначалося, що культурна пропозиція Львова і далі буде більшою мірою орієнтуватися на туристичний ринок.

Бачення розвитку культурної сфери Львова дієвців ринку є досить узгодженим. Серед пріоритетів у культурній сфері у короткотерміновій перспективі (5 років) вони визначають необхідність аналізу, систематизації та переосмислення культурної спадщини; підтримки та розвитку сучасного мистецтва; децентралізацію культурних ініціатив та інституцій; орієнтації на всьому спектрі культурних послуг; інтеграцію середовищ та забезпечення якісної комунікації між ними; кроссекторальність тощо. Така візія узгоджується й з напрацьованими стратегіями. Так, серед пріоритетів місцевих культурних політик є децентралізація культурних послуг, підвищення якості культурних послуг та нарощення конкурентноздатності на культурному ринку, розвиток мистецького ринку, співпрацю із інституціями інших культурних секторів – напрацювання спільних проєктів.

Отже, формування культурної політики у Львові відбувається при узгодженні основних потреб міської влади та активних дієвців культури, що безперечно є сильною стороною цієї політики та дає можливість ефективного напрацювання основних культурних практик, формування смислів та розподілу коштів для фінансування та дофінансування важливих ініціатив. Водночас слабким місцем культурної політики є фокусування здебільшого на мистецькій та дозвіллєвій складовій культурного життя містян, поза увагою

залишається зокрема науковий та освітній аспект, які в стратегіях прописані досить побіжно (як у випадку з неформальною освітою), або взагалі відсутній (наприклад, залучення мешканців до наукового поступу та підтримання відповідних ініціатив).

Список використаних джерел:

1. Звіт «Освітній профіль стратегії культури Львова» : аналітична записка за результатами аналітичного дослідження. Львів, 2021. URL: https://issuu.com/ngouaclviv/docs/_web?fbclid=IwAR1GEXK786rvdyGSpqL2YKL0yo-GJT_dK3tfJQdo1nsZ-dH7uWvGmeF7IH8 (дата звернення: 31.01.2022).

2. Стратегія культури до 2025 р. : Ухвала № 2047 про Затвердження Стратегії розвитку культури м. Львова до 2025 року. URL: <https://isc.lviv.ua/wp-content/uploads/2019/02/strategiya-rozvytku-kultury-2025.pdf> (дата звернення: 31.01.2022).

3. Стратегія прориву 2027. URL: <https://city-institute.org/content/uploads/2019/06/povnyj-tekst-stratehii-proryvu.pdf> (дата звернення: 31.01.2022).

*Денькович Василь Степанович,
аспірант 3 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Тормахова В. М.*

ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЯК ВІДПОВІДЬ НА СУСПІЛЬНІ ЗАПИТИ

Народні інструменти є складовою частиною матеріальної культури. Їх конструкція, способи використання та навіть компоненти, з яких вони виробляються, виступають показником різних процесів, що відбуваються в людському життєвіті. У давні часи музичні інструменти виготовлялися переважно із тих матеріалів, що були розповсюджені у конкретній місцині – глини, кісток тварин, очерету. Їх конструкція була максимально простою,

а специфіка їх виробництва та витрати на виготовлення були незначними, зважаючи на простоту заміни одного інструменту іншим. Дані чинники відображували значне поширення інструментів, адже виготовити простий фреймовий барабан або сопілку було не складно. Натомість із появою професійного виконавства відбувається ускладнення інструментарію та зростання витрат на його вироблення. У часи, коли музичні інструменти стають основою для демонстрації художніх якостей виконавця, його віртуозності та складності техніки, починається процес їх видозміни у напрямку удосконалення. Так кожен виконавець, який хоче вразити публіку універсальністю, майстерністю своєї гри, прагнув мати унікальний інструмент, який би відрізнявся акустичною неповторністю. Зокрема серед характеристик можна згадати великий діапазон, багатство тембрального забарвлення, здатність видобувати певні специфічні звучності. Тобто трансформація інструменту виступає зовнішнім чинником зміни музичної культури. Водночас поява унікальних інструментів супроводжується й змінами у техніці музикантів.

Можна зазначити, що процес трансформації використання музичних інструментів є таким, що має безперервний характер. Традиційність і незмінність використання наявна у певний проміжок часу у культурах, які мають замкнений тип, як-от у діаспорах. «Збереження традиційних артефактів української культури відбувається у численних ізольованих громадах діаспори по всьому світу» [1, с. 171]. Натомість коли застосування інструменту відбувається у більш звичних умовах, то поступово традиційність використання починає відходити на другий план та супроводжуватись новаціями. Так, наприклад, у Австралійській діаспорі, як вказує В. Мішалов, після 80-х рр. ХХ ст. стиль гри на народних інструментах зазнав певної трансформації та інновацій, які «відображали середовище, в якому використовувався цей культурний артефакт» [1, с. 168].

Якщо ж казати про народні інструменти, то в сучасній культурі наявні як такі, що виробляються в кустарних умовах, так і в фабричних. Музичні інструменти, які виготовляють майстри, найбільше можуть демонструвати ознаки модифікування. Залежно від запитів замовників можливі зміни у конструкції інструмента, його виразно-технічних якостей. Народні інструменти виступають наразі невід'ємною частиною естрадної культури. Поширення набувають фестивалі, пов'язані з етнічною культурою, де представлено народну музику, яка поєднується з електронними семплами. Формування колективів, які використовують народний інструментарій, викликає глядацький інтерес до вітчизняної традиційної культури. Відповідно зростає інтерес серед музикантів до використання таких зразків інструментів, які мають унікальні характеристики. Важливе значення мають бандури удосконаленої конструкції, що володіють широким діапазоном, в яких виконавець здатний використовувати граничні межі регістрів. Можливе виготовлення інструментів, які мають неповторні візуальні характеристики.

Також можна зазначити, що трансформація народних інструментів просувається у напрямку відтворення старих автентичних конструкцій, впровадження таких моделей, які б поєднували традиційні риси та новітні, що мали б більш універсальний характер. Завдяки поширенню традиційних інструментів потрібна їх модифікація й для того, щоб вони були більш доступними для усіх груп населення. Так у Тернополі музикант Дмитро Губ'як створив унікальну дитячу бандуру київського типу. Губ'як зазначає, що дитячу бандуру дуже складно знайти, тому він й вирішив створити власну, яка нічим не буде гіршою за дорослу. Як виконавець він має досвід гри на різних інструментах. Він чітко розумів які є сильні та слабкі сторони у бандури, які розміри та вага повинні бути у інструмента, наскільки точно має триматись стрій. Вага інструменту становила 3 кг 850 г, а на його виготовлення потрібно було пів року. Необхідним був процес комп'ютерного моделювання майбутнього інструменту, прорахунку його конструктивних особливостей

тощо. Також він створив «дорослу» бандуру Харківського типу, в якій кілки знаходяться знизу інструменту, а не згори, як у бандурі київського типу. Також у ній інший поріжок і це лише суто візуальні показники. Дмитро Губ'як прагне надалі працювати у напрямку конструюванні бандур, що дозволить поширювати інтерес до інструменту серед дітей та молоді.

Георгій Матвіїв, сучасний виконавець на бандурі та композитор, хоча й використовує інструмент традиційної конструкції, проте застосовує нові прийоми гри, які були поширені здебільшого у рок-музиці. Зокрема, виконуючи джазові та рок-композиції Матвіїв застосовує гру тепінгом. Цей прийом допомагає використовувати бандуру не лише як мелодичний інструмент та такий, на якому можна грати арпеджіо чи акорди, а й перкусійний. Після гри акорду однією рукою, відбувається удар іншою по деці чи по грифу, що дозволяє створити враження гри цілого ансамблю. У залежності від того місця, на яке доводиться удар, змінюється його звуковисотність, тривалість звучання. Усі ці акустичні можливості розширюють здатність застосування інструменту, що наразі є запитом часу. Так, наприклад, виконавиця Марина Круть грає на бандурі стоячи, коли інструмент знаходиться на спеціальній підставці перед нею. Її гра разом із доданою фонограмою супроводжує спів у естрадній вокальній манері.

Використання народних інструментів наразі є ознакою зв'язку з традиційною культурою. Трансформація самих інструментів (їх технічних і візуальних показників), а також прийомів гри на них, є відповіддю на потребу формування універсальних засобів для відтворення будь-яких музичних ідей. Саме тому зміна стратегій використання інструментів є ознакою часу та частиною загального культурного процесу, в якому всі сфери є нерозривно взаємопов'язані.

Список використаних джерел:

1. Mishalow V. Tradition, Transformation and Innovation in Bandura Playing in the Ukrainian Diaspora of Australia. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*. 2019. .

*Дорошенко Володимир Сергійович,
доктор наук з державного управління, професор,
академік Української академії наук*

ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ЛЮДИНИ ЯК СУБ'ЄКТА СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Соціальна культура належить до типу культури, яка покликана забезпечити взаєморозуміння взаємодії людей в соціумі. Оскільки до інструментарію соціальної культури відносять знання, професійні вміння, то питання становлення людини як суб'єкта соціальної культури є актуальним і значущим. Великою мірою це стосується процесу проєктування, усвідомлення образу майбутнього.

В онтологічній інтерпретації термін «суб'єкт» позначає спосіб буття людини, специфічною характеристикою якої як суб'єкта є прагнення до перетворення світу і себе у цьому світі. Відповідно суб'єктність – це характеристика активності, що виявляє інтенційність суб'єкта, або соціальний, діяльнісно-перетворювальний спосіб буття людини. Суб'єктом може виступати людина, яка взаємодіє з реальною дійсністю (об'єктом) на різних рівнях. Особистість як суб'єкт і своєю активною діяльністю створює власне суспільне середовище, вона виступає водночас суб'єктом діяльності внутрішньої, і в цьому сенсі поняття суб'єкта застосовують для позначення ієрархічно вищої, свого роду ідеальної якості особистості [1, с. 19].

У реальній дійсності людина має визначені соціальні умови життєдіяльності, індивідуальне життя розгортається відповідно до закономірностей суспільного життя. Водночас побудова життя – продукт самостійної активності особистості як суб'єкта діяльності: обставини життя не просто задані людині, вони обираються, структуруються, а зазвичай і продукуються особистістю, відбиваючи складний процес внутрішньої детермінації життєдіяльності [1, с. 119].

Процес побудови життя детермінований об'єктивно і суб'єктивно. Суб'єктивну його динаміку можна представити як послідовну зміну життєвих проєктів, що належать до різних сфер життєдіяльності, об'єктивну – як послідовну зміну статусів у різних сферах. Проведені дослідження засвідчили, що динаміка життєвого процесу далека від простого поступального розвитку. Внутрішня логіка індивідуального життєвого розвитку містить фази поступового освоєння нового, відносної рівноваги і періоди різкої зміни життєвих обставин, що супроводжуються перебудовою структури особистості.

Об'єктивна логіка життєздійснення неодмінно поєднується з дією суб'єктивних детермінант розгортання життєвого шляху. Взаємозумовленість цієї діади пов'язана саме з особистісною суб'єктивністю, оскільки розвиток особистості у процесі життєдіяльності є частиною процесу побудови власного життя. «Удосконалення мистецтва жити» виявляється саме в тому, що особистість стає більш автономною щодо соціальних структур, до яких вона належить [3, с. 123].

Суб'єктивна картина життєвого світу являє собою складне інтегративне утворення, що поєднує безліч когнітивних репрезентацій усіх компонентів об'єктивної й суб'єктивної реальності. Частиною цієї загальної картини є уявлення людини про свій життєвий шлях, в якому життя постає як цілісність у єдності образу минулого, образу сьогодення й образу бажаного майбутнього. Кожен із цих образів має складну структуру, різну міру сформованої й конкретності, більш-менш адекватно відбиває реальність життєвого шляху людини. Ця суб'єктивна картина ніколи не є незалежною від певної ідеалізації процесу життєдіяльності, проте не кожний розрив між реальністю й особистісним уявленням про життя слугує джерелом суперечливості, що рухає процес життєтворчості.

Поряд із образом минулого суб'єктивна картина життєвого шляху містить систему усвідомлених уявлень людини про своє майбутнє. Міра конкретності цього образу майбутнього життя може бути різною. Він охоплює найменш

оформлені уявлення людини про бажане майбутнє, пов'язані з орієнтацією на віддалений від конкретних обставин життя ідеал. Це мрії людини, завдяки яким вона може пережити процес самореалізації, не докладаючи при цьому реальних зусиль. Уявлення людини про своє майбутнє можуть мати конкретніший характер, не вимагаючи при цьому особистих зусиль для досягнення їх. Це очікування особистості, молоді людини, які пов'язані з досягненням повноліття, очікування, пов'язані з передбачуваними, але незалежними від особистості змінами мікросередовища, тощо. До образу бажаного майбутнього належать також уявлення людини про майбутнє, що втілюють сформульовані цілі, але не містять системи засобів досягнення цих цілей (їх можна позначити як наміри). Зрештою, образ майбутнього, що має високий рівень конкретності, коли людина добре уявляє бажані цілі й накреслила способи їх досягнення, це проекти особистості.

Образ майбутнього внутрішньо несуперечливий, точніше, він не може суперечити реальності майбутнього, якого ще немає. Разом із тим суперечливість образу майбутнього з життям сьогодення є одним із найважливіших джерел життєтворчості людини. Йдеться про суперечності між бажаним майбутнім, що дістає відображення в суб'єктивній картині життєвого шляху, і тією реальністю, що визначає об'єктивні можливості його здійснення. Межі бажаного людина визначає самостійно й може розширювати їх на власний розсуд, межі можливостей діяльності завжди фіксовані, людині задано й соціальні, й індивідуальні межі самореалізації, які вона може змінити.

Своєю життєтворчістю кожна людина прагне подолати суперечності між «можу» і «хочу». Причому суперечливість життєздійснення вздовж осі «бажати – бути здатною» виникає не лише тоді, коли реальні можливості не дають змоги досягти бажаних цілей, а й коли людина, наділена значним потенціалом можливостей, не бачить адекватних способів реалізації їх [4, с. 78].

На перетині образу минулого та образу майбутнього формується образ сьогодення, що відбиває безпосередню реальність життєвого процесу. Це найважливіший компонент суб'єктивної картини життєвого шляху. Коли ми говоримо, що людина живе своїм минулим або своїм майбутнім, ми маємо на увазі саме її життя за умов сьогодення. Особистість визначається стосовно перебігу власного життя, коригує свій життєвий шлях з огляду на суб'єктивно важливі орієнтири, зафіксовані в її індивідуальній перспективі.

Історію життя людини можна розглядати у внутрішніх координатах як процес становлення суб'єктності, що здійснюється шляхом послідовного розв'язання суперечностей і значимих змін у суб'єктивній картині життєвого шляху: життєвій програмі, проєкті, системі життєвих цілей, домінантних потребах. Залежно від типу розв'язуваних суперечностей можна вирізнити два основні види етапів – «продуктивні», головним змістом яких є самореалізація особистості, та «когнітивні», тобто етапи, на яких домінує процес особистісного самопізнання. На нижчому рівні розвитку особистісної програми особистість не усвідомлює себе суб'єктом життєтворчості. Життя не будується людиною свідомо, а виступає продуктом спонтанної самореалізації, насамперед під впливом зовнішніх обставин. Власне, перед нами «продуктивний» етап, із притаманною йому дисгармонією процесів саморозвитку, самопізнання і самореалізації особистості, у зв'язку з чим особистісний потенціал розкривається під впливом зовнішніх, а не внутрішніх стимулів.

Перехід на вищий рівень життєтворчості здійснюється через «когнітивний» етап, упродовж якого трансформується суб'єктивна картина життєвого шляху і, зокрема, вдосконалюється життєва програма, що збагачується системою особистісних стратегічних цілей. За такого рівня розвитку суб'єктності життя людини може розглядатися як послідовна зміна «продуктивних» і «когнітивних» етапів ступеня «пульсації» життєвої перспективи.

«Продуктивний» життєвий етап охоплює період досягнення людиною доволі чітко сформульованих стратегічних життєвих цілей. Внутрішня суперечливість етапу посилюється мірою «звуження» життєвої перспективи, коли поставлені стратегічні цілі під час реалізації їх не заміщуються послідовно новими. У момент остаточного перемикання життєвої програми на систему тактичних цілей максимального рівня досягає суперечність між домінуючими життєвими потребами в самореалізації й саморозвитку та відсутністю чіткого уявлення про спосіб задоволення їх.

Ця суперечливість долається з переходом на «когнітивний» етап. Його основний зміст – концентрована перебудова досягнутого, осмислення минулого досвіду крізь призму соціальної значимості й особистісної задоволеності. На цих засадах триває процес розширення життєвої перспективи, пошук шляхів для адекватної реалізації особистісного потенціалу. Він втілюється у формуванні відповідних стратегічних цілей та усвідомленні шляхів реалізації. Зрештою, відбувається перебудова суб'єктивної картини життєвого шляху, котра суперечить об'єктивній динаміці розгортання життя, що відбиває реалізацію тактичних цілей. Для розв'язання цієї суперечності потрібен перехід на «продуктивний» етап.

Список використаних джерел:

1. Злобіна О. Особистість як суб'єкт соціальних змін. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2004. 180 с.
2. Фуллан М. Сили змін: вимірювання глибини освітніх реформ. Львів : Літопис, 2000. 160 с.
3. Метод проектів: традиції, перспективи, життєві результати : практико-орієнт. зб. / За наук. ред. І. Г. Єрмакова. Київ : Департамент, 2003. 410 с.

*Дякун Яна Іванівна
магістрантка 1 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Оборська С.В.*

ВПЛИВ ПАНДЕМІЇ НА РОЗВИТОК DIGITAL-ТЕХНОЛОГІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТАХ В УКРАЇНІ

Пандемія Covid-19 і карантин змінили суспільне життя. Центри культури та організації розробляють проєкти використовуючи технології, які дозволяють залучати аудиторію дистанційно. Багато інституцій та людей в Україні присвятили себе створенню культурно-мистецьких та освітніх проєктів в Інтернеті.

Однак перехід до цифрових технологій не пом'якшив впливу пандемії на культуру, малі організації та фрілансери сильно постраждали. Цифрові технології мають потенціал покращити взаємодію мистецтва і культури, дослідження під час пандемії показали, як існуючий дисбаланс впливає на здатність організацій і фахівців використовувати технології. Культурне життя ускладнилося, довелося пристосовуватися до нових умов життя та праці. Галереї, мистецькі ярмарки, музеї, бібліотеки, аукціонні будинки і, звісно, художники також повинні пристосовуватися до нової реальності. Сьогодні з'явилася велика кількість нових сайтів для розміщення, перегляду та придбання культурно-мистецьких творів, низка експериментальних цифрових проєктів, лекційні курси, вебінари, дискусії та воркшопи. Дослідники стверджують, що цифровий культурно-мистецький сектор стає все більш популярний в Україні, та завдяки цифровим технологіям під час пандемії може впливати на пріоритети уряду, такі як підвищення рівня розвитку культурної галузі.

В період пандемії Covid-19 були створені нові дослідницькі платформи для розробки та поширення культурно-мистецьких творів, і такі площадки значною мірою зумовлені розміщенням онлайн-презентацій.

Одним із таких проєктів в Україні є «Avangarden» – «галерея без стін для експериментальних проєктів сучасного мистецтва», що відкрилася в Інтернеті. Виставка Дарини Мо Мот «Accommodation», пропонує нову конструкцію способу життя через пандемію Covid-19. Серія цих робіт створювалася щодня під час ізоляції та зосереджена на емоційних станах, які переживала авторка під час карантину [4, с.1].

Замість традиційного простору галереї експозицією стала квартира. 3D модель приміщення створили засновники студії інтер'єру «АТЕР». Експериментальний проєкт був зосереджений на демонстрації аналогових творів живопису у 3D просторі. Avangarden створює в Instagram маску: «...за допомогою фільтру ти потрапляєш одразу на виставку з будь-якої точки планети. Таким чином, цей проєкт буде простіше поширювати, а також ділитися особистим досвідом взаємодії з мистецтвом онлайн. Ця весна нам показала, що завдяки онлайн можна досягти більшого» [4, с.1].

Експериментальні методи, які використовували в експозиціях у період COVID-19 та самоізоляції розширили межі виставкових просторів, як онлайн, так і офлайн. Пандемія, що охопила світ з початку 2020 року, стала новою реальністю для закладів культури та мистецтва, які не лише каталізують сегмент творчих та суміжних професій, а й створюють передумови для інституційної спроможності в культурі [1].

Тому 25 березня 2020 р. Український культурний фонд разом з Українським інститутом книги, Мистецьким Арсеналом, Українським інститутом та Національним центром Олександра Довженка звернулися до Кабінету Міністрів України щодо складної культурної ситуації через пандемію. «Усвідомлюючи всю серйозність ситуації, культурна спільнота готова оптимізувати свої плани, інституції та установи – адаптуватися до нових умов, головне, щоб доленосні для галузі рішення приймалися з розумінням того, що культура не має бути на маргінесі інтересів високопосадовців. Адже те, що рятувалося багатьма силами та ресурсами може остаточно зникнути», – зазначається у зверненні [1, с.2].

Верховна Рада 13 травня підтримала законопроект № 3377 «Про внесення змін до деяких законодавчих актів щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19)» [5].

Олександр Ткаченко голова Комітету ВРУ з питань гуманітарної та інформаційної політики наголосив, що законопроект є першим кроком до української культури, зазначивши: «Без культури немає нації. Креативні індустрії – це книги, які ми читаємо під час карантину; кіно та програми, які дивимось; музика, яку слухаємо; музеї, якими тепер гуляємо віртуально» [3].

Довгострокова заборона на відвідування музеїв, кінотеатрів, виставкових майданчиків, бібліотек тощо, змусила заклади культури запровадити онлайн-формат спілкування зі своїми відвідувачами. Різні сфери культури прийняли виклик об'єднатися в боротьбі з епідемією та підняттям морального духу народів. Наприклад, у музичному мистецтві твір українського композитора Мирослава Скорики «Я з тобою» став символом єдності держав у боротьбі з коронавірусом. Українські музиканти також ініціювали всесвітній проєкт за участю артистів із різних країн «Мистецтво проти пандемії», який підтримала організація ЮНЕСКО. «Ми об'єднуємо зусилля музикантів, артистів, художників, скульпторів для реалізації цього проєкту як одного з проявів міжнародної солідарності у боротьбі проти глобальної загрози, перед якою постало людство», – зазначив автор проєкту, артист ЮНЕСКО в ім'я миру Герман Макаренко [1, с. 4].

Щодо театру, то безкоштовні вистави пропонували львівські театри. Львівський національний академічний театр опери та балету запропонував глядачам використовувати цифрові сценічні технології на своєму каналі та в соціальних мережах, а Український національний академічний драматичний театр імені Марії Заньковецької у Львові оприлюднив свої твори у вільному доступі.

Музеї найлегше ввійшли у карантин. Як виявилось, ізоляція не стала великою проблемою для цієї індустрії, оскільки музеї та галереї протягом багатьох років зосереджувалися на інтерактивності, щоб залучити аудиторію різного віку. Багато веб-сайтів музеїв швидко оновлювалися, а зусилля установ щодо взаємодії з громадськістю під час карантину набули різних форм, зокрема: надання можливостей для художнього самовираження; можливості навчання; соціальний зв'язок і співпраця.

Були організовані онлайн-тренінги для музейного сектору — з цифрової стратегії з авторського права, планування на «посткризовий період» для громадськості. «Якщо співставляти готовність до нових умов українських мистецьких центрів із закордонними, першою впадає у око різниця в доступних форматах комунікації та технологій, – пояснює О. Мигашко. – У той час, коли наші закордонні колеги активно розміщують у мережі інтерактивні 3D-експонати (наприклад, за допомогою SketchFab) або мобільні додатки з об'єктами у віртуальній реальності як-от проєкт Лувру *Mona Lisa: Beyond the Glass*, українські музеї, на жаль, часто обмежуються лишень публікацією лекцій та дискусій в мережі інтернет. Однак, сподіваємося, це лише початок для наших інституцій, адже якщо контент якісний та ще і має переклад іноземною мовою – це може бути гарним шансом вийти на міжнародну аудиторію та розказати світові про себе багато нового» [1, с. 14].

Для бібліотек єдиним і доступним для користувачів, став цифровий контент. Під час пандемії бібліотеки створювали публікації в соціальних мережах, у тому числі у Facebook. Таким чином, створення публікацій в соціальних мережах стали ефективним інструментом для просування «цифрової бібліотеки» під час карантину [2].

У будь-якому випадку, усі галузі культури тепер змушені перегрупуватися та покладатися на свій цифровий та творчий потенціал. Вже зараз можна сказати, що технології, розроблені в різних галузях культури та мистецтва, є успішними та є безцінним досвідом для подальшої роботи.

Список використаних джерел:

1. Адаптація культурних інституцій та мистецьких установ до викликів карантину: оптимізація планів і пошук нових форматів. 2020. Вип. 5/3. С.33.
2. Бібліотеки в умовах епідемії COVID-19 URL: <http://dnppb.gov.ua/wp-content/uploads/2020/05/Information-digest-and-recommendations.pdf> (дата звернення 14.01.2022).
3. Комітет з питань гуманітарної та інформаційної політики URL : <https://kompkd.rada.gov.ua/print/74230.html> (дата звернення 09.01.2022).
4. Пандемія як можливість: Проекти онлайн-галереї avangarden URL : <https://shop.strict.website/ridnyukraj/avangarden/> (дата звернення 20.01.2022).
5. Проект Закону про внесення змін до деяких законодавчих актів щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19) URL : http://w1.c1.rada.gov.ua/pls/zweb2/webproc4_1?pf3511=68643 (дата звернення 12.01.2022).

*Желєзняк Серафим Володимирович,
аспірант 4 року навчання,
спеціальність 034 – «Культурологія»,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор мистецтвознавства,
професор Безручко О. В.*

ДО ПИТАННЯ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

«АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА»

Сучасне суспільство у своїй діяльності постійно взаємодіє з аудіовізуальною культурою. Для більш детального вивчення її значення для соціуму варто розглянути поняття «аудіовізуальна культура». Необхідним є розуміння, чи такий феномен є формою культури або певною спільністю творів, у яких використовується звук і зображення для розкриття змісту.

Звертаючись до словникових видань, можна помітити різноманіття аспектів, у яких здійснюється розгляд загального поняття «культура». У офіційному документі «Рамка статистики культури ЮНЕСКО 2009 року» ця організація посилається на інший власний документ «Загальна декларація

ЮНЕСКО щодо культурного різноманіття» та зазначає: «Культуру варто розглядати як сукупність відмінних духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних особливостей суспільства або соціальної групи та що вона охоплює, окрім мистецтва і літератури, стилі життя, способи спільного життя, системи цінностей, традиції та вірування» [7, с. 18].

Схожий підхід можна прослідкувати в публікації зі «Стенфордської енциклопедії філософії», у якій культура розуміється як «...набір норм, практик та цінностей, що характеризують групи меншини та більшості...» [6].

Вітчизняне видання «Філософський енциклопедичний словник» розглядає це поняття за допомогою декількох визначень, з яких для цієї публікації з огляду на предмет дослідження підходять такі: «3. Сукупність способів і прийомів організації, реалізації та поступу людської життєдіяльності, способів людського буття. 4. Сукупність матеріальних і духовних надбань на певному історичному рівні розвитку суспільства і людини, які втілені в результатах продуктивної діяльності» [3, с. 313]. Отже, в аудіовізуальній культурі можуть відтворюватися характерні риси певного суспільства, їхні цінності та уявлення, що може бути як змістовним елементом, так і певними принципами, що присутні у процесі конструювання цього явища.

Під час розгляду аудіовізуальної культури варто звернутися до поняття «візуальна культура» та уточнити його. Український культуролог К. Кислюк у праці «Візуальна культурологія у ситуації післяпостмодерну» надає таке визначення: «Візуальна культура – це ситуація домінування візуальних медіа і в комунікації один з одним, і навколишнім постмодерністським світом» [1, с. 80–81]. Для усвідомлення особливостей аудіовізуальної культури важливим є розгляд, як вона змінюється під впливом звукового складника, що поєднується із зображальним змістом та обумовлює певні властивості його структурування, моделей взаємодії людей з екраном у межах такої комунікації.

В. Дж. Т. Мітчелл у праці «Наука зображення: іконологія, візуальна культура та медіаестетика» вказує, що «дослідження візуальної культури,

напевно, постали з інновацій у технологіях оптичного запису, таких як фотографія, телебачення та кінематограф, і з вивчень культури та психології, зосереджених на візуальному сприйнятті та упізнаванні» [5, с. 9]. Окрім цього, зазначений автор наголошує на значенні сучасних художніх напрямів для такого явища, зокрема ролі інсталяції, концептуального мистецтва, підкреслює спрямованість візуальної галузі на вивчення взаємодії зображальної, акустичної та ін. модальностей. Науковець вказує, що візуальна культура «...також досліджує кордони візуальності у її відношенні до так званого візуального мистецтва, його зв'язки з мовою, з іншими почуттями, а також з межами або запереченнями візуальності в таких явищах, як сліпота, невидимість і те, що можна назвати «пропущені» елементи повсякденного життя» [5, с. 9]. Українська філософиня О. Павлова розуміє становлення візуальної культури як рух до нелінійного сприйняття [2, с. 16].

Стосовно до поняття «аудіовізуальна культура» варто також навести дані з вебсайту Міністерства освіти і культури Фінляндії. На цьому ресурсі вказується більш прикладне, конкретне розуміння досліджуваного явища, стверджується, що аудіовізуальна культура складається з творів кіно, радіо, телебачення, музичних кліпів, відеоарту та цифрових ігор [4].

Отже, поняття «аудіовізуальна культура» може бути висвітлено за допомогою сучасних знань про неї, суміжних галузей, наприклад, візуальної культури. Це явище характеризується зв'язком з особливостями соціокультурної сфери та її змістом. Варто наголосити, що зображальний тип культури можна вивчати з точки зору звукової модальності, її аудіоскладника, оскільки сприйняття звукового і візуального елементів людиною, суттєво відрізняються.

Список використаних джерел:

1. Кислюк К. В. Візуальна культурологія в ситуації післяпостмодерну. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : колект. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред.-уклад.: Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ : Вид-во Ліра-К, 2021. С. 72–98.
2. Павлова О. Ю. Візуальна культура як поле ліквідності Модерну. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 15–19.
3. Філософський енциклопедичний словник / голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
4. Audiovisual culture in Finland. *Ministry of Education and Culture*. URL: <https://okm.fi/en/audiovisual-culture> (date of access: 18.08.2021).
5. Mitchell W. J. T. *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago ; London : University of Chicago Press, 2015. 244 p.
6. Patti T. L. Culture. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/culture/> (date of access: 12.07.2021).
7. The 2009 UNESCO Framework for Cultural Statistics (FCS) / UNESCO Institute for Statistics. Montreal : UNESCO Institute for Statistics, 2009. 101 p.

*Жорнова Олена Іллівна,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри гуманітарних
та музично-інноваційних дисциплін,
Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра;
Жорнова Ольга Іллівна,
доктор педагогічних наук, професор,
кафедра гуманітарних
та музично-інноваційних дисциплін,
Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра*

СОЦІАЛЬНА КУЛЬТУРА

В КОНТЕКСТІ ПЕРТУРБАЦІЇ В ПОВСЯКДЕННІ

Публікація висвітлює основні проблеми дослідження змін в індивідуальному/груповому досвідах у культурі в контексті пертурбації у повсякденні. Звернення до надзвичайних обставин необхідно й логічно продиктовано тим, що саме за них: (а) різко змінений контекст усталених культурних практик; (б) порушена послідовність формування в мисленні

основних схем, які є результатом усталеного соціального життя; (в) вибито соціокультурне підґрунтя з соціального життя й соціальної позиції в культурі. За межами публікації залишені аспекти інституціональних і структурних чинників соціальної позиції в культурі.

У добу історичного розлому способи дій у повсякденні генерують специфікації в індивідуальному/груповому досвідах у культурі, увиразнюючи розбіжності в соціальних позиціях щодо останньої – культури. Концептуальна схема постановки і вирішення проблем повсякденної життєдіяльності формується не в річищі т. зв. «економіки масштабів», спрямованої на загальнодоступного споживача, світову стандартизацію, уніфікований продукт, масове виробництво, стабільні ринки збуту. Малопродатним буде й досвід «економіки спеціалізації», спрямованої на вузькоспеціалізовані потреби, фрагментацію ринку, дрібносерійний товар, гнучку спеціалізацію, непостійні ринки збуту. Індивідуальному/соціально-груповому осмисленню підлягатиме досвід «економіки виживання», яка вирізняє й посилює потребу в інших смислах, заснованих на синтезі окремих сторін «економіки масштабів» та «економіки спеціалізації», але в контексті «малоресурсної економіки».

Зміни в індивідуальному/груповому досвідах у культурі можна вивчати: через провідну роль соціальних чинників, котрі є зовнішніми і примусовими щодо індивіда; з фокусом уваги на індивіді через його цілеспрямованість, мотивацію, свідоме ставлення до навколишнього світу й відповідні моделі поведінки; через перетинання групового й індивідуального, соціального й особистісного та т. ін. Та оскільки переформатоване повсякдення й зміна його типу на інший – незвичайний – тягне переміни в схемах мислення через впливи на психічні стани, процеси, явища. то ми зосередили увагу на цьому аспекті соціальної культури.

Осмислення явищ, пов'язаних із різкою заміною звичайного незвичайним у повсякденні, здійснено в межах психології дефіциту (S. Mullainathan, E. Shafir) через обґрунтування т.зв. логіки дефіциту й особливостей мислення

в ситуаціях нестачі ресурсів та змагання за них. Розбір проблеми з позицій того, як влада, статус та соціальна ієрархія формують людину, приводить до висновків про важність у повсякденні вибору, який заснований соціальним класом (Michael W. Kraus).

Вивчення для соціальної культури наслідків різкої заміни звичайного незвичайним у повсякденні потребує уточнення поняттєвого апарату. Це стосується зокрема відводу звичаїв та заміни їх нововведеннями, які покликані грати роль нових звичаїв, але не є такими за визначенням. З метою відокремлення перших від нововведень будемо вживати два терміни – звичай і звичаєвість. Дослідження відмін у термінах здійснено нами в [1]. Під *звичаєвістю* належить розуміти сукупність зразків укладу повсякдення, які зреалізують: (а) непритаманне культурі, що з'являється через нові легітимні інтереси соціокультурної цілісності, держави, влади й популяризоване в суспільстві як цілком звичайне для інших суспільств, а тому покликане стати таким і в цьому; (б) нові типи організації повсякдення, які тягнуть за собою нові правила, стандарти, норми поведінки, дії, чим легітимізують їх у суспільстві як соціальні приклади для наслідування, наголошуючи на їхній соціальній значущості для наближення нового образу майбутнього; (в) намагання влади, держави, стейкхолдерів ввести незвичайне замість історично сформованої системи звичаїв та знівелювати цим вже сформовану вагому частину елементів суспільної свідомості; (г) замінити функції звичаю як механізму регуляції соціальних відносин у межах тих соціальних груп, які визнали його культурною, соціальною, релігійною або будь-якою іншою нормативною силою, на функції нововведень і тим самим зробити звичайним. Термін “звичаєвість” корелює з такими соціально-психологічними категоріями, як соціальна і культурна ідентичності, соціалізація, картина світу та ін.

За методологічні засади правлять соціокультурна парадигма та в її межах культуротворчий підхід, що зумовлено характером, динамікою й наслідками сьогочасних трансформаційних процесів у вітчизняному суспільстві.

Ми послуговуємось даними, які отримані нами в попередніх дослідженнях, зокрема образів майбутнього (1998–2017); дискурсів образу майбутнього студентської молоді (з 2008) та ін. У ряді випадків залучено експериментально отримані дані інших науковців.

Ми виходимо з того, що інкорпорована в повсякдення звичаєвість засвідчує, що з дійсністю і/або в дійсності відбулися зміни, а не навпаки. Зокрема, зміни в дійсності сформували потребу в новій соціальній культурі. Тоді запроваджена звичаєвість є повсякденною культурною практикою з цілком протилежними характеристиками звичаю. Вона є не результатом закономірного культурно-історичного й соціокультурного розвитку суспільства, а операціоналізацією процесу відводу існуючих звичаїв.

Для утримання соціокультурного балансу в трансформувальному повсякденні потрібно розширити пропоноване коло завдань звичаєвості: розширити діапазон можливостей соціальної культури через переконструювання її абрисів; створити умови для варіативності і трансформації повсякдення, залишаючи простір унормованому повсякденню; пов'язувати в єдиній соціальній культурі неоднакові для різних спільнот значення, смисли, цінності через ідею культуротворчості; роз'яснювати на науковій основі цілі провокувань через звичаї/звичаєвість; забезпечити в індивідуальному/груповому досвідах у культурі можливості переходу від звичаїв до звичаєвості й навпаки, від структурованих до неструктурованих зон і в зворотній бік та ін.

Тоді для соціокультурного балансу в суспільстві стануть в нагоді такі функції звичаєвості: пошуково-експериментальна – замість контрольної, характерного для звичаїв; увиразнювальна – замість закріплювальної, як у звичаях; культуротворча – замість покаральної; полісемантична – замість моносемантичної; крос-інтегрувальна як навмисне збільшення сили тяжіння між членами різних спільнот – замість функцій розділення через несхожі звичаї; конвенціональна – замість регуляторної; встановлювальна (визначувальна) як така, що встановлює суспільну значущість протилежним несумісним

поведінковим моделям – замість диференціовальної; світоглядно-диверсифікаційну як така, що зводить актуальні властивості навколишнього світу, зокрема, суспільні зміни в єдину систему через спільний сукупний колегіальний класифікатор дій (пошук конвенцій, мету – зберегти й підтвердити соціальну й культурну ідентичності) – замість світоглядно-еталонної. Соціальний ефект дослідження вбачаємо в забезпеченні публічності й прозорості всім процедурам уведення звичаєвості для обговорення всього перебігу процесу «відводу/введення» звичаїв/звичаєвості.

Список використаних джерел:

1. Жорнова О. Звичаєвість соціального життя як науковий конструкт соціальної психології (на прикладі дискурсу культуротворчості). *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2013. Вип.18. С. 138–146.

*Журба Володимир Валерійович,
кандидат мистецтвознавства,
викладач КДМШ №14 ім. Д. Кабалевського;
Журба Яніна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач КДМШ №14 ім. Д. Кабалевського;
Чуніхіна Ірина Вікторівна,
директор Київського міського методичного центру
закладів культури та навчальних закладів*

«КИЇВСЬКА ДИТЯЧА ФІЛАРМОНІЯ» –

КОЛИСКА ДИТЯЧОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНИ

Музично-просвітницький проєкт «Київська дитяча філармонія» функціонує вже понад 50 років. Мета проєкту – активізація естетичного виховання дітей та юнацтва. У рамках діяльності «Київської дитячої філармонії» представлена творчість найкращих юних митців – учасників мистецьких шкіл м. Києва. «Київська дитяча філармонія» є спільним проєктом Департаменту культури КДМА, Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів та Національної філармонії України.

Концерти відбуваються в одному з найкращих концертних залів України – колонному залі ім. М. Лисенка Національної Філармонії України. Незмінним гаслом проекту є вислів «Мистецтво дітей – дітям!» [2].

Початково проект охоплював музичне, хореографічне та театральне мистецтво. У процесі розвитку в рамках заходів «Київської дитячої філармонії» стали проходити художні виставки, які презентують творчі роботи учасників художніх шкіл м. Києва. На стали традицію перетворилася експозиція робіт юних художників, які передують концертам.

За роки свого існування у проекті взяли участь чимала кількість юних київських музикантів, для яких музичне мистецтво стало професією. Вони успішно працюють в музичній сфері України і світу. Серед них: народний артист України Р. Гриньків, народний артист України Ю. Тертичний, заслужений артист України П. Фенюк, заслужений артист і соліст Національної філармонії України Г. Сафонов, лауреат міжнародних конкурсів К. Товстуха, лауреат міжнародних конкурсів О. Канке, лауреат міжнародних конкурсів Д. Чоні, соліст Національної філармонії України А. Баришевський і багато ін. Тому можна зробити висновок про те, що зазначений проект є путівкою в життя для юних талановитих українських митців.

Серед учасників «Київської дитячої філармонії» яскраво виділяються цирковий та театральний жанри. Дитяча циркова творчість нерозривно пов'язана з відкриттям у 2003 р. циркового відділення на базі КДМШ № 14 ім. Д. Кабалевськогою, учасники якого здобули чимало перемог на всеукраїнських і міжнародних конкурсах в Україні, Польщі, Угорщині, Італії, Іспанії, Німеччині, Швеції, Болгарії, Білорусі, Словенії, Литви тощо [1, с. 36].

Слід згадати про викладачів, які приймали активну участь у вихованні юних учасників концертів «Київської дитячої філармонії». Серед них: заслужений діяч мистецтв України М. Пахомова, Г. Кацюба, С. Короп, О. Салій, О. Маховська, Ж. Шафран, І. Жданова, Т. Мухіна, І. Візнюк, заслужений працівник культури України В. Троценко, заслужений працівник

культури України Т. Щебликіна, Д. Корчинська, О. Гаєва, заслужена артистка України Н. Мултанова, А. Селентій, О. Вініченко, О. Муржа, О. Соловійова, Л. Грабовська, В. Гуменюк, Т. Бастрічкіна, викладачі циркового мистецтва Л. Носенко та Ю. Соколов.

У 52-му концертному сезоні 2021–2022 рр. заплановано проведення шести концертів: «Урочисте відкриття 52-го концертного сезону. Мистецький вернісаж», «Різдвяні музичні зустрічі. Викладачі – дітям», «Віншуємо ювілярів», «Пограємо в джаз!», «Мандруючи Україною. Наддніпрянина – край Миколи Лисенка», «Квітневі зірки» [3].

Привертає окрему увагу сегмент проєкту «Викладачі – дітям», у рамках якого викладачі мистецьких шкіл мають можливість представити результати власної творчої діяльності своїм вихованцям. Музична стилістика концертних заходів досить широка – від академічної музики до джазу, що свідчить про намір кураторів проєкту представити якнайширший спектр дитячої творчості. У 2021–2022 рр. джазовій музиці буде присвячений один з концертів. У рамках концерту «Різдвяні музичні зустрічі. Викладачі – дітям», який було проведено у грудні 2021 р., виставку художніх робіт викладачів мистецьких шкіл супроводжував джазовий ансамбль викладачів КДМШ № 14 ім. Д. Кабалевського. Крім того, до програми різдвяного концерту було включено декілька номерів джазової музики. Неординарним є і сегмент «Зустрічі з видатними українськими композиторами». У рамках діяльності «Київської дитячої філармонії» відбулися зустрічі з видатними українськими композиторами І. Шамо, К. Мясковим, Ю. Щуровським, Л. Колодуб, Ж. Колодуб. Досить цікавою є рубрика «Наші гості» де відбуваються зустрічі з найбільш відомими музичними колективами України.

Багато років головним режисером унікального мистецького проєкту був заслужений діяч мистецтв України, директор Київської дитячої школи мистецтв ім. Стефана Турчака М. Єрошевський. Сьогодні головою художньої ради режисером є баяніст, композитор, педагог, заслужений працівник

культури України, директор КДМШ №14 ім. Д. Кабалевського В. Троценко. Учасники художньої ради проєкту: С. Баклан, В. Кравчук, Л. Ричіхіна, заслужений працівник культури України А. Лойко, А. Суханов, А. Трач та автор проєкту – директор Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів І. Чуніхіна. Багато років незмінною ведучою концертів «Київської дитячої філармонії» є заслужений діяч мистецтв України, лектор-мистецтвознавець Національної філармонії України С. Корецька.

За роки свого існування в проєкті були представлені численні музичні інструменти, а саме: рояль, гітара, струнні інструменти, арфа, духові та ударні інструменти, народні інструменти, а також вокальне і хорове мистецтво. Крім того, яскраво представлені танцювальне, театральне та циркове мистецтва.

У 2018 р. був випущений буклет до 50-ти річчя «Київської дитячої філармонії», над яким працювали І. Чуніхіна, Л. Ричіхіна, Н. Зайченко і О. Черепович. У буклеті викладено історію створення та розвитку мистецького проєкту та надана інформація щодо учасників, які приймали активну участь у його створенні та функціонуванні. Розділ «Всі хто створює сьогодні» презентує фотографії педагогічних колективів всіх мистецьких шкіл м. Києва.

Діяльність «Київської дитячої філармонії» постійно висвітлюється на офіційній сторінці проєкту соціальній мережі «Facebook» та «YouTube» каналі Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів [4; 6].

Заслуговує на увагу система функціонування представленого проєкту під час локдаунів 2020–2021 рр. Незважаючи на соціально-історичну ситуацію, що склалася, «Київська дитяча філармонія» не перервала свою роботу та за умов карантинних обмежень, концерти транслювалися на YouTube каналі Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів [6].

Концертна діяльність є однією з найголовніших складових музичного розвитку дитини. Крім того, «одним із засобів музичного виховання підростаючого покоління» є «відвідування філармонічних концертів для дітей» [5, с. 4]. Таким чином, музично-просвітницький проєкт «Київська дитяча філармонія» постає перед нами, як вкрай необхідна та затребувана ланка мистецької освіти України, що доводить та з лишком виправдовує усі зусилля, які були прикладені засновниками та організаторами проєкту впродовж більше ніж 50-ти років його існування.

Список використаних джерел:

1. Київська дитяча філармонія. 50 років. Київ : Сігматрейд, 2018. 120 с.
2. Київська дитяча філармонія розпочинає ювілейний сезон. *Вечірній Київ*. Дата публікації: 19.11.2019. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/37155/> (дата звернення: 28.01.2022).
3. Київська дитяча філармонія. *Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради (Київської міської державної адміністрації)* URL: <https://dk.kyivcity.gov.ua/content/kyivska-dytyacha-filarmoniya.html> (дата звернення: 28.01.2022).
4. Київська дитяча філармонія. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/kyivchildrensphilharmonic/> (дата звернення: 29.01.2022).
5. Сбітнева Л. М. Позакласне музично-естетичне виховання школярів у другій половині ХХ століття. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2017. Вип. 1 (76). С. 195–202.
6. Kyivmetodtsentr. *Youtube*. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC4PooshEEEYpOX3HBeCr-Rg> (дата звернення: 29.01.2022).

*Засядьвовк Ольга Андріївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Конієвська О. Р.*

ІВЕНТ-ПРАКТИКИ

ЯК ЗАСІБ ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ

Стрімкий розвиток івент-індустрії в Україні позначився трансформацією змісту, форм, засобів впливу на різні групи споживачів івент-практик. Саме івент-практики у своєму функціональному призначенні здатні забезпечити соціокультурні потреби людини.

Івент-практика, її функціональний потенціал і ресурси нині є предметом дослідження як українських так і зарубіжних вчених і практиків, більшість з яких розглядають івент-практику як подію, через яку відбувається цілеспрямоване залучення (маніпулювання) свідомістю учасника івенту. Беручи участь у івентах, учасник отримує як правило позитивні емоції, задоволення, встановлює нові контакти, розкриває свій внутрішній потенціал.

З іншої точки зору, івент-практики є одним з найкращих піар засобів, який дозволяє привернути увагу громадськості до суспільно важливих і актуальних проблем. Однією з таких є патріотичне виховання молоді.

Саме патріотичне виховання молоді є одним з пріоритетних завдань в Україні, про що свідчать ряд нормативних актів, які розкривають поняття, мету і цілі національно-патріотичного виховання молоді. Найбільша увага національно-патріотичному вихованню приділяє Міністерство освіти і науки України і визначає його як «комплексну системну і цілеспрямовану діяльність органів державної влади, освітніх закладів, громадських організацій, сім'ї та інших соціальних інститутів щодо формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного

обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави. Найважливішим пріоритетом національно-патріотичного виховання є формування ціннісного ставлення особистості до українського народу, Батьківщини, держави, нації» [4].

Питання патріотичного виховання є предметом осмислення українських вчених, які дозволяють розкрити їх змістовні і сутнісні теоретико-практичні грані.

Активна увага науковців і практиків прикута до розробки програм, сценаріїв, методик, засобів та форм забезпечення патріотичного виховання для молоді, більшість з яких визначається креативним підходом до осмислення та впровадження.

У такому контексті слід наголосити на позитивній практиці, яка розроблена науковцями щодо методики патріотичного виховання хортингістів, ініційована та підтримана Українською федерацією хортингу. Мета такого дослідження полягає у детальному вивченні потенціалу хортингу, впливу його на формування військово-патріотичних здібностей, національно-патріотичного виховання, фізичної культури та основ здоров'я молоді [5].

Хортинг в системі забезпечення патріотичного виховання набирає науково-практичних обертів, є предметом осмислення на всеукраїнських та міжнародних конференціях [1]. Деталізація хортингу як національно-прикладного виду спорту України дозволяє активно впроваджувати його з метою популяризації українських бойових мистецтв, заснованих на культурних, оздоровчих і бойових традиціях Українського народу. Подібні дослідження мають особливе практичне значення для івенторів та організаторів заходів патріотичного спрямування.

Українська вчена, історик І. Малик, актуалізуючи проблеми національно-патріотичного виховання української молоді, теоретично осмислює таке ключове поняття як «патріотизм». Вчена акцентує увагу на одностайності теоретичних підходів, які визначають патріотизм – як емоцію (любов,

прихильність, відчуття) [3, с. 40]. Досить слушними є актуалізовані істориком запитання, які пов'язані із формуванням патріотичної емоції, яка на думку вченої потребує системного вивчення і практичних шляхів (засобів, методів) забезпечення. Активна увага до прояву патріотичної емоції у молодого покоління є невід'ємною частиною системи забезпечення національної безпеки України, дієвим кроком до перемоги [3, с. 39].

Отже, івент-практики є потужним засобом патріотичного виховання української молоді, і цей процес має бути осмислений з точки зору емоційного забарвлення та практичної результативності.

Одними з головних суб'єктів, які здатні забезпечити патріотичне спрямування івентів є заклади культури, потенціал яких не викликає сумнівів.

Культуролог О. Копієвська, розкриваючи культуротворчий потенціал закладів культури в Україні, наголошує на їх здатності щодо здійснення демократичних перетворень в суспільстві. На думку вченої, потребує переосмислення розуміння місії закладу культури, яке культурологиня пов'язує з правами і свободами людини. Людина-споживач культурних послуг є першочерговим пріоритетом функціонування закладу культури [2].

Отже, дотримуючись позиції українських дослідників, ми наголошуємо на важливості перегляду функціоналу івент-практик з точки зору їх патріотично-виховного потенціалу. Створення таких практик потребує детального вивчення і ретельного врахування емоційного забарвлення івентів, що надасть можливість здійснювати патріотичне виховання молоді диференційовано, відповідно до розуміння проблеми, індивідуальних потреб, інтересів учасників. Звісно, в івент-індустрії відсутній єдиний алгоритм, або чітка стратегія і тактика забезпечення патріотичного виховання молоді, і це цілком зрозумілим, адже кожна івент-практика є унікальним продуктом, який розраховано на цільову аудиторію, яка вивчена з точки зору її споживчих інтересів і потреб. Саме тому івент-практика не має на меті дублювання засобів і методів досягнення мети, а передбачає індивідуальний споживчий результат.

Список використаних джерел:

1. Бойовий хортинг та діяльність правоохоронних органів України : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (14–15 лип. 2020 р.) / уклад.: Е. А. Єрмоєнко. Ірпінь : Університет ДФС України, 2020. 430 с.
2. Копієвська О. Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. *Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі* : колект. монографія. Київ, 2017. С. 156–165.
3. Малик І. Р. Актуалізація проблеми національно-патріотичного виховання української молоді: теоретичні аспекти проблеми. *Регіональні студії*. 2020. № 23. С. 38–43.
4. Національно-патріотичне виховання. *Міністерство освіти і науки України*. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/pozashkilna-osvita/vihovna-robota-ta-zahist-prav-ditini/nacionalno-patriotichne-vihovannya> (дата звернення: 15 січня 2022 р.).
5. Полторацький С. С., Єрмоєнко Е. А., Вехтев В. В. Методика військово-патріотичного виховання хортингістів. *Педагогіка хортингу*. Київ, 2011. С. 229–245.

*Капустнікова Наталія Олександрівна,
здобувач ОС «Магістр»,
спеціальність - «Культурологія, культурне
розмаїття та розвиток громади»,
Маріупольський державний університет;
науковий керівник – доцент,
заслужений працівник культури України
Нікольченко Ю. М.*

ВИКОРИСТАННЯ АРТЕФАКТНИХ ДОКУМЕНТІВ ІЗ ФОНДІВ МАРІУПОЛЬСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ У ПРОПАГАНДІ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ В РЕГІОНІ

Нині музеї та архіви в Україні є не тільки сховищами минулого, але й важливими науковими та соціальними інститутами, які активно затребувані суспільством. Вони зберігають артефакти, в тому числі документи, без яких немає історії держави та народу; вони відображають матеріальне та духовне життя суспільства, мають безцінне історичне та культурне значення.

Артефактні документи представляють собою документальні пам'ятки, у т. ч. писемності, що становлять частину культурного надбання країни, народу, звичайно охоронювані спеціальними законами. За значенням артефактні документи набувають музейного та архівного значення та становляться невід'ємною та найважливішою частиною культурної спадщини людства.

Артефактні документи, які зберігаються в державних музеях та архівах України, є важливим фактором дослідження питань історії та краєзнавства в нашій державі. Такі інституції забезпечують основу історичних досліджень. Не став в цьому виключенням і Маріупольський краєзнавчий музей.

У його фондах зберігається колекція документів, яка характеризує історію Маріуполя та краю з кін. XVIII ст. і до наших днів: письмові джерела, предмети друкованої продукції, зокрема плакати, фотопортрети індивідуальні, групові, подієві документи, які є історичними документами або мають історичне значення. Окремо слід виділити документи за темами: ревізські казки, документи Маріупольського грецького суду, протоколи засідань міської думи та управи тощо. Порівняно недавно стали комплектуватися фонди особистого походження: «Почесні громадяни міста», «Історії із сімейних альбомів», є колекції фотоматеріалів та документів з історії окупації Маріуполя за часи Другої світової війни, з історії соціалістичного суспільства періоду 1970–1980-их рр. (промисловість, сільське господарство, медицина, освіта, культура тощо) та ін.

Як приклад розглянемо деякі найбільш значущі документи або групи документів з фонду Маріупольського краєзнавчого музею.

У Маріупольському краєзнавчому музеї зберігається Акт про відкриття Катеринославського губернського навчально-ремісничого будинку-притулку для інвалідів Першої світової війни – унікальний артефакт, створений в одному примірнику. Рукописний документ, виконаний художником П. Панфіловичем. Акт підписали Катеринославський губернатор А. Г. Чернявський, голова губернської земської управи К. Д. Гесберг, маріупольський військовий губернатор генерал-майор В. Г. Піменов, директор будинку інвалідів

В. Є. Петрушевський, голова навчально-господарського ради А. І. Гозадінов та ін. [1]. Цей документ унікальний ще й тому, що саме у приміщенні колишнього дому інвалідів у 1920 році почав діяти Маріупольський краєзнавчий музей [5, с. 9].

Особливе значення для Маріуполя має артефактний документ «Жалувана грамота християнам-грекам, виведеним з Кримського ханства» від 21 травня 1779 р. за підписом Катерини II [7]. На етапі розселення в 1778–1779 рр. для постійного (так вважалося) проживання в Марієнпольському повіті для переселенців-греків був підготовлений вищезазначений документ. Він був складений на основі законів Російської імперії, які регулювали права іноземних переселенців. Відповідно грамоті виведені з Кримського ханства християни-греки отримували російське підданство. Їм гарантувалося виділення території для поселення та ціла низка економічних пільг. Окремим, четвертим пунктом, йшлося про долю та особисті привілеї митрополита Ігнатія, який і очолював переселення. Над виготовленням грамоти працювали художники, писці, майстри з вишивки, обробки срібла, палітурники. Загальна вартість створення документу склала більше 1 600 карбованців. Після смерті Катерини II грамота була підтверджена імператором Павлом I.

У фондах Маріупольського краєзнавчого музею зберігається ще один найважливіший артефактний документ – Підтверджувальна грамота Олександра I від 29 грудня 1801 року. Вона закріплює привілеї, що були надані грекам-християнам у Жалуваній грамоті 1779 р. [9].

Обидві жалувані грамоти відрізняються типологічною єдністю. При цьому кожен із аналізованих актів має характерні особливості в оформленні, формулярі, обсязі інформації. Найважливішою приналежністю Жалуваної грамоти Катерини II служила висла сургучна печатка, укладена в мідний золочений круглий ковчег, на кришці якого у високому рельєфі карбувався державний герб. Шнури з печаткою прикрашені на кінцях пензлями з кручених металевих (золотих або срібних), а також шовкових ниток з канітелью та варварками [7].

У фондах Маріупольського краєзнавчого музею зберігаються матеріали Маріупольського грецького суду – власного органу самоврядування, який був створений згідно п'ятого пункту Жалуваної грамоти та сприяв швидкій самоорганізації греків на нових землях. Цей орган самоврядування обирався всіма жителями Маріуполя та селянами грецьких сіл на 3 роки; на нього покладалися судові, поліцейські, а головне – адміністративні функції [6, с.180–196]. Вивчення цих документів науковими співробітниками музею, особливо Реною Саєнко [11], краєзнавцями та науковцями наприкінці ХХ ст. та на поч. ХХІ ст., сприяли активізації досліджень з історії грецької колонізації Приазов'я в ХVІІІ–ХІХ ст., економічного засвоєння та розвитку території. До 1920 р. архів грецького суду зберігався в земській управі, а з заснуванням в Маріуполі музею краєзнавства, цей архів було передано саме туди. Завдяки першому директору музею І. П. Коваленку та його співробітникам на період 1925 р., архів грецького суду було упорядковано та систематизовано, він став налічувати 3 500 справ [2]. Нажаль, з часом музей раптово втратив можливість зберігати в своїх фондах унікальний архів суду у зв'язку з заснуванням в місті нової спеціалізованої інституції. У 1930-ті рр. всі 4 тонни паперів [3] матеріалів суду були передані до заснованого в Маріуполі історичного архіву [6, с. 36]. На жаль, більша частина документів Маріупольського грецького суду у 1937 р. була вивезена до обласного архіву, а під час нацистської окупації документи було знищено [6, с. 38]. Таким чином, в Маріупольському краєзнавчому музеї з 1920 р. до поч. 1930-их рр. зберігався весь фонд, а зараз зберігається лише невелика його частка, а саме – близько 80 справ та їх фрагментів унікальних артефактних документів з діяльності органу самоврядування греків Північного Приазов'я [6, с. 62].

Одним з важливих моментів, які найшли висвітлення в матеріалах грецького суду, є документи, а саме – чотири справи, які торкаються епізодів з історії Азовського козацького війська – ще одного унікальної сторінки в історії українського козацтва в ХІХ ст. на теренах Північного Приазов'я [4; 8].

Ще одна група артефактних документів, які зберігаються в краєзнавчому музеї Маріуполя – Ревізькі казки за 1782, 1783, 1795 та 1811 рр. – так званий перепис населення міста Маріуполя та деяких селищ, заснованих греками-переселенцями з Криму, а саме – Ялти, Урзуфа, Комара, Богатиря, Ігнатівки, Мангуша, Константинополя та духовенства Маріупольського повіту [10].

Вищезазначені артефактні документи з фондів Маріупольського краєзнавчого музею є унікальними за своїм значенням в історії міста та краю. Вони пережили революційні та неодноразові військові події, пожежі, які вірували в місті під час окупації нацистами у 1941–1943 рр., але в більшій своїй частці, збереглися. У зв'язку з цим їх історичне та художнє значення для Маріуполя тільки зміцнюється. Безумовно, всі, а не тільки вищезазначені артефактні документи з фондів Маріупольського краєзнавчого музею, мають величезне значення для висвітлення питань щодо заселення та економічного засвоєння краю, його історичного розвитку тощо. Першочергову роль у цьому питанні відіграє музей як місце збереження унікального фонду та співробітники музею як науковці, що його ретельно вивчають.

Список використаних джерел:

1. Акт про відкриття Катеринославського губернського навчально-ремісничого будинку-притулку для інвалідів Першої світової війни. 15.11.1916. // МКМ (Маріуп. краєзнавчий музей). Інвентар. № 3365-Д.
2. Архив бывшего греческого суда. *Мариупольские известия*. 1919. 13 берез. С. 3.
3. Архив «греческого суда». *Приазовский пролетарий*. 1936. № 68. С. 4.
4. Божко Р. Документи о взаимоотношениях азовских казаков и мариупольских греков в фондах Мариупольского краеведческого музея. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*. Вип. 17. С. 237–240.
5. Божко Р. Краєзнавчий музей в Маріуполі: шлях до сторіччя. Маріуполь : Маріуп. краєзнавчий музей, 2020. 76 с.
6. Гедьо А. В., Терентьєва Н. О., Саєнко Р. І. Маріупольський грецький суд: історія створення та діяльність. Донецьк : ДонНУ, 2012. 480 с.
7. Жалувана грамота християнам-грекам, виведеним з Кримського ханства від 21 травня 1779 р. // МКМ (Маріуп. краєзнавчий музей). Спр. 3471-Д.
8. МКМ (Маріуп. краєзнавчий музей). Спр. 3525-Д, 3526-Д, 3501-Д.

9. Підтверджувальна грамота Олександра I від 29 грудня 1801 року // МКМ (Маріуп. краєзнавчий музей). Спр. 3472-Д.

10. Ревізькі казки. // МКМ (Маріуп. краєзнавчий музей). Спр. 3461-Д – 3470-Д; 6218-Д, 6219-Д, 6270-Д.

11. Саенко Р. И. Документи по истории мариупольских греков в фондах Мариупольского краеведческого музея. *Україна – Греція: архівна та книжкова спадщина греків України*. Київ, 1998. С.118–126.

*Карась Ганна Василівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри методики музичного
виховання та диригування,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника*

МУЗИЧНІ ПРАКТИКИ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ

Якщо культурологія як наука розвивалася впродовж ХХ ст., то становлення її складової – музичної культурології, відбувається тільки в останній чверті століття. А тому, на думку вчених, вона «...все ще перебуває у стані певної невизначеності щодо своєї структури, змісту й функцій» [1, с. 129]. Разом з тим, музична культурологія – це не тільки комплексна наука, а й навчальна дисципліна, глибоко пов'язана з фундаментальним гуманітарним знанням [1, с. 129].

Музична культурологія як галузь української прикладної культурології закладалася академіком Іваном Федоровичем Ляшенком в 1990-тих роках в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського. Всебічне осмислення внеску вченого відбулося на початку 2000-х у збірнику праць «Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка)» [4]. І. Пясковський наголошував: «Основне питання української музичної культурології – це питання національного в музичному мистецтві. Його аспекти – етнос і соціум, виміри – етнокультурологічний час і простір» [4, с. 19]. Саме І. Ляшенко досліджував взаємодію національного і міжнародного, національного стилю в музиці. Його ґрунтовні напрацювання (статті, монографії, посібники) у цій царині вказують на новаторське прочитання актуальних питань розвитку української художньої культури.

На поч. 2000-их доктор мистецтвознавства, професор Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової Олена Маркова обґрунтувала засади музичної культурології у своїх монографіях та публікаціях [2; 5; 6]. Розробка цієї проблематики визначена авторкою статтями у 1987 р., які були присвячені *соціокультурологічному аналізу музики*, як визначив цей напрям Іван Котляревський – науковий керівник її першої дисертації і фактичний натхненник і консультант другої. Центральним поняттям музичної культурології, за О. Марковою, є «...поняття *музична культура*, яке в основі своїй містить протилежність йому як такому *музичної цивілізації*, яку представляють *професійній музиці – музикою для слухання*» [2, с. 59]. Основний акцент у своїх дослідженнях О. Маркова робить на культурологічному змісті виконавського музикознавства. Розглядаючи музичну культурологію в системі сучасного гуманітарного знання, вчена резюмує, що вона стає системотворчим принципом «...загальної культурології: ідеальна основа людської істоти реалізується в пафосі звукотворення, віддзеркалюючи образно епохальні розумові стереотипи. Відновлення значимості в науковому світі релігійних ідей і концепцій відновлює в правах науку про музику як загальногуманітарне надбання» [6, с. 147].

Продовження досліджень у цьому напрямі здійснили київські науковці Тетяна Гуменюк та Сергій Тишко, які власне розглядають головні чинники становлення музичної культурології як нової комплексної науки і навчальної дисципліни в контексті гуманітарного знання [1].

Теоретичні напрацювання вчених на початку нового тисячоліття дали можливість відкрити в Національній музичній академії імені П. І. Чайковського кафедру теорії та історії культури (1998), науково-педагогічні працівники якої обґрунтували концепцію спеціалізації «Музична культурологія», у 2018 р. затвердити освітньо-наукову програму «Культурологія: музична культурологія» з підготовки бакалаврів культурології за спеціальністю 034 «Культурологія», спеціалізація «Музична культурологія». Серед програмних результатів

навчання програми під пунктом 14 зафіксовано, що фахівець повинен «...класифікувати, описувати та апробувати інноваційні форми й технології мистецько-культурних практик сучасності» [7, с. 6]. В Одеській національній музичній академії ім. А. В. Нежданової працює кафедра сучасної музики і музичної культурології (від 2004), від 2010-го – теоретичної та прикладної культурології.

В освітньо-науковій програмі «Культурологія» з підготовки доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, яка пройшла успішну акредитацію НАЗЯВО у 2021 р., певна увага надається дисциплінам, які наближають її до музичної культурології. Це «Музика в системі культури: світовий, національний та регіональний аспекти», «Українська хорова культура», «Видовищні форми мистецтва», «Вокальне мистецтво в системі культури», «Синтез мистецтв у культурі української діаспори», «Сучасні культурні практики», «Композиторська творчість як феномен культури» [8].

Особливості трансформаційних процесів, що відбуваються в культурних практиках сучасної України, досліджені Ольгою Копієвською [3]. Нею концептуально синтезовано культурологічну ідею щодо осмислення проблем взаємозв'язку глобального, локального та глокального вимірів сучасної культури, у культурних практиках зокрема. О. Копієвською запропоновано авторське визначення поняття «культурна практика» як *«предметно-практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів»* [3, с. 141]. Якщо його брати за основу для музичної культурології, тоді термін «музична практика» можна трактувати як *практичну діяльність людини/людей, яка пов'язана зі створенням або поширенням музичних продуктів.*

Із цієї позиції тематиці музичних практик присвячені дисертації на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» в 2021 році в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського

(Є. Ареф'єва «Поетика Ігоря Стравінського як теорія композиційного синтезу: культурологічний аналіз», І. Бурган «Комунікативні та діалогічні особливості концерту для двох фортепіано з оркестром: теоретико-культурологічні аспекти», С. Дрісова «Звуковий ландшафт Парижа 1840–50-х років: мапа культурних практик М. Глінки у просторі міста»), НАКККіМ (Т. Шершова «Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини)»), у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника (Р. Дзундза «Особистість українського хорового диригента кінця ХІХ – початку ХХІ століть в контексті проблем ідентичності», А. Олійник «Музична освіта як структуротворчий компонент культурної політики сучасної Німеччини»).

Отже, перед науковцями постає нагальна проблема вироблення чіткої наукової термінології в галузі музичної культурології, визначення предмету досліджень, окреслення актуальної тематики в цій галузі, а відтак, введення цих напрацювань у навчальні програми з підготовки фахівців (бакалаврів, магістрів, докторів філософії докторів наук).

Список використаних джерел:

1. Гуменюк Т. К., Тишко С. В. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 1. С. 128–139.

2. Каминская-Маркова Е. Метология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.

3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

4. Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 380 с.

5. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Второе расширение и доп. издание. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.

6. Маркова О. М. Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2013. Вип. 1. С. 145–149.

7. Освітньо-наукова програма «Культурологія: музична культурологія» з підготовки бакалаврів культурології за спеціальністю 034 «Культурологія», спеціалізація «Музична культурологія». НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 22 с.

8. Освітньо-наукова програма «Культурологія» з підготовки доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2020. 20 с.

*Кириленко Катерина Михайлівна,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри філософії і педагогіки,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

РОЗРОБКА ПОНЯТТЯ «ПОДІЄВА КУЛЬТУРА» ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ НАПРЯМ НАУКОВИХ ПОШУКІВ У КНУК:М

Відомо, що твори мистецтва прямо чи опосередковано містять у собі подієву основу. Ті чи інші події, явища, факти, що відбуваються в певний час у певному місці, є предметом культурно-мистецьких рефлексій, через які знаходять своє втілення аксіологічні принципи людського існування та набувають життєвих форм трансцендентні засади буття.

Подієвість водночас є не лише основою культури, але й наслідком здійснених культурно-мистецьких рефлексій. Артефакти культури, народжені в уяві їх творця, потребують свого втілення, тяжіють до набуття предметно-матеріальних форм. Технологізація сучасного життя, що від доби Нового часу дедалі більше поглиблюється, дані культурні артефакти робить не лише предметом виробництва та тиражування, але й надає їм статусу подій, які множаться у багатьох формах та в різних контекстах. Інформатизація та віртуалізація, що стали реаліями XXI ст., експонентно пришвидшили та суттєво видозмінили «подієвість» як складник культури, надали йому більшої ваги та змістили увагу науковців у напрямку його вивчення.

Водночас експлікація поняття «подія» відсутня в наявній науковій довідниковій літературі (як культурфілософського, так і культурологічного спрямування). Для прикладу: цей термін відсутній в словникових та енциклопедичних виданнях кін. ХХ – поч. ХХІ ст., зокрема в Культурологічній енциклопедії [6]; у Філософському енциклопедичному словнику [8]; в Енциклопедії постмодернізму [3]. В одному з томів (том третій, 2013 року видання) Європейського словника філософій термін «подія» вживається як синонім до терміну «happening» [4, с. 254]. Втім, останній в українській мові має самостійне існування. «Хепенінг», утворений як калька від англійського happening (випадок, подія), визначається як «один з напрямів акційного мистецтва ...; певна форма дій, акцій, учинків, під час яких митці намагаються залучити глядачів до гри, сценарій якої намічений тільки приблизно» [9].

Термін «подія» та утворений від нього «подієва культура» як культурологічні концепти потребують детального теоретичного опрацювання, напрацювання фактологічної основи їх наповнення є дієвим кроком вперед у даному напрямку.

Важливим у розробку зазначених термінів вітчизняним науковим дискурсом є внесок науковців Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ). Зокрема, 2020 та 2021 рр. на базі двох університетських кафедр (кафедри філософії і педагогіки та кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля) відбулися науково-практичні конференції, присвячені вивченню проблем подієвої культури.

Всеукраїнська науково-практична конференція «Філософія подієвої культури: теорія та практика» пройшла в березні 2020 року. Її співорганізаторами спільно з КНУКіМ стали Маріупольський державний університет, Херсонський державний університет, Рівненський державний гуманітарний університет та Донецький державний університет управління. Як зазначила на конференції О. Бенюк, ««Подієва культура» як поняття ще не утверджене, його немає

у словниках чи енциклопедіях. Проте як явище воно постійно розширює коло свого існування та застосування, особливо протягом останнього десятиліття» [1, с. 17]. Авторка зазначає зв'язок подієвої культури з івент-індустрією та інформаційними технологіями та водночас задається роздумами про ціннісний вимір артефактів подієвої культури сучасності. Учасники конференції розглянули цілий ряд проблем: висвітлили питання подієвого кейтерингу (Л. Бойко), подієвого туризму (І. Варнавська), подієвості феномену присяги (Т. Василевська), подієвого середовища закладу вищої освіти (О. Глушук), подієвої культури постіндустріальної доби (О. Кожем'якіна), впливу глобалізаційних процесів на подієву культуру сучасності (Т. Кузьменко), предметом розгляду також було представлення творів класичного мистецтва в подієвій культурі (Р. Михайлова), аналізувалися релігійні свята як елемент подієвої культури (О. Панарін), подієва культура давніх епох (І. Петрова), події як фактори арт-ринку сучасності (С. Русаков), піднімалися питання філософії подієвої культури (Є. Сидоровська), досліджувалася подія як хроніка культури (М. Шкепу), вивчалися окремі подієві заходи. Активними учасниками напрацювань теоретичного та практичного спрямування на конференції стали як відомі в Україні науковці, так і аспіранти вітчизняних університетів.

2021 року співорганізатори конференції 2020 року (КНУКіМ, Маріупольський державний університет, Херсонський державний університет, Рівненський державний гуманітарний університет і Донецький державний університет управління) продовжили вивчення подієвої культури; майданчиком обговорень стала наступна конференція, тема якої – «Філософія подієвої культури: історія та сучасність». Слід зазначити, що вжиток терміну «подієва культура» в робочих матеріалах конференції був більш активним. Якщо в матеріалах конференції 2020 р. терміни «подія», «подієва культура» зустрічаються 135 разів, то в збірнику матеріалів конференції 2021 р. – 157. Науковці не лише здійснили аналіз окремих подій, але й зосередили свою увагу

на вивченні рецепцій терміну в різних напрямках наукового пошуку в сфері культурології та мистецтвознавства. Зокрема, Л. Бойко аналізує подієву комунікацію та зазначає, що «на сучасному етапі розвитку соціокультурного простору, спеціальні події є найбільш актуальними технологіями комунікацій, а їх створення стає однією з індустрій сучасної культури» [2, с. 24], А. Гоцалюк – подієве відображення святкового українського вбрання, І. Гурова – фестивалі вуличних культур як явища подієвої культури, К. Давидова – вітальні листівки як складову подієвої культури, Л. Єпик – онлайн кінолекторій як подієву практику, І. Петрова – подію як культурний текст, Л. Поліщук – симулякри в подієвій культурі, О. Савченко – роль менеджера в становленні подієвої культури, М. Федорова вивчає подієву культуру як метод структурування публічного простору міст тощо.

Конференція 2022 р. «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» є продовженням напрацювань наукової школи КНУКіМ. Один з напрямів роботи конференції визначений як «Подієва культура: теоретичні й практичні здобутки». Свідченням поглиблення доробку попередніх років та зацікавленості наукової спільноти України до вивчення піднятих питань є збільшення кола співорганізаторів заходу. До конференції цього року долучилися: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича та Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника.

Як було обґрунтовано раніше, «інновації не лише визначають характер окремих наукових напрямів, особливо практично-прикладного характеру, але й радикально змінюють стиль наукового пошуку, стимулюють до змін академічні наукові студії» [5, с. 92]. Інноваційність пошуків наукової спільноти КНУКіМ та її організаційна активність (що не припинялася навіть в період карантинних обмежень, викликаних пандемією COVID-19) засвідчує не лише належний рівень роботи, але й високий професіоналізм, наявність самобутньої наукової традиції, яка сформована в університеті. У статуті КНУКіМ зазначено,

що одним з основних завдань університету є «провадження наукової діяльності шляхом проведення наукових досліджень і забезпечення творчої діяльності учасників освітнього процесу» [7]. Творча діяльність університетської спільноти спрямована не лише на продукування культурно-мистецьких артефактів, але й на їх теоретичне осмислення, на наукові пошуки, що мають інноваційний характер.

Список використаних джерел:

1. Бенюк О. Б. Подієва культура: нове чи давно забуте старе? *Філософія подієвої культури: теорія і практика* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 26–27 берез. 2020 р. Київ, 2020. С. 17–19.
2. Бойко Л. П. Подієва комунікація XXI ст.: художньо-естетичні складові спеціальної події. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2020. С. 24–26.
3. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкуна. Київ : Основи, 2003. 503 с.
4. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей / упоряд.: Б. Кассен, К. Сігов. Київ : Дух і літера, 2013. Т. 3. 325 с.
5. Кириленко К. М. Розширення меж філософського тексту як вияв інноваційних тенденцій сучасної науки. *Філософія тексту в сучасній культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 29 берез. 2019 р. Київ, 2019. С. 91–95.
6. Культурология. XX век : энциклопедия. В 2 т. / сост. и авт. проекта С. Я. Левит. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998.
7. Статут Київського національного університету культури і мистецтв. URL: http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/norm_documents/statut_knukim.pdf (дата звернення: 28.01.2022).
8. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук та ін. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
9. Хепенінг. *Словник*. URL: <https://cutt.ly/4SD8oQ6> (дата звернення: 28.01.2022).

*Кириловець Ігор Миколайович,
магістрант 1 року навчання групи МК-61,
Київський національний університет
культури та мистецтв;
науковий керівник – кандидат культурології,
доцент Поліщук Л. О.*

ЖАНР BLACK METAL У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ НОРВЕГІЇ

Соціальні та культурні зміни в суспільстві завжди тісно пов'язані із розвитком культурних практик – музики, хореографії, кіномистецтва, інших. Під впливом різноманітних соціальних та матеріальних чинників виникають нові культурні елементи, котрі успішно інтегруються в культуру країни, відображаючи та змінюючи дійсність, що в свою чергу призводить до появи нових культурних елементів та провокує ще численніші суспільні зміни. Музика black metal як жанр сучасної музики розвивається вже понад тридцять років, має численну аудиторію, фан-клуби, міжнародні фестивалі, проте залишається закритою для сторонніх.

Black metal – один із ідеологічних музичних жанрів, що виник як протест проти релігії та всього християнського суспільства. Найбільшим експортером музики black metal у світі вважається Норвегія, адже саме тут проживають найбільша кількість музичних груп, що грають у жанрі black metal.

Дослідник жанру Пітер Бесте, акцентує, що норвезький black metal сформувався на стародавній скандинавській релігії, саме тому найпоширенішою темою є відмова від християнства та бажання повернутись до колишніх язичницьких вірувань [3]. П. Бесте характеризує жанр як ізоляціоністський рух, та зазначає, що він представляє субкультуру, котра колись увібрала в себе «темряву», самотність та притаманну їй інтернет-маргінальність і відчуває увесь світ, увійшовши в «мейнстрім» як найбільший музичний експорт Норвегії [2].

Сучасний black metal, не зважаючи на давнє скандинавське коріння, протиставляє себе сучасній культурі як новий субкультурний елемент. Норвезький black metal міцно закріпився у музичній культурі країни як один із ключових музичних жанрів, що відомий на весь світ, користується популярністю, особливо серед молоді та активно розвивається.

Міністерство закордонних справ Норвегії навіть включило курс історії black metal в освітню програму для дипломатів після того як закордонні служби повідомили про стрімке зростання інтересу до цього жанру у всьому світі. Голова дослідницького центру при міністерстві закордонних справ К'ерсті Соммерсет повідомила, що міністерство співпрацює із 106-ма закордонними сервісами, на котрі постійно надходять запити, щодо інформації про норвезький black metal як музичний феномен. До навчальної програми включено великий пласт інформації про жанр, що дає змогу отримати повне та чітке розуміння норвезької культури та культурної індустрії [4].

Музика black metal має і негативні вияви для життя суспільства. Норвежські блекери виявилися непростими підлітками, їхні юнацький максималізм та нещадний анархізм породили жахливі, хоча і знакові події. Почалося все з дрібних пустощів «кола обраних» («The Inner Black Circle of Norway»), але незабаром змінилося провокаційнішими вчинками. Серед них були підпали церков, осквернення могил, публічні провокації, пропаганда насильства, вбивства (зокрема самогубства). Апогей божевілля наступив після ув'язнення Варга Вікернеса (гурт «Burzum») за вбивство Євронімуса (гурт «Mayhem»), а Дед (гурт «Mayhem») завершив життя самогубством, пострілом з дробовика в голову [1].

Отже, соціальний вплив жанру black metal на норвезьке суспільство дуже неоднозначний. Через музику black metal молодь почала висловлювати своє незадоволення соціальними нормами, що існують, намагаючись їх зруйнувати та встановити нові. Цьому жанру притаманна романтизація війни і насилля, але black відрізняється від інших екстремальних жанрів наявністю ідеологічної бази. Норвежські black-групи вважають свою музику, не просто сценічною дією, своєю музикою вони намагаються відновити владу «давніх богів».

Таким чином, black metal уособлює передусім молодіжні настрої, що проявляються у бажанні змін через заміщення християнства етнічними релігійними практиками, появу нових культурних елементів під впливом старих. Це стало причиною успішної інтеграції black metal у музичну культуру Норвегії.

Список використаних джерел:

1. Atompunk. Black Metal: Історія та еволюція жанру. *Neformat*. URL : <https://www.neformat.com.ua/articles/black-metal-istoriya-i-evolyutsiya-zhanra.html> (дата звернення: 27.01.2022).
2. Beste P. True Norwegian Black Metal. [s. l.] : Vice Books, 2008. 208 с.
3. Lokke M. Norwegian Black Metal. *The New Yorker*. Date of publication: 5.10.2011. URL : <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/norwegian-black-metal> (дата звернення: 28.01.2022).
4. Norway to use black metal for nation branding. *Nation-branding*. URL : <https://nation-branding.info/2011/06/15/norway-to-use-black-metal-for-nation-branding/> (дата звернення: 27.01.2022).

*Козловська Марина Вікторівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Трач Ю. В.*

РОЛЬ І МІСЦЕ СВЯТА У ПОВСЯКДЕННОМУ ЖИТТІ ЛЮДИНИ

Поняття повсякденної реальності дуже складно піддається однозначній науковій рефлексії. «Кожна з наукових галузей має свій фокус прочитання повсякденності, тому й вкладає в його розуміння відповідний смисл і значення, має свій дослідницький інструментарій та методологію вивчення. У кожній науковій галузі можемо віднайти різні визначення повсякденності, що є виправданими в них з огляду на мету наукового дослідження й інструментально-прикладну доцільність» [1, с. 25–26]. Дослідники повсякденну реальність розуміють як життєві ситуації, які відрізняються від «неповсякденних», як то: кризові, драматичні, пригодницькі, щасливі і под. Хоча і наголошують, що часто їх надто важко розмежувати, адже більшість з них є змішаними.

Наприклад, на перший погляд винятково неповсякденна ситуація смерті близької людини водночас пронизана звичайними повсякденними явищами, а неповсякденні релігійні змісти можуть набути статусу повсякденності, включаючи християнську поведінку, щоденну молитву та ін. Недарма повсякденність характеризується рухливістю, мінливістю, безперервністю, яку не можуть перервати навіть незвичні події, які лише позбавляють її рутинності.

Так, фактично ключовим поняттям у визначенні повсякденного життя стає поняття рутинізовані або рутиноподібні практики, які тісно пов'язані з поточним життям та забезпечують умови життєдіяльності.

Відтак «рутиноподібні» життєві явища повинні постійно повторюватися, тобто відбуватися щодня, бути щоденними. Поняття «щоденний» тлумачиться так: 1) який буває, відбувається, повторюється щодня; 2) звичайний, повсякденний, буденний [2].

Тобто повсякденність – це проза життя, своєрідний життєвий світ, який, окрім того, не позбавлений певної індивідуальності як індивідуальний життєвий профанний простір звичайного життя. Хоча поняття «повсякденність» і «буденність» чітко розмежовуються.

Крім того, для кожної людини як представника відповідної спільноти повсякденність може мати свої сенсові наповнення, які будуть суттєво відрізнятися, як, наприклад, життєві звички філософа, художника, інженера чи програміста. У кожного з них поступово формуються індивідуальні «життєві будні».

Однак для більшості людей свято, хоча і є частиною повсякденного життя, проте не є рутинізованою буденною практикою. Спробуємо уявити своє життя без святкування, таким, що складається лише з рутинізованих щоденних практик? Неможливо, адже свято, святкування – це своєрідний привілейований момент нашого повсякденного життя, який дає нам можливість відволіктися від буденності, дати нам відчуття такої реальності, яка є винятковою, не повторюється на стільки часто, щоб стати щоденністю. Отже, свято – це певний особливий і незвичайний час, характеристики якого відмежовують його від повсякденного часу.

Недарма свято має такі ознаки: чіткий ритм повторюваності, прив'язка до конкретного часу чи події; небуденність тощо.

Свято на контрасті може зробити більш яскравими множинні компоненти виміру повсякденного життя людини. Свято дає відчуття радості, щастя, наповненості життя. Саме свято дає людині відчуття тимчасового «забуття» від рутини повсякденності. Тому святковий час є надто важливим у повсякденній реальності людини.

У такому контексті свято як соціокультурний феномен не є чимось незначним, поверхневим або випадковим явищем, а чинником існування, що впливає на «щасливе» повсякденне життя людей і функціонування суспільства загалом.

У механізмі чергування святкового і буденного часу закладена потреба і здатність людини відпочивати, звільнитися від норм повсякденного життя, зокрема від напруження, властивого часу виконання професійних функцій.

Так, серед низки функцій свята дослідники визначають компенсаторну функцію, що пов'язана з потребами, які людина не може задовольнити у будні, коли її психіка пригнічується повсякденністю.

Свято дає змогу «прожити непрожите», реалізуючи бажання побути кимось іншим, або зробити те, що не можна в будні. Людина випробовує нові моделі поведінки. Одним із способів зміни ролей, виходу з реальності, оновлення, виступають: маски, ряження, перевдягання, еротичні елементи у поведінці, коли можна дозволити собі різні вільності.

Тісно з компенсаторною пов'язана рекреативна функція, орієнтована на задоволення потреби людини у відновленні не стільки фізичних, чкільки психоемоційних сил.

Робочий графік, рутина, домашній побут також впливають на зміцнення суспільної інтеграції. Тобто між святом і буденністю не існує суперечності, вона долається шляхом підпорядкування індивіда суспільній групі – чи робочому колективу, чи сім'ї, чи навіть групі святкуючих. Такий колективний

досвід дедалі більше активізує заяви про необхідність заміни утилітарної парадигми робочого часу гуманітарною парадигмою відпускнуго часу. Це слугує популярній ідеї примату почуттів, емоцій над матеріальними інтересами, відмові від ієрархічних відносин на користь відносин рівності, посилення контакту з природою та іншими людьми.

Тому щодо свята справедливо порушувати питання не тільки про інший час та інше місце, а й про його функції як протиотрути або навіть протистояння справжній рутинній повсякденній реальності.

Список використаних джерел:

1. Коляструк О.А. Інтелігенція УСРР у 20-ті роки: повсякденне життя / відп. ред. В.М. Даниленко. Харків : Паритети України, 2010. 386 с.
2. Щоденно. *Словник UA*. URL: <https://cutt.ly/RSFmux0> (дата звернення: 23.03.2022).

*Копієвська Ольга Рафаїлівна,
доктор культурології, професор,
завідувач кафедри артменеджменту та івент-технологій,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ У ДИСКУРСІ

ПРАКТИК ТОЛЕРАНТНОСТІ

Стрімкі глобальні процеси спричиняють активну трансформацію всіх сфер людського буття, серед яких найбільш вразливою є культура. Культурні процеси, їх розуміння і вирішення проблем інших, потребують науково-практичного осмислення.

Культурна трансформація актуалізувала питання практик толерантності, що є перспективним дослідницьким напрямком прикладного культурологічного знання. У своєму науковому потенціалі прикладна культурологія дозволяє розкрити дієві практики для вирішення питань взаємної поваги, розуміння інших культур, толерантного ставлення до культурних надбань, традицій інших.

Поняття «толерантність», її змістовне поле є предметом наукового осмислення дослідників. Так, представник Франкфуртської школи Ю. Габермас розглядає практики толерантності з позиції комунікативної раціональності, яка на думку вченого є пріоритетною у міжкультурному та цивілізаційному діалогах [1].

Проблема толерантності є предметом міждисциплінарного осмислення українськими вченими і розглядається її феномен переважно в контексті політичної, організаційної, естетичної, етнічної культури, або різних світоглядних позицій людини. Особливої уваги та самоочевидної актуальності набуває практичне значення толерантності і розглядається вона позиції подолання байдужості, розуміння чужого, інакшого як індивідуальної позиції та виразу.

Переважає більшість досліджень пов'язані з педагогікою толерантності, які розглядаються перспективними, з точки зору її прикладного характеру. Педагогіка толерантності науковцями розглядається як дієва основа сучасного освітнього процесу, що дозволяє змінити комунікаційний ракурс відносин між людьми [3]. Педагогічний аспект толерантності українськими вченими розглядається через культурне розмаїття, моральні норми та методологію злагоди [2].

Феномен толерантності потребують детального вивчення з точки зору її культурологічного прикладного характеру. Наукова актуалізація змісту толерантності в такому ракурсі передбачає напрацювання інноваційних концепцій інкультурації, соціокультурних адаптаційних практик, що дозволить забезпечити культурні права і свободи переміщених осіб, іммігрантів, туристів, які адаптуються до нового соціокультурного середовища. Адже входження в «культуру інших» є досить складним суперечливим процесом, який викликає у людини внутрішньоособові, міжособові психологічні, емоційні протиріччя та конфлікти. А тому прикладне значення культурології передбачає її міждисциплінарний характер у вивчення толерантних перспектив та практик.

Цілями прикладної культурології є прогнозування, проєкутвання практик толерантності, які дозволять регулювати культурні процеси у їх глобальному, глокальному і локальному вимірах. Прикладна культурологія орієнтується на необхідність розкриття механізмів формування в людині практичних навиків толерантності, орієнтованої на забезпечення самоконтролю, спільного існування, міжкультурного діалогу тощо.

Методи і форми толерантних практик в контексті її прикладного культурологічного осмислення, дозволять сформулювати чітке уявлення про негативні тенденції, конфлікти у міжкультурному середовищі. Розроблені практики толерантності, в своєму потенціалі є профілактикою девіантної поведінки людини, її соціокультурної адаптації.

Практики толерантності мають стати невід'ємною компонентною в управлінні сферою культури, при впровадженні інноваційних трансформацій, при визначенні цілей і забезпеченні функціонування базової мережі закладів культури, інституцій громадянського культурного руху.

Практики толерантності мають стати такими собі нормативними зразками, які в своєму культуротворчому потенціалі здатні регулювати ціннісні соціокультурні орієнтири людини, незалежно від її етнічної, релігійної, соціальної належності.

Теоретико-прикладний дискурс практики толерантності, передбачає її розгляд через якісні характеристики людини, групи людей, через вимоги сучасного суспільства до толерантних викликів на всіх рівнях людського буття. Наукова активізація культурологів до практик толерантності дозволить сформулювати цілеспрямований процес забезпечення безконфліктної взаємодії, побудова суспільства поваги і розуміння.

Розуміння факторів, які лежать в основі толерантної (інтолерантної) поведінки людини, розглядається як перспективний напрям наукових досліджень. Детальне осмислення потенціалу та ресурсів індивідуальної толерантності дозволить впровадити профілактичні заходи і відповідну

корекцію конфліктної поведінки людини, групи людей, які виходять поза межі міжкультурного співіснування. Вимушене терпіння, байдужість, роздратованість завдяки дієвим механізмам практики толерантності будуть спонукати людини до бажання почути, зрозуміти, визнати і допомогти.

Прикладне дослідження толерантності передбачає соціально-вікову диференціацію при осмисленні її функціоналу. Найбільшої актуальності такий підхід заслуговує при вивченні молодіжного середовища. Молодь є тією соціальною групою, яка формує і засвоює цінності засобами, доволі демократичними методами, коли люди старшого покоління сприймають толерантність переважно через вплив виховання та освіченості. Ціннісна трансформація толерантності у різних соціально-вікових категоріях розуміється і розглядається неоднаково, тому стандартні культуротворчі практики не будуть ефективними, в силу очевидної індивідуалізації проблеми толерантності.

Отже, комплекс прикладних культурологічних розвідок щодо потенціалу толерантності, її прояву є беззаперечним. Теоретичне осмислення практики толерантності, як важливої компоненти забезпечення якісного культурного простору є перспективним як для працівників культури, так і для різних стейкхолдерів культурних трансформацій. Використовуючи на практиці сучасні концепції та теорії прикладних культурологічних досліджень, працівники галузі набувають сучасних конкурентоздатних компетентностей, які дозволяють розбудовувати локальні культурні простори на практиках партнерства та толерантності.

Список використаних джерел:

1. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: Дослідження категорії громадянське суспільство / Ю. Габермас. Львів, 2000. 318 с.
2. Карандаш М. М. Толерантність як культура розмаїття і методологія злагоди: педагогічний аспект. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. 2008. № 1. С. 238–246.

3. Потапчук Т. В., Клепар М. В. Толерантність та педагогіка толерантності: проблеми наукових досліджень. *Гірська школа Українських Карпат*. 2020. № 22. С. 26–30.

*Коробко Маргарита Ігорівна,
кандидат філософських наук,
асистент кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

ЦІННОСТІ СУЧАСНОЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ

Останні кілька років виявилися для всього людства викликом. І університети не є винятком. Питання щодо реформування сучасної університетської освіти та зміни університетської спільноти були на порядку денному ще до пандемії COVID-19, але з введенням дистанційного навчання ці питання постали особливо гостро. Чим повинен бути сучасний університет? Бути майданчиком надання освітніх послуг? Зберігати класичну модель дослідницького університету Гумбольдта? Якими повинні бути цінності сучасної університетської спільноти?

Український філософ та письменник Володимир Єрмоленко в своєму інтерв'ю для The Ukrainians зазначив, що сьогодні знання є інновацією, але не цінністю саме по собі, як це було в часи формування перших університетів. В сучасних університетах, на думку філософа, не йдуть справжні дослідження важливих проблем, не ведуться дискусії на суспільно-важливі теми. Скоріше йде сліпе запозичення деяких правил з європейських університетів, механічна заміна правил, які залишилися в українських університетах з радянських часів, правилами, які ми намагаємося скопіювати з Європи. Натомість Володимир Єрмоленко вважає, що якісною освітою є та освіта, яка вчить людину не відтворювати інформацію, для цього зараз існує Google, а вчить «швидко опрацьовувати великі блоки інформації, переходити з одного до іншого, мати талант упізнавати себе в цих знаннях – приміряти і розуміти їхню релевантність до себе самого» [3]. Сучасний світ занадто швидкоплинний, ми точно не

можемо передбачити, що буде завтра, що ж говорити про п'ять-десять років. Головна місія університету, на думку філософа, є в тому, щоб «зробити перебування в університеті таким, щоб людина не втрачала бажання вчитися і розширювала межі своїх знань і компетенцій» [3].

Схожої думки притримується і філософ Ірина Маслікова, яка пов'язує мету сучасного університету «не лише із збереженням, продукуванням та розповсюдженням знання, але й вихованням самостійних, критично мислячих та відповідальних громадян» [4, с. 25]. А це вимагає артикуляції базових цінностей сучасної академічної спільноти, до яких науковець відносить академічну свободу та академічну доброчесність [4, с. 26]. В Етичному кодексі КНУ імені Тараса Шевченка зазначається, що під академічною свободою мається на увазі «самостійність, незалежність членів університетської спільноти у здобуванні й поширюванні знань та інформації, проведенні наукових досліджень і застосуванні їх результатів» [2, с. 2], а під академічною доброчесністю – «чесність у викладанні та навчанні, у наукових дослідженнях, у пошуку істини, у здобуванні знань; довіра та сприяння вільному обміну ідеями для створення можливостей кожному найповніше розкрити свій потенціал; об'єктивність в оцінюванні знань студентів, у дослідницькій роботі, у науково-організаційній діяльності, пов'язаній з присудженням освітніх і наукових ступенів; самоповага та повага до людської гідності; поширення академічної доброчесності у викладанні, навчанні й дослідницькій діяльності; дотримання авторських прав та прав на інтелектуальну власність; неприпустимість практики плагіату в будь-якому вияві; відкритість результатів наукових досліджень» [2, с. 3].

Нині в Україні ціннісний аспект закріплений в офіційних документах університетів та наукових інститутів, а дотримання академічної доброчесності регулюється законодавством України (Закон України Про освіту, Закон України Про вищу освіту та Наказ МОН України № 600 від 1 червня 2016 року). На думку Наталії Бойченко, до базових цінностей сучасної

університетської спільноти можна віднести чотири групи цінностей: суспільні цінності, освітні цінності, групові цінності та індивідуальні цінності [1, с. 1]. У тій чи іншій формі етичні кодекси закріплюють ці цінності на формальному рівні. Суспільні цінності знаходяться в широкому соціокультурному контексті, залежать від політичної ситуації, суспільних традицій тощо. Освітні цінності залежать від того, як відносяться до освіти в суспільстві загалом. Великого значення мають цінності окремих груп (етнічні, гендерні групи тощо). І великого значення мають особистісні цінності [1, с. 1–3]. Недарма в Етичному кодексі КНУ імені Тараса Шевченка закріплено, що університетська спільнота сповідує «цінності, зазначені на гербі Університету – Корисність, Честь і Слава (Utilitas, Honor et Gloria)» [2, с. 1], тобто ці цінності повинні бути визначальними для кожного члена спільноти КНУ імені Тараса Шевченка.

Часто сьогодні сучасний університет сприймається та функціонує як бізнес-корпорація, що переслідує утилітарні цілі. Але якісні дослідження та пошук істини не може приносити чистий прибуток тут і зараз. Університет повинен розглядитися в більш дальній перспективі, в контексті суспільного блага [4, с. 29]. Університет не може мати тільки економічні цілі, він повинен виховувати, вчити критично мислити та самостійно приходити до власних висновків своїх студентів, відповідально ставитися до життя та своєї діяльності, бути вартим громадянином своєї країни. Тільки з таким громадянином у держави буде майбутнє. «Баланс між функціями університету як бізнес-корпорації та інституту, що має ключовий моральний обов'язок формувати моральний склад суспільства загалом, буде можливим, якщо є чітке усвідомлення цінностей, на якому має базуватися сучасний університет» [4, с. 29]. 2004 р. в Бухаресті на рівні Декларації були закріплені етичні цінності та моральні принципи академічної спільноти: «інтелектуальна свобода, академічна автономія, академічна чесність, взаємна довіра, вільний обмін ідеями та взаємна повага незалежно від академічних статусів, справедливість оцінювання навчання та присудження наукових ступенів, спільна

відповідальність та підзвітність, колегіальне прийняття рішень та інституційне управління на всіх рівнях академічної діяльності з урахуванням моральних обов'язків. Всі ці цінності є необхідними для того, щоб була реалізована головна мета – набуття, передача та розповсюдження знання серед академічної спільноти, так і за її межі в інтересах всього суспільства» [4, с. 29–30].

Сповідування цих цінностей можливе тільки за рахунок підвищення етичної обізнаності університетської спільноти, через прийняття їх як індивідуальних, а не тільки через їхнє закріплення в офіційних документах університетів.

Список використаних джерел:

1. Бойченко Н. М. Етичні цінності сучасної університетської освіти: філософська рефлексія : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.10, 09.00.07 / Нац. акад. пед. наук України, Ін-т вищ. освіти. Київ, 2016. 35 с.

2. Етичний кодекс університетської спільноти : ухвалений на конференції трудового колективу Київського національного університету імені Тараса Шевченка Протокол №2 від 27.12.2017 р. URL: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf> (дата звернення: 24.03.2022).

3. Єрмоленко В. «Університет — це не тренінговий клуб». *The Ukrainians*. URL: <https://theukrainians.org/iermolenko-universytet-ne-treninhovuj-klub/> (дата звернення: 24.03.2022).

4. Маслікова І. І. Цілі та цінності сучасного університету: виклики академічної доброчесності в умовах онлайн навчання. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Філософія*. 2021. № 1(4). С. 24 – 41.

*Коцюруба Валерія Геннадіївна,
магістрантка 1 року навчання групи МК-61,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Оборська С. В.*

ТРАДИЦІЇ ЄВРЕЙСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ: ОБРЯДИ ХУПИ

Весільна церемонія завжди несе в собі безліч традицій, обрядів і звичаїв пов'язаних з молодятами, їх батьками та гостями. Традиційне єврейське весілля – це скарбниця обрядовості єврейського народу.

Єврейські весільні традиції охоплюють великий проміжок часу. У період між *шидухін* (сватанням) і *Хупою* може минути цілий рік. Термін *Хупа* має два значення: *Хупа* – як день самого весілля, а точніше сама весільна церемонія; *хупа* – весільний балдахін під котрим стоять молодята під час одруження. Нами будуть використовуватися всі значення.

День весілля для наречених – символ Судного дня (*Йом Кітур*). У цей день зі сходом сонця і до закінчення церемонії Хупи молодята тримають піст, доводячи що духовна складова дуже важлива для майбутньої сім'ї [7, с. 112].

Один з трактатів Талмуду – Кідушін, в перекладі «посвята» (кадош – святий, сакральний, відділений від профанного, особливий) регламентує процес укладання єврейського шлюбу трьома способами. Традиційно чоловік має виконати хоча б одну з умов, щоб шлюб було визнано дійсним. Але нині євреї в день Хупи виконують всі три умови – грошима (обручка, яку дарує нареченій молодий), документом (підписання шлюбного договору) та «близькістю» (кімната усамітнення) [10].

За день, а в деяких общинах за тиждень, до церемонії одруження молодим забороняється бачити один одного. Кіцур Шулхан Арух (збірник галахічних правил) забороняє навіть спілкування телефоном [1]. Весільна церемонія починається за традицією з організації в різних приміщеннях для нареченого

і нареченої особливих прийомів – *кабалат панім*. На них гості вітають молодих, як царя та царицю. І це не просто метафора. На весіллі молоді – царські особи, а веселити молодих – важлива міцва (заповідь), а отже, обов'язок кожного.

У перервах між вітаннями наречена має використовувати будь-яку вільну хвилину для молитви. Традиційно вона читає Теїлім (псалми). Кіцур Шулхан Арух приписує читання Теїлім і нареченому [1, с. 98].

Під час *кабалат панім* у присутності батька нареченого та нареченої, молодого та двох кошерних свідків складається та зачитується *ктуба*. *Ктуба* (букв. те, що написано) – це «шлюбний договір» в якому перераховуються обов'язки, які бере на себе молодий, і права його майбутньої дружини. Права чоловіка і обов'язки дружини в договір не входять. Також *ктуба* служить гальмівним важелем для необдуманого і поспішного розлучення, так як в наступному випадку чоловік має виплатити дружині чималу суму грошей.

Коли текст *ктуби* написано, зазвичай рабин або один із свідків, проводять з нареченим обряд киньяну – символічного прийняття на себе обов'язків договору. Після цього договір підписується нареченим та двома *свідками ктуби*.

Наступним кроком дня хупи є покривання нареченої – *бедекен*. Цей обряд згадується в джерелах XIV–XV століття, та на думку мудреців своїм корінням сягає в епоху Тори [7, с. 149]. Наречений, у присутності свідків, підходить до молодої і закриває її обличчя фатою або непрозорою вуаллю (*інума*).

Цей обряд Блу Грінберг описує в своїй книзі «Традиційний єврейській дім». Наречений у супроводі чоловіків з піснями та танцями підходить до молодої. У цей момент наречена і наречений бачать один одного вперше за тиждень, і якщо не дуже соромляться, то обмінюються фразами. Наречений піднімає вуаль з обличчя нареченої. У цей момент рабин читає біблійне благословення: «О, сестро моя, та станеш ти незліченною безліччю». Серед сучасних ортодоксів прийнято, щоб після цього батько нареченої та батько нареченого благословили наречену [2, с. 203].

Хупу – весільний балдахін, традиційно ставлять під відкритим небом. Місцем для неї може стати балкон синагоги або відкритий майданчик ресторану. Сама церемонія, зазвичай, проводиться уже з початком сутінків. Оскільки хупа певною мірою символізує будинок молодят, то першим до нього як господаря, ведуть нареченого. За однією з традицій молодого та молоду проводжають батьки. За іншою – нареченого веде його батько та тесть, а наречену – мати та свекруха. Цих людей називають *шошвинім*.

Опис цієї процесії наводиться в збірнику галахічних кодексів Кіцур Шулхан Арух. Шошвинім йдуть з двох боків від молодої, тримаючи в одній руці запалену свічку, а іншою підтримуючи наречену. Підійшовши до хупи, вони сім разів обводять її навколо нареченого. Молодий у цей час стоїть, повернувшись обличчям до Єрусалиму [1].

Обряд одруження починається з молитви (благословіння) над вином та *біркат ейрусін* (благословіння заручення) [6, с. 250]. Після цього молодий, а за ним і молода, п'ють з келиха. У цей момент завершується їх піст.

Ведучий шлюбної церемонії запрошує підійти «свідків обручки». Вони потрібні не лише для того, щоб засвідчити цінність обручки. На весіллі може і не бути присутнім рабин, але якщо на ньому не присутні два свідки, шлюб не може вважатися дійсним.

Після «перевірки» обручки за всіма вимогами Талмуду, молодий голосно читає слова присвяти: «*הרעית את מעודשתי לי בטהבת זו, כדת משה וישראל*» – «Ось, ти присвячена мені за дружину цією обручкою, за законом Моше та Ізраїлю» [6, с. 250]. Свідки проголошують тричі: «*מעודשתי!*» – присвячена. Із цього моменту наречена стає заміжньою.

Після присвяти рабин або хтось з гостей зачитує вголос умови шлюбного договору. Це не є обов'язковим, але таким чином читання *ктуби* розділяє між собою *кідущин* і *несуїн* [9, с. 350]. Після цього рабин віддає ктубу нареченому, а він в свою чергу передає її молодій.

Другим етапом церемонії хупи є *несуін*. Цей обряд заключає в собі читання «Сіми благословінь» (*Шева брахот*) над вином. Потім з цього келиха п'ють молоді, свідки та всі бажаючі присутні.

Головним чином брахот саме сім, тому що кожен шлюб є повторенням процесу створення світу. Шість благословінь, згаданих у Талмуді, вказують на шість активних днів творіння, а сьоме благословіння на вино символізує собою день спокою – шабат. І як шабат освячується молитвою *Кідуш* над чашею вина, так і тут браха над вином є символом шабату, – стверджує відомий американський популяризатор іудаїзма рав Арье Каплан [7, с. 219].

Під кінець церемонії молодому дають розбити скляний келих у пам'ять про зруйнування Єрусалимського Храму.

Одразу по закінченні церемонії хупи вже чоловіка та дружину супроводжують до кімнати усамітнення (*хедер йїхуд*). Свідки залишаються за дверима, тим самим фіксуючи факт усамітнення молодят, а чоловік з дружиною мають можливість вперше деякий час (не менше 18-ти хвилин) побути наодинці. Традиційно в кімнаті усамітнення для молодих накривають невеликий фуршет.

Як і виконання будь якої *міцви* (заповіді), а тим більше «шлюбної», все завершується святковою трапезою, що носить назву *седуат міцва* [3, с. 202].

Список використаних джерел:

1. Ганцфрід Ш. Кицур Шульхан Арух. / пер. с ивр. Й. Векслера. Иерусалим : Шамир, 1994. 159 с.
2. Гринберг Б. Традиционный еврейский дом. Иерусалим : Гешарим, 1998. 454 с.
3. Энциклопедия иудаизма «Меир Натив» / сост. Ш.-З. Ариэль ; пер. с ивр. А. Кидерман. Иерусалим : Амана, 1983. 284 с.
4. Єврейське весілля – народні традиції та звичаї. URL: <https://podarunki.in.ua/yevrejske-vesillya-narodni-traditsiyi-ta-zvichayi.html> (дата звернення : 14.01.2022)

5. Особливості традицій єврейського весілля. URL: <https://osobista.in.ua/osoblyvosti-tradytsij-yevrejskogo-vesillya.html> (дата звернення : 24.12.2021).
6. Сидур «Тегилат Гашем» / пер. с ивр. М. Шнейдера ; под об. ред. проф. Г. Брановера. Иерусалим-Вильнюс : Гешарим-Viltis, 1990. 261с.
7. Kaplan A. Made in Heaven: A Jewish Wedding Guide. Brooklyn : Moznaim Publishing Corporation, 1983. 234 p.
8. Kaplan A. Waters of Eden: The Mystery of the Mikvah. Brooklyn : Mesorah Publications, 1993. 91 p.
9. Lau Yisrael-Meir. The Practice of Judaism in the Light of the Oral Torah. Tel Aviv : Modan, 1996. 460 p.
10. The Babylonian Talmud / trans. by M. L. Rodkinson. Boston : New Talmud, 1918. 3225 p.
11. Twerski A. J. The First Year of Marriage: Enhancing the Success of Your Marriage Right from the Start - And Even Before It Begins. Brooklyn : Mesorah Publications, 2004. 211 p.
12. Unterman I. The Talmud. An Analitical Guide to its History and Teachings. New York : Bloch Publishing Company, 1971. 367 p.

*Куликова Олена Миколаївна,
кандидат наук із соціальних комунікацій,
старший викладач кафедри журналістики,
Харківська державна академія культури*

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: НАПРЯМИ ВЗАЄМОДІЇ З МЕДІА

Нині креативні індустрії є одними з передових у Європі та світі. За останні 20 років у Європі вони створили найбільшу кількість робочих місць. Згідно звіту з топ-навичок, який дослідники готують для Всесвітнього економічного форуму раз на 5 років, у 2015 р. навичка «творче мислення» посіла десяте місце, а в 2020 – третє. У центрі креативних індустрій залишається людина з творчим мисленням, а базовою характеристикою креативних індустрій є істотна роль інноваційних технологій в різних областях творчої діяльності.

В Україні поняття креативних індустрій актуалізувалося в 2014 р. Це відбулося через створення Конгресу активістів культури та ін. експертних об'єднань [5].

Термін «креативні індустрії» має ряд визначень і включає економічну та соціокультурну складову. В економіці синонімами креативних індустрій є креативна економіка або економіка знань: сектор, так чи інакше пов'язаний з інтелектуальною діяльністю людини. У соціокультурній сфері креативні індустрії класифікуються як новий тип розвитку культури, де об'єднуючою ідеєю завжди виступає творчий компонент, але при цьому висока роль нових технологій і відкриттів [2].

У результаті внесення змін до закону України «Про культуру» було зафіксовано наступне визначення терміну: «Креативні індустрії – види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, а їх продукти і послуги є результатом індивідуальної творчості» [3].

Також Верховна рада ухвалили проєкт розпорядження «Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій». Документ наводить та визначає точний перелік видів діяльності, які будуть трактуватися як креативні індустрії, відповідно до Національного класифікатора України. Список охоплює такі види діяльності: «Візуальне, сценічне, аудіальне, аудіовізуальне мистецтво; дизайн; література і видавнича діяльність; нові медіа та ІТ; архітектура й урбаністика; реклама, маркетинг і PR; бібліотеки, архіви та музеї; народні художні промисли» [4]. Таким чином, визначено напрями до монетизації творчих аспектів життя. Це необхідно для розвитку самого сектору та економіки держави в цілому [5].

Єдиний список сфер, які відносяться до креативних індустрій відсутній. Кожна країна, яка сьогодні розвиває креативну економіку, самостійно визначає ці індустрії. Зокрема, Велика Британія працює з такими креативними індустріями: реклама, архітектура, мистецтво і культура, ремесла, дизайн, мода, ігри, музика, видавнича справа, телебачення і фільми.

Дискусійним питанням залишається внесення до цього переліку ІТ. Із одного боку, відеоігри вимагають творчості. Із іншого – в ІТ є багато далеко не творчих завдань-процесів [6].

Сектор креативних індустрій певною мірою включає й роботу ЗМІ, водночас він є залежним від медіа. Креативні індустрії розвиваються у тісній взаємодії з медіа. Розповсюдження інформації про стан креативних індустрій створює дискусію довкола них, таким чином сприяючи їх розвитку.

Роль медіа в розвитку креативних індустрій наочно демонструє досвід Великої Британії. Зокрема, ще у 1990 р. британське урядове дослідження з'ясувало важливість креативних індустрій. Це стало поштовхом до публічного дискурсу. У результаті в дію вступило розпорядження уряду, висвітлювати новини розвитку креативних індустрій у медіа. Таким чином, уряд та медіа отримали більше довіри і суспільного визнання, як тільки поняття креативні індустрії виникли на державному рівні [5].

Водночас, інтерес до креативних індустрій надає представникам медіа цікаві матеріали для обговорення. Зазвичай історії, які пропонують креативні індустрії емоційні, яскраві та легко викликають людський інтерес й увагу, що підтверджує взаємну вигоду для представників медіа та креативних індустрій.

Зокрема Джон Тус, директор BBC World Service наголошує на важливості висвітлення подій культури, а особливо у період політичної та економічної нестабільності. Тому що висвітлення розвитку креативних індустрій стає джерелом публічного дискурсу про майбутнє країни [5]. Отже, медіа відіграють надзвичайно важливу роль у розвитку креативних індустрій.

Взаємодія креативних індустрій з медіа здійснюється засобами:

- традиційних медіа;
- нових медіа (інтернет-технології, соціальні мережі).

Саме медіа, як традиційні, так і нові, зокрема мережеві, є важливим засобом формування культурного середовища для широкої аудиторії. Зростає частка аудіовізуальних, електронних ЗМІ в медіа-індустрії. Підсилюється візуальна складова журналістського контенту та розважальність журналістики.

Соціальні мережі активно використовуються для інформування про нові тренди, створення сприятливої атмосфери для змін і нових проєктів.

Водночас традиційні медіа мають можливість охопити значно більший обсяг інформації та представити його у більш узагальненому вигляді для значної частини аудиторії [5]. Однак, тенденції до персоналізації у ЗМІ та медіа-стратегіях креативних індустрій спонукають обирати інтернет-ресурси для взаємодії та інформування споживачів. Аудиторії також найпростіше взаємодіяти з контентом саме через інтернет.

Зміни в практиці споживання контенту вплинули на процес його створення та трансляції. Поява та зростання нових каналів комунікації змушують сучасних учасників креативної індустрії перебувати в постійному пошуку та активному розвитку шляхів поширення свого контенту. Користувачі отримали можливість впливати на контент запропонований представниками креативних індустрій. Нині невід'ємною частиною більшості публікацій у мережі є коментарі, які дозволяють проаналізувати відгуки аудиторії й доповнюють дискурс сприйняття продукту. Таким чином переважна більшість представників креативних індустрій включені в спілкування з користувачами.

Отже, у взаємодії медіа та креативних індустрій спостерігаються наступні тенденції:

1. Співпраця представників креативних та медіа-індустрій сприяє збільшенню їх аудиторій та більш широкому споживанню їх продукції. У цих умовах доцільно скористатися позитивним, перевіреним досвідом європейських країн, створити необхідні закони та підзаконні акти, надати креативним індустріям певну оперативну незалежність.

2. Розвиток творчих концепцій та використання потенціалу креативних індустрій, потребує розробки правильної стратегії й підтримки. Тому надзвичайно важливо, щоб про учасників креативних індустрій можна було почитати, почути, побачити. Це можуть зробити медіа. Також медіа є важливим джерелом організації доступу рекламодавців до цільових аудиторій.

3. Основним засобом комунікації представників креативних індустрій з медіа є інтернет. Проте традиційні медіа теж мають свою аудиторію. Наприклад ТБ часто виступає пресеєлом до моменту, поки глядач не знайде інформацію про товар чи послугу креативників в інтернеті.

4. Досвід європейських країн, зокрема Великої Британії, підтверджує, що співпраця з креативними індустріями це вигідно і цікаво, а взаємодія креативних індустрій з медіа є необхідною складовою їх розвитку.

5. У сучасних умовах, коли доступ до інформації є найпростішим за історію людства, боротьба за увагу споживача розгортається дуже активно. Креативні індустрії — сектор, який працює саме з приверненням уваги, шляхом чи то створення цікавої рекламної компанії, чи то шляхом інформування людей за допомогою власного тематичного подкасту, не має значення.

Нині інтелектуальна власність є одним із головних факторів конкурентоздатності держави. Креативні індустрії посідають провідні місця в культурному та політичному секторах. Очевидно, що взаємодія усіх видів медіа з різноманітними представниками креативних індустрій призведе до покращення як культурного так і економічного стану країни. Водночас використовуючи традиційні шляхи спілкування з аудиторією, доцільно шукати й нові перспективні напрями взаємодії.

Список використаних джерел:

1. Ажнюк Я. Що таке соціальні медіа і хто такі SMM-менеджери? *Tumblr*. Дата публікації: 13.07.2012. URL: <https://yaroslav.azhnyuk.com/post/27117182331/> (дата звернення 23.01.2022).

2. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації. Львів. : Літопис, 2010. 538 с.

3. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо визначення поняття «креативні індустрії» : Закон України від 19. 06. 2018. № 2458-VIII. *Відомості Верховної Ради*. 2018. №34. Ст. 257.

4. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій : Розпорядження Кабінету міністрів України від 24.04.2019 № 265-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text> (дата звернення: 28.01.2022).

5. Прокопенко С. Креативні індустрії — радикальні зміни. *Gwara Media*. Дата публікації: 15.03.2020. URL: <https://gwaramedia.com/kreatyvni-industriyi-shho-de-yak/> (дата звернення: 21.01.2022).

6. Скиба М. Креативна економіка в Європі: 5 кроків для злету. *Українська правда*. Дата публікації: 21.03.2016. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/03/21/209710/> (дата звернення: 28.01.2022).

7. СМИ играют важную роль в развитии креативных индустрий. *Культура и креативность*. URL: <https://www.culturepartnership.eu/article/media-plays-important-role-in-the-development-of-creative-industries> (дата обращения: 22.01.2022).

*Кундеревиц Олена Вікторівна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії та педагогіки,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ОСВІТА ЯК КУЛЬТУРА:

ДОСВІД СУЧАСНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ

Питання щодо сучасного, або інтегрованого підходу до розуміння освіти постає щоразу, коли ми розглядаємо його в широкому контексті. А саме, як питання, що розкриває загальну мету суспільства щодо освіти. І це не тільки стандарти навчання, програми, забезпечення контролю у вигляді тестування тощо. Насамперед, суспільство має сформулювати уявне замовлення стосовно навчання молоді, необхідний запит на певні компетенції майбутніх спеціалістів, на коло світоглядних питань та предметних завдань, які будуть вирішуватись в майбутньому.

Важливий контекст освіти обумовлюється тим, яким чином реалізується мета культури. Оскільки досягнути всі цілі та сенси культури в короткій доповіді неможливо, зазначимо тільки про найголовніше, а саме про те, що від'єднати культуру від освіти та виховання неможливо. Суспільство ж можна визначити «тілом культури», бо в соціальній комунікації формується проєкт індивідуального життя, де кожен нюанс є важливим.

Справжній процес передачі, трансформації знання в освітньому середовищі відбувається в «трансляванні» досвіду розуміння культурних явищ та культури в цілому. Освітній процес є процесом постійного становлення та формування компетенцій. Часто система освіти «не встигає» узгоджувати свій зміст з культурою, але прагне бути наближеною до неї в різноманітних творчих формах. Головною метою навчальних закладів є спрямування, вектор, напрямок навчальної діяльності. І якщо навчання розгортається як творчий процес, саме так, як це відбувається в культурі та житті, тоді навчальний заклад (школа, коледж чи університет) є по-справжньому креативними. Творча взаємодія стає основою для збагачення думок особистості, формування її способу життя. Досвід, який має вплив на особистість та формує світогляд, вже є освітнім.

У латинській мові слово *educatio* означає *вирощування, обробка, виховання*. Отже, слово «освіта» можна вважати синонімом слова «культура». Культура постає як процес становлення, в якому допоміжною діяльністю є освіта, що націлена на засвоєння знань, цінностей, навичок, а також і на саму здатність до творчості.

У роботі «Освіта та суспільство» [2] Ж. Лесурн зазначає про те, що в одному суспільстві можуть співіснувати одночасно різні культури. Навчальні заклади мають визначитися з тим, яку саме культуру вони прагнуть розвивати. Звісно, орієнтація завжди націлена на сучасність. Тому вивчення певних предметів, наслідування зразків поведінки та педагогічні формати мають бути відповідними щодо сучасної доби.

На думку Лесурна, значення навчальних закладів освіти полягає у налагодженні та зміцненні відносин із сучасною культурою та створенні комунікаційних зв'язків між різними предметними галузями. А також він виділяє три основні позиціонування, які можуть бути встановлені між культурою та освітою. Перше – ізотонічне, коли навчання схоже на оточуюче середовище, тобто потрібно навчатися в самому житті, вийти з аудиторій в навколишній світ. Друге позиціонування – дистанція як певна оборонна

позиція що захищає навчання від «модних» та «популярних» ідей і методів, які породжують безсистемність. Третє – експертне позиціонування. Основним в навчанні такого типу є вміння взаємодіяти, виявляти проблеми, рефлексувати, робити висновки.

Метою навчальних закладів, виходячи з міркувань Ж. Лесурна, є необхідність спрямування навчального процесу, який би міг розгортатися як процес творчий по створенню конкретного продукту. А найактуальнішим та найважливішим педагогічним завданням є взаємодія.

М.Адлер в книзі «Як прочитати книгу. Керівництво з читання великих творів» пише: «Викладання – це процес, в якому одна людина навчається у іншої завдяки комунікації. Таким чином, викладання слід відрізнити від відкриття, коли людина дізнається про щось самостійно, спостерігає та міркує, а не просто отримує інформацію від когось зовні. Звісно, в житті два способи навчання тісно пов'язані між собою. Люди допомагають один одному, в тому числі і в отриманні знань» [1, с. 55].

Сучасний педагог розуміє, що на шляху навчання важливим є не просто надання інформації, а «сприяння відкриттям», які б робили учні самостійно. Педагог в цьому процесі має навчити тому, як правильно досліджувати, спостерігати та мислити в процесі пошуку.

Мортімер Адлер у своїй роботі наводить приклади того, чим відрізняються підручники та популярна література від великих книг, які здатна сприймати аудиторія, що навчилася якісно читати. Він наголошує на тому, що саме через цю складність сприйняття, в наш час великі книги мало хто читає. Оскільки вони містять «оригінальні думки», а не цитати та повтори. Розповсюдження підручників та лекційних курсів в сучасній системі освіти веде до деградації освіченості, вважає автор та наводить відомий жарт: «Ті, хто не вміють навчати, навчають вчителів».

Головною метою якісної освіти є розуміння, а не інформація, яка є, до речі, теж важливою сходинкою в процесі навчання. На думку М. Адлера, найбільш розумний підхід до освіти полягає в дисципліні навчання. При цьому, важливо засвоїти техніку навчання, а саме мистецтво вчитися самостійно за допомогою всіх доступних засобів. Навчальні заклади будуть ефективними в тому випадку, якщо нададуть можливості та сформуєть звичку продовжувати навчання протягом всього життя. Мистецтво читання (тут знову маються на увазі великі книги) та методика дослідження є основними інструментами навчання та відкриття нового.

Таким чином, Мортімер Адлер вважає, що реформу освіти потрібно починати з початкової школи, а потім радикально переглядати систему навчання в коледжі, щоб на момент вручення диплому бакалавра студент в повній мірі володів мистецтвом читання та мав смак до якісної літератури. Саме таким шляхом має відбуватися гуманітарна освіта. Автор наводить приклад коледжу, де виховують гуманітаріїв у справжньому сенсі цього слова. Буде доречним навести цей приклад – це коледж Сент-Джон в Аннаполісі, штат Меріленд (США). У ньому чотири роки студенти мають вчитися читати, писати, міркувати і вести лабораторні дослідження, одночасно вивчаючи великі книги, які слугують матеріалом для вправ, що тренують базові розумові здібності.

Чотирирічна програма навчання в коледжі вимагає, щоб студенти читали та обговорювали твори видатних авторів західної цивілізації в галузі філософії, теології, математики, природничих наук, музики, поезії тощо. Коледж уникає сучасних підручників, лекцій та іспитів на користь серії керівництв навчанням. Оцінки виставляються тільки за проханням студента і базуються в основному на участі в спільних обговореннях та письмових роботах. Серед випускників коледжу відомі письменники, критики, журналісти, академіки, політики, кінорежисери, музиканти, а також військовослужбовці та бізнесмени [3].

Актуально звучать нині слова Уолтера Пінкіна (американського письменника, автора роману «Життя починається після сорока» 1878–1953) і не тільки для американських студентів, а точніше порада, яку він дав випускникам в день вручення дипломів: «Не продавайте книги й зберігайте свої дипломи. Раптом щось – продайте дипломи, якщо їх хтось купить, але залиште собі книги»...

Список використаних джерел:

1. Адлер М. Як прочитати книгу. Київ : КМ-БУКС, 2018. 456с.
2. Lesourne J. Education et société. Les défis de l'an 2000. Paris : la Découverte : le Monde de l'Education, 1988. 357 p.
3. St. John's College. URL: <https://cutt.ly/tSXeM9m> (date of access: 24.03.2021).

*Кухтій Оксана Степанівна,
аспірантка 4 року навчання,
спеціальність - 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор історичних наук,
професор Ластовський В. В.*

ІННОВАЦІЙНА ТЕХНІКА ІНКРУСТАЦІЇ МЕТАЛОМ УКРАЇНСЬКОГО МАЙСТРА АНАТОЛІЯ БОЙКА

«Культура – це як спосіб життя, а мистецтво є частиною соціальної організації...» [7], це виступає основою на творчо-життєвому шляху українського майстра Анатолія Бойка, який вперше об'єднав ювелірство з писанкарством тим самим створивши інноваційні технології виготовлення прикрас.

Бойко А. народився в с. Буглів Лановецького р-ну Тернопільської обл. (що на межі Галичини та Поділля). Після одруження остаточно осів на батьківщині дружини у м. Володимирі-Волинському. Освіту отримав у Дубненському професійно-технічному училищі за спеціальністю «Різблярство та художній дизайн». Пройшов службу в армії, був учасником бойових дій у Першій карабаській війні (збройний конфлікт між Вірменією та Азербайджаном у 1987–1994рр), де був поранений [2].

Свою творчу діяльність над декоруванням яєць розпочав у 2009 р. [2]. Унікальність робіт українського умільця полягає в тому, що при створенні писанок (за основний матеріал митець використовує яєчну шкаралупу) інкрустує їх металом та оздоблює камінням. Інкрустація (з лат. – покриваю шаром) техніка декорування художніх ювелірних виробів відома з давніх часів [8, с. 228].

Поєднання традиційних та не традиційних матеріалів, виконання складної авторської технології виконання все це притаманне творчим роботам майстра. Поєднання двох стародавніх ремесл як писанкарство та ювелірство виступає потужною рушійною силою для створення інноваційного, нового твору в культурно – мистецьких процесах. Варто зазначити, що будь-яка сучасна робота завжди в основі має традиційне. Писанка є символом українського народу, в зображенні якої відтворюється традиції, культура, вірування нації. Завдяки інноваційним технологіям виготовлення творчі роботи майстра, писанки, уособлюють минуле-теперішнє-майбутнє.

Автор завжди у пошуках нового і дотримується принципу «робити з того, з чого роблять всі, но зробити щось таке, чого ще немає, у якому немає аналогів» [2]. Матеріали, які застосовує майстер народної творчості в роботі унікальні, а саме: яєчну, страусину, індичу, перепелину, гусячу шкаралупу; дорогоцінні метали (срібло, золото); недорогоцінні метали (мідь); бурштинову крихту; порцеляну; каміння Swarovski та інше дорогоцінне каміння.

Інноваційна технологія виготовлення полягає у кілька етапів миття, відбілювання поверхні шкаралупи, просушування тільки тоді автор приступає до основної частини роботи інкрустації та декорування поверхні металом. Алгоритм витягування шкаралупи у спіраль та авторська техніка кування сріблом по яєчній шкаралупі – досить складний процес і потребує багато часу [2].

Всесвітня Асоціація художників, що працюють по яєчній шкаралупі World Egg Artists Association видала автору сертифікат за створення інноваційної технології витягування шкаралупи [2].

У творчому доробку митця присутні роботи на релігійну тематику (писанки з іконами); яйця з портретами відомих людей; яйце світильник і нічник для дітей; яйця з різними геометричними та асиметричними зображеннями, символами трипільської культури та інші; створенні митцем писанки з секретами не має аналогів у світі.

Неоціненний внесок А. Бойко зробив у збереженні та передачі майбутнім поколінням української культури, даруючи свої роботи вітчизняним музеям та приватним колекціонерам, поціновувачам автентичного українського мистецтва. Результати плідної діяльності автора репрезентуються в різних країнах, таких як: Південна Корея, Італія, Греція, Німеччина, Велика Британія, Франція, Японія, США, Канада, Іран, Туреччина [2].

Національний реєстр рекордів України зафіксував майстерність А. Бойка у наступних номінаціях: найбільша колекція експонатів з яєчної шкаралупи, оздобленої металом (зафіксована 26 листопада 2015 р., з кількістю у 82 експонати) [5]; перша авторська колекція з яєчної шкаралупи, інкрустованої металом (рекорд зарахований 17 липня 2020 р.) [6]; найбільша кількість просвердлених отворів у курячому яйці (33 436 отвори діаметром 0,15 мм) [4]; найбільша кількість просвердлених отворів у гусячому яйці (зроблено 52 745 отвори, діаметром 0,2 мм, відстань між отворами не ширше нитки) два останні рекорди були встановлені 17 квітня 2021 р. [3].

Указом Президента України П. Порошенка № 399/2017 від 02.12.2017 Анатолію Бойку присвоєно звання «Заслужений майстер народної творчості України» [1].

Підсумовуючи вище сказане, можна стверджувати, що діяльність заслуженого майстра народної творчості А. Бойка достойно представляє Україну світовій спільноті. Він зберігає та передає українську культуру у своїх

авторських роботах. Особлива його заслуга полягає у розвитку інноваційних технік, таких як інкрустація металом та камінням по шкаралупі; техніка кування сріблом по яєчній шкаралупі; витягування яєчної шкаралупи.

Список використаних джерел:

1. Анатолій Бойко став залуженим майстром народної творчості України. *Володимир. Офіційний сайт міста*. Дата публікації: 4.12.2017. URL: <http://volodymyrrada.gov.ua/anatolij-bojko-stav-zasluzhenym-majstrom-narodnoyi-tvorchosti-ukrayiny/> (дата звернення: 24.03.2022).

2. Логвиненко Б., Савицька В., Понеділок Н. Яйце як арт об'єкт. *Українер*. Дата публікації: 17.01.2021. URL: <https://ukrainer.net/anatoliy-bojko/> (дата звернення: 24.03.2022).

3. Найбільша кількість просвердлених отворів у гусячому яйці. *Національний реєстр рекордів України*. Дата публікації: 17.04.2021. URL: <https://nationalrecords.world/najbilsha-kilkist-prosverdlenih-otvoriv-u-gusyachomu-yaiczii/> (дата звернення: 24.03.2022).

4. Найбільша кількість просвердлених отворів у курячому яйці. *Національний реєстр рекордів України*. Дата публікації: 17.04.2021. URL: <https://nationalrecords.world/najbilsha-kilkist-prosverdlenih-otvoriv-u-kuryachomu-yaiczii/> (дата звернення: 24.03.2022).

5. Найбільша колекція експонатів з яєчної шкаралупи, оздобленої металом. *Національний реєстр рекордів України*. Дата публікації: 26.11.2015. URL: <https://nationalrecords.world/naybilsha-kolektsiya-eksponativ-z-yaechnoyi-shkaralupi-ozdoblenoyi-metalom/> (дата звернення: 24.03.2022).

6. Перша авторська колекція з яєчної шкаралупи, інкрустованої металом. *Національний реєстр рекордів України*. Дата публікації: 17.07.2020. URL: <https://nationalrecords.world/persha-avtorska-kolektsiya-eksponativ-z-yaechnoi-shkaralupi-inkrustovanoi-metalom/> (дата звернення: 24.03.2022).

7. Уильямс Р. Культура обыденна. 1958. URL: <https://www.academia.edu/20109753> (дата звернення: 24.03.2022).

8. Шмагало Р. Т. Енциклопедія художнього металу. Львів : Априорі, 2015. Т. 1: Світовий та український художній метал. Класифікація, термінологія, стилістика, експертиза. 420с.

*Куцак Світлана Анатоліївна,
педагог-організатор, викладач мистецтв,
спеціаліст вищої категорії гімназії № 117 ім. Лесі Українки
з поглибленим вивченням іноземних мов
м. Києва*

КУЛЬТУРНО-ДОВІЛЛЄВІ ПРАКТИКИ СУЧАСНИХ ПІДЛІТКІВ. РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

Особливості розвитку людини на різних вікових етапах і виборі форм і видів дозвілля вивчали в культурологічних, соціологічних, педагогічних наукових дослідженнях О. Безпалько, М. Зацепіна, І. Зверева. Зокрема

М. Зацепіна акцентує увагу на організації культурно-дозвіллевої діяльності підлітків. Дослідниця класифікує дозвіллеві практики за їх змістом та призначенням. О. Безпалько [7, с. 58] аргументує практичний інструментарій- просвітницький тренінг, як одну із основних форм роботи з молоддю і підлітками. Це, як вважає дослідник, сприяє становленню і розвитку особистості підлітка, як активного суб'єкта соціальної діяльності і спілкування. Адже дозвілля, як стверджує у своєму дослідженні І. В. Петрова, творча діяльність людини унікальне саме особистісним характером: під час дозвілля дотримуються особистісні потреби індивіда, спрямовані на його самореалізацію, на досягнення успіху... на пошук рівноваги чи способу «перевершити себе» [4, с. 18]. У підлітковому віці (10–15 років) у людини виявляється характерна потреба пізнати себе, знайти однодумців. Це вік коли формуються такі поняття як гідність, милосердя, любов до ближнього перше кохання та перше розчарування. Головним видом діяльності підлітків є спілкування з однолітками, інтимно-особистісне спілкування [3, с. 266]. На сучасне підліткове дозвілля значною мірою впливає масова культура, вона визначає особистісні якості зростаючої особистості, духовні потреби. У дозвіллі з підлітками застосовують переважно технології інформаційно-пізнавальної і просвітницької діяльності, технології організації самодіяльної творчості і аматорських об'єднань [1, с. 63]. Творчо опановуючи ту чи іншу справу, підлітки вчаться критично оцінювати свої дії. Основними місцями,

де проводять своє дозвілля підлітки є творчі об'єднання та клуби за інтересами при міських та районних будинках культури, творчі гуртки та секції приватної і державної форми власності. Та найбільшу частину часу підлітки проводять у навчальних закладах. Тому є доцільним, на нашу думку, саме тут розвивати, вдосконалювати систему дозвіллевих практик.

Як згадує І. В. Петрова, вивчаючи закордонний досвід з дозвіллевої діяльності, серед багатьох зарубіжних установ вирізняються клуби при навчальних закладах. Найпоширенішими є «Батьківські клуби»..., «Молодий лідер» ... клуби профорієнтаційного спрямування [3, с. 161]. Варто зазначити, що позитивна тенденція спостерігається і у більшості великих міст України. Майже у всіх навчальних закладах загальної середньої освіти Києва створюються гуртки та діють клуби за інтересами. Популярними є «Школа цифрових навичок», «Захист прав людини», «Громадська журналістика», «Комп'ютерна графіка та анімація», «Соціальна психологія», «Культура і мова», «Сценарна та режисерська майстерність», спортивні секції. Формуванню національної свідомості, почуття патріотизму, власної гідності сприяє участь у таких заходах як зустрічі з воїнами АТО, долучення підлітків до благодійних акцій волонтерів, тематичні ігри-симуляції. Як показує практика, цікавими для підлітків є участь у патріотичній вишкіл-грі «Київ – Козак-фест», яка проходить у рамках Всеукраїнського фестивалю «Гайдамака». За підтримки Міністерства освіти України та Департаменту освіти і науки молоді та спорту КМДА до цієї гри долучаються учні всіх районів Києва. Активно беруть участь школярі у фестивалі козацької пісні, Всеукраїнській дитячо-юнацькій військово-патріотичній грі «Сокіл» («Джура»), фото- та відеоконкурсах «Я майбутнє твоє- Україно». Враховуючи потреби сьогодення дозвіллеві практики для підлітків у XXI ст. мають поєднувати декілька функцій: релаксація (зняття психічного і фізичного напруження), розвиток творчої діяльності і уяви, отримання нової інформації про навколишній світ, інформаційно-пізнавальна діяльність.

Сучасні підлітки вступаючи у «доросле» життя стикаються з проблемами пошук власного «я», потреби в суспільстві. Готуючи до життя в такому суспільстві тисячі школярів, представники шкільного активу вже шостий рік беруть участь у Всеукраїнському Форумі «Менше 18 ми можемо більше». Спікерами такого форуму є політики, провідні спеціалісти в різних галузях, психологи, видатні діячі культури і науки [6]. Аналізуючи реєстрацію молодих людей на різні заходи, можна відмітити, що найбільше зацікавило сучасну молодь у 2021 році. Панельні дискусії та тренінги на тему: «Як витримати напругу і йти до своєї мрії коли обставини проти тебе», «Підлітковий бренд в творчості інтернет: створюємо, розвиваємо, захищаємо», «Благополуччя підлітка. З чого почати?», «Вміння приймати рішення, або як відповідальність впливає на наше життя», «Як не провтикати життя: найкращі можливості для розвитку підлітка».

А щодо розваг? Що цікаво нині підліткам? Тінейджерів нині цікавлять інновації та прогрес. Вони з фантастичною швидкістю вчаться користуватись новинками техніки, хочуть пізнати незвідане, побачити якомога більше. Водночас, на жаль, більшу частину часу проводять у віртуальному світі. Гаджети, комп'юторні ігри та соціальні мережі часто замінюють «живе» спілкування, формують нездорову залежність. Особливо негативно вплинули на сферу дозвілля карантинні обмеження 2020–2021 рр. Ці події змусили івенторів та організаторів дозвілля шукати нові форми і види діяльності. Формат «онлайн» стрімко увірвався в індустрію дозвілля. Нові реалії життя спонукають івенторів використовувати альтернативі дозвіллеві практики. Таким чином популярними і ефективними, є такі форми роботи: віртуальні екскурсії, онлайн-вікторини, онлайн-квести, тематичні відео-ігри, фото та відео конкурси, логічні та інтелектуальні онлайн-турніри, літературні та вокальні конкурси онлайн формату, ігри-симуляції, творчі перфоманси, флешмоби та челенджи у соціальних мережах. Для створення та якісного функціонування таких заходів потрібен новий інструментарій. «Творці віртуальної реальності» швидко відреагували на запит і створили різноманітні платформи для організації дозвілля онлайн.

«Quizizz» – простір за допомогою якого можна створювати вікторини та опитування. До слова, спостерігаючи як тінейджери активно включаючись у таку командну гру на тему Хеллоуїна, Різдва чи Великодня, навіть на відстані, демонструють командний дух, взаємопідтримку, активно комунікують та взаємодіють разом. «Live-Streaming» – сервіс, що дає змогу вести прямі трансляції подій (концертів, флешмобів, акцій). Один із найкращих і найоперативніших способів з місця події. Для трансляції достатньо телефону чи планшету, що робить цей сервіс привабливим для стримерів. «6Connex» – платформа для проведення віртуальних заходів зокрема освітніх за її допомогою можна організовувати різні онлайн-події, співбесіду, навчання, віртуальну виставку, свято. «Run the world» – платформа яка дає змогу створювати заходи використовуючи готові шаблони. «Shindig» – ресурс за допомогою якого можна провести онлайн-подію для великої аудиторії відеолекцію, кіноконференцію. Подію можна транслювати у прямому ефірі з допомогою «YouTube», «Facesbook».

«live Crowdcast» – програма що перетворює вебінари та конференції на інтерактивні заходи. Із її допомогою можна ставити запитання спікерам, проводити опитування, підбивати підсумки. Звичайно, ніщо не замінить «живого спілкування», атмосфери взаємодії і процесу «творення» та враховуючи сучасні реалії це вдала альтернатива зберегти і розвивати сферу дозвілля. Організаторам дозвілля для підлітків, на нашу думку, варто вивчити досвід роботи провідних культурно-освітніх закладів Києва та України. На базі Київського палацу дітей та юнацтва здійснюється діяльність більш, як за 200 напрямками [5]. Палац проводить творчі фестивалі, конкурси, виставки районного та міського рівня. Із переходом на дистанційні форми роботи, діяльність творчих гуртків і секцій не зупинилась. Із допомогою інноваційні ідеї, мультимедійної технології та онлайн-платформ продовжує функціонувати і розвиватись. Та, на жаль, не всі позашкільні заклади міст, містечок, а тим паче сіл мають відповідне технічне забезпечення, та бездоганне володіння

сучасними інтерактивними технологіями. Загалом по Україні все ще переважає низький рівень інноваційності у дозвіллевій сфері діяльності. Це питання потрібно вирішувати на державному рівні.

Тож досліджуючи питання дозвіллевих практик для підлітків, можемо зробити висновок: сучасні дозвіллеві практики мають відповідати таким основними принципам: інноваційній, креативність, створення позитивних емоцій, індивідуальний підхід, а використання новітніх технологій та інструментів дають подвійний результат, урізноманітнюють і варіюють дозвіллеві практики за спрямуванням.

Список використаних джерел:

1. Карпова Л. О. Становлення культурно-просвітницької діяльності у сфері дозвілля. *Культурно-дозвіллева діяльність у сучасному світі* : колект. монографія. Київ, 2017. С. 62–80.
2. Олійник О. О. Диференційовані технології у сфері дозвілля. *Культурно-дозвіллева діяльність у сучасному світі* : колект. монографія. Київ, 2017. С. 259–278.
3. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах : підручник. Київ : Кондор. 2005. 161 с.
4. Петрова І. В. Дозвілля як об'єкт наукових рефлексій. *Культурно-дозвіллева діяльність у сучасному світі* : колект. монографія. Київ, 2017. С. 5–28.
5. Київський Палац дітей та юнацтва. URL: <https://palace.kyiv.ua/> (дата звернення: 24.03.2022).
6. Матеріали форуму «Менші 18 ми можемо більше». *Освіта Києва*. URL: <https://kyivosvita.com/m18forum> (дата звернення: 24.03.2022).
7. Форми організації дозвілля дітей та молоді : метод.матеріали до тренінгу / упоряд.: В. В. Молочний, С. О. Менько, О. В. Безпалько ; за заг. ред. І. Д. Зверєвої. Київ : Наук. світ, 2006. 58 с.

*Кущик Ірина Віталіївна,
аспірантка 4 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.*

МОДА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Моді та її особливостям, якщо розглядати моду в якості соціальної норми, притаманний конкретний історичний характер, а саме те, що мода не є універсальною в тимчасовому вимірі і до того ж спостерігається як властивість лише конкретних типів суспільства.

Відмова від застарілих принципів творення образів моди в форматі мистецтва започаткувала постмодернізм в моді. Акцентність, підсилення елементів, що привертають увагу як центральної естетичної категорії, прийшли на зміну художній виразності. Еклектичність, змішання стилів, домінанта форми над змістом, а деконструкції – над конструкцію стали можливими через трактування постмодерністичної моди як відкритої системи; замість чіткої структури з'явилися сезонні колекції без вертикального поєднання за допомогою різних мотивів та сюжетів – радше окремі модні події, що, у свою чергу, сприяло вибухові множинності в моді – радикальної множинності – різноманіттю стилів, трендів, стандартів і норм, «шуму», що значно ускладнює чіткість тенденцій моди.

Завдяки постмодернізму та його впливу на моду експресивність моди стає комунікативністю, масовістю, орієнтуванням на потреби масової аудиторії; тенденції до плюралізму, еклектичності, рандомності, хаосу та відкритості набувають все більшого значення в моді.

На думку А. Гусейнова і І. Кона, мода – «короткочасна форма стандартизованої масової поведінки, що виникає під впливом домінуючих у даний період і в даному суспільстві настроїв, смаків, захоплень. У процесі

спілкування люди впливають один на одного. Одна з її форм – взаємна передача особливостей свого виразного вигляду та поведінки; трансляція зовнішніх форм культури. Мода виникає як певний тип поведінки та стилю людини, хоча дослідження її починається, як правило, з розумінням та слідуванням речам, предметам, манерам, тобто модним знакам».

Моду створює її місце в культурі та суспільстві, а саме те, як модні тенденції впливають на індивідів. Одяг дає нам інформацію про того, хто його носить. Мода відповідає настрою та характеру культури.

Нині світову ідентичність формує мода, створюючи таку собі анархічну, хаотичну повторюваність із будь-яких форм, виявляючи нові культурні зразки через виконання своєї соціальної функції; мода сьогодення – гімн сучасності та оригінальності, вектору руху до індивідуальної виразності, з однієї сторони, і дотримання загального для всіх «духу часу», з іншої. Відображаючи всі соціально-політичні процеси, мода дає можливість відображувати все, що властиве людині, незалежно від її соціального положення, зберегти і виразити своє особисте джерело. Усі новинки, які людина приймає в своє коло необхідності, швидко набувають модності, а інші відфільтровуються – завдяки цьому суспільство детермінується за допомогою моди та має можливість сформулювати власні потреби серед безкінечно неусталених умов існування.

*Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка*

МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ

У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ВІДДЗЕРКАЛЕННІ

Парадигма сучасного соціокультурного простору характеризується трансформаційними та інноваційними тенденціями, які прямо чи опосередковано зачепили всі види мистецтва, позначились на всіх рівнях буття мистецьких

артефактів – від їх появи, до розповсюдження та специфіки перцептивно-реципієнтних процесів. У цьому контексті слід зауважити, що нині саме останній фактор отримує «пальму першості» у затребуваності тих чи інших музичних та загалом мистецьких явищ, що специфікується у вигляді соціального замовлення на створення того чи іншого культурно-мистецького продукту. Велика роль тут належить рекламі та мас-медіасучасним інформаційно-комунікаційним технологіям, які скеровують культурно-мистецький інтерес споживачів у те чи інше русло, підсилюючи зацікавлення до нього та створюючи попит.

Як показує соціокультурна дійсність, сучасним музично-мистецьким процесам притаманні певні тенденції, зокрема:

– співіснування різних музичних стилів, традиційних форм та новаторських напрямів;

– синегрія музично-мистецького буття з аксіологічними параметрами соціокультурного середовища, позаяк «українська музична культура як форма суспільної свідомості, вид мистецтва, а також особистісне і суспільне набуття має значний виховний, пізнавальний потенціал, розкриття і використання якого повинно здійснюватися на міжгалузевому рівні» [1, с. 200];

– зростання зацікавленості слухачів до українського артефактів музичного продукту, особливо, національно-патріотичного спрямування. Значною мірою, це сталось під впливом знакових подій новітньої історії країни (зокрема, «Помаранчевої революції», «Революції Гідності», одним із символів якої стала народна пісня «Пливе кача» як реквієм за загиблими побратимами).

Також тут варто вказати на непроминутий інтерес сучасних українців до творів духовної тематики, який спонукає мистців до поповнення царини сакральної музики новими композиціями, а хорові колективи – до їх виконання та відродження раніше невідомих, забутих чи заборонених творів. Однією із нинішніх тенденцій є і їхнє музикознавче осмислення та публікація;

– розширення каналів сприйняття музичних артефактів: якщо раніше домінували отримання вражень від безпосереднього, офлайн відвідування концертів, музично-мистецьких подій, чи у вигляді звукозапису (платівки, CD тощо), то в останнє десятиліття, завдяки глобалізації, діджиталізації, пандемії коронавірусної хвороби та стрімкому розвитку технологій, акцент змістився у онлайн-сприйняття музичних продуктів, а частота прослуховувань, кількість вподобайок та підписантів на канали музикантів у відеохостингу «Youtube» дозволяє простежити вектор музичних смаків та інтересів реципієнтів по цілому світі;

– однією із тенденцій став синтез традиційних здобутків у царині музичної творчості з сучасними надбаннями європейського соціокультурного простору, орієнтування на міжнародний досвід, новітні творчі практики, культурні та креативні індустрії, відкриті мистецькі середовища, в яких вагома роль належить музичній компоненті;

– зростання ролі медіа технологій, реклами на телебаченні й радіо при анонсуванні явищ музичного мистецтва;

– увиразнення потреби у якісному менеджменті та цифровій дистрибуції у процесі «донесення» музичних продуктів до реципієнтів;

– трансформаційні процеси сучасного соціокультурного буття актуалізували концепт «подієвої музичної культури», теоретичне осмислення якої іде навздогін практичній концертній та виконавській діяльності. Як зазначає дослідниця С. Оборська, «Сучасний подієвий менеджмент у мистецтві будується за технологіями глобалізації й оцифруванні культури, зорієнтованої на майбутнє «суспільство мрій» з інтерактивним динамічним способом формування стратегії діяльності й структурування закладів культури, означене доцільно кваліфікувати як формування гнучких, зорієнтованих на індивідуалізацію окремих перспектив» [2, с. 61];

– як негативну тенденцію повсякдення можна трактувати вагомий відтік за кордон професійних музичних кадрів, який, з одного боку, пояснюється

глобалізаційними процесами, відкритими кордонами, а з другого – об’єктивними чинниками матеріального характеру, хитким фінансовим становищем музикантів академічного спрямування тощо.

Таким чином, музично-мистецьке сьогодення, з опорою на минулі досягнення та орієнтацією у світовий культурний простір, демонструє різноманітні тенденції у соціокультурному вимірі, які знаходяться у безпосередньому зв’язку з навколишньою дійсністю, її соціальними, психологічними, світоглядно-ментальними, філософсько-етичними та естетичними параметрами.

Список використаних джерел:

1. Кутняк І. М., Околович І. М. Українська музична культура в мистецько-освітньому просторі ХХ–ХХІ ст. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 198–201. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/8/42.pdf> (дата звернення 24.03.2022)

2. Оборська С. В. Подієвий менеджмент у мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 57–63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2014_15_10 (дата звернення 24.03.2022).

*Ластовський Валерій Васильович,
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри міжнародних відносин,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

КУЛЬТУРА НАУКОВОЇ ДИСКУСІЇ У МЕРЕЖІ «FACEBOOK»:

УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

Культура наукової дискусії в історії людства пройшла такий же шлях еволюції як і всі інші форми суспільної комунікації. На неї впливали всі ті умови, в яких розвивалося людське суспільство від античності і до сучасності – культурні, соціальні, інноваційні тощо. По суті, при розгляді цієї теми ми

можемо бачити як культура наукової дискусії пройшла еволюцію від закритої системи для обраних до відкритої системи для всіх. Змінювався формат, стиль, риторика, засоби і методи, не кажучи вже методологію дискусії. Змінювалося й коло учасників.

Нині маємо ряд досліджень, в яких розкривається сутність культури наукової мови та культури наукової дискусії. Тим не менше, зміни, які відбулися наприкін. ХХ – на поч. ХХ ст. унаслідок розширення Всесвітньої мережі «Інтернет», спричинили й зміни у культурних процесах, у т. ч. й у сфері наукового спілкування. А ця ситуація вже потребує додаткового вивчення фахівцями, причому ще й у різних галузях (культурологія, психологія, філософія тощо).

Від часів Сократа (V–IV ст. до н. е.) до нас дійшли приклади перших наукових дискусій, культура яких достатньо суттєво відрізняється від сучасних. Хоча б навіть стилем бесіди, в якій вживаються такі звернення як «Мій милий друже», «Скажи, мій найкращий» і т. ін. Але якщо в часи давньогрецької філософії участь у наукових дискусіях була справою дуже вузького кола обраних, то тепер у них можуть брати практично всі учасники соціальних мереж.

Звісно, нині достатньо еталонними залишаються ті наукові дискусії, які проходять у доволі офіційному форматі – у наукових часописах, під час проведення наукових конференцій, на засіданнях спеціалізованих вчених рад тощо.

Однак, поява та швидке поширення інтернету та соціальних мереж, зокрема «Facebook», суттєво вплинули і на формат наукових дискусій, і на їх тональність.

Спробуємо звернути увагу передовсім на український сегмент цієї мережі. До цього спонукає кілька моментів: по-перше, цей сегмент став значно активнішим після революційних подій 2013–2014 рр.; по-друге, він дає безліч прикладів трансформації саме культури ведення наукових дискусій.

Безперечно, перше питання, яке може виникнути, а чи можна називати науковими ті дискусії, що виникають у соціальних мережах? Як на мене, безперечно можна, якщо до уваги брати тільки ті дискусії, в яких беруть участь науковці, що характерно для індивідуалізованих сторінок самих науковців та специфічних груп у «Facebook», а не для всіх ін. І так чи інакше, але наукові дискусії вирізняються ще й тим, що вони дають певний позитивний результат, що впливає як на наукові пошуки, так і на розвиток культури наукової дискусії. Останнє проявляється у саморегулюванні відповідних відносин. Усе ж таки, наукова дискусія, що відбувається в офіційному форматі, регулюється певними формальними процедурами, що обов'язково фіксуються у протоколах засідань. У «Facebook» же цей момент відсутній і тому спільнота сама вирішує як реагувати на порушення загальноприйнятих норм культурної поведінки.

Усі наукові дискусії які відбуваються в українському сегменті «Facebook» умовно можна розділити на дві категорії: конструктивні та деконструктивні.

Конструктивні дискусії, як правило, присутні в тих спеціалізованих групах, де їх адміністратори достатньо жорстко слідкують за культурою поведінки їх учасників. Зразковою у цьому плані можна назвати, наприклад, групу «Studia Turcologica. Turkic studies in Ukraine», де не допускаються будь-які відхилення від теми групи, а її мета визначається наступним чином: «The group is dedicate to thosed who are interested in the studies of the relations between Ukraine and Turkic world in Medieval and Early Modern periods» [4].

Так само можна відзначити і ще дві достатньо резонансних дискусії. Одна з них проходила між істориками Володимиром В'ятровичем та Ярославом Грицаком з приводу книги останнього «Подолати минуле: Глобальна історія України» (2021); і тут слід відзначити високий рівень культурного спілкування у такому форматі (певним дисонансом до цього можна відзначити достатньо некоректну і науково необґрунтовану публікацію журналісток Ірини Костенко та Ірини Халупи в інтернет-виданні «Новое время» [1; 2]). Друга ж дискусія стосувалася теми Голодомору 1930-х років та кількісної оцінки жертв цієї події,

в якій брала участь достатньо значна частина користувачів мережі «Facebook» (між науковими співробітниками Інституту української археографії та джерелознавства, Інституту історії НАНУ, функціонерами Національного музею Голодомору-геноциду та ін.), у т.ч. й іноземних. За своїм напруженням вона була однією з найбільш гарячих, інколи на межі розриву культурного спілкування. Більше того, вона вийшла за рамки мережі «Facebook», оскільки внаслідок її у МОНУ були оскаржені навіть наукові результати нещодавнього дисертаційного захисту за відповідною тематикою [3].

Деконструктивні дискусії властиві більше для приватних сторінок. На жаль, слід відмітити, що саме в цих дискусіях культурна складова інколи зменшується до мінімуму. Це спостерігають і самі учасники цих подій. У результаті, для подібних дискусій самими ж учасниками почав застосовуватися достатньо специфічний термін «срач». Цим терміном підкреслюється безперспективність такої дискусії і її специфічний культурний характер, не пов'язаний із сталими уявленнями про наукову дискусію. Для таких дискусій переважно характерні 1) участь нефахівців з даної тематики; 2) наявність елементів булінгу; 3) ненаукова і інколи ненормативна лексика тощо. Прикладом може бути ситуація, що склалася навколо сторінки «Тарас Чухлібманцер» 16–17 січня 2022 р. внаслідок ряду повідомлень, в яких її автора звинуватили у свідомому перекручуванні наукових фактів на свою користь з метою підняття власного авторитету у ЗМІ (між іншим, саме поширення неправдивої інформації ЗМІ від даного автора про начебто «сенсаційне» виявлення печатки Пилипа Орлика у Швеції і стало поштовхом для скандалу та деконструктивної дискусії). Оскільки в сучасності існують такі різні прояви наукової культури, хотілося б нагадати слова Сократа, сказані ним у діалозі «Федр»: «А зовнішнє у мене нехай буде у згоді з внутрішнім».

Таким чином, культура наукової дискусії в сучасному українському суспільстві по-перше, видозмінюється і, по-друге, має дещо подвійний вимір, оскільки вона одночасно існує в офіційному та неофіційному просторі.

Причому яскравий приклад неофіційних диспутів показує мережа «Facebook», чого не спостерігається в інших мережах. Безперечно, культурна складова такого процесу заслуговує на більш детальне вивчення.

Список використаних джерел:

1. Грицак Я. Моїм критикам. *НВ*. Дата публікації: 23.01.2022. URL: <https://cutt.ly/gSCAYQJ> (дата звернення: 24.03.2022).
2. Костенко І., Халупа І. «Подолати минуле – і з чим лишитись?». Критичний відгук на історію України Ярослава Грицака. *НВ*. Дата публікації: 5.01.2022. URL: <https://cutt.ly/QSCGAD1> (дата звернення: 24.03.2022).
3. Лист істориків до МОН України щодо необхідності додаткової експертизи докторської дисертації О. О. Стасюк. *LikБез*. Дата публікації: 22.01.2022. URL: <https://cutt.ly/hSCMHJv> (дата звернення: 24.03.2022).
4. Studia Turcologica. Turkic studies in Ukraine. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/groups/321441291395874> (date of access: 24.03.2022).

*Ліщинська Ольга Ігорівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії та історії культури,
Львівський національний
університет імені Івана Франка*

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ ПАНДЕМІЇ COVID-19

Світ в умовах безпрецедентної світової пандемії COVID-19 зіштовхнувся з цілим рядом проблем, які поставили на порядок денний гостру потребу їх нагального вирішення. Соціальна ізоляція, дистанціювання актуалізували значущість цифрових технологій. Діджиталізація – перенесення інформації в цифрову форму – набула повсюдного впровадження у всіх царинах соціокультурного буття.

Актуальність процесів цифровізації як в практично-прикладному, так і в теоретичному аспектах може засвідчити значна увага наукової спільноти до цих питань і ціла низка конференцій, які відбулися за два останні роки в Україні: «Діджиталізація і безпека» (НЮУ ім. Я. Мудрого), «Діджиталізація

та права людини» (ХУУП ім. Л. Юзькова), «Цифровізація науки та сучасні тренди її розвитку» (м. Дніпро), «Цифрові гуманітарні дослідження та цифрові трансформації у сфері культури» (НПУ ім. М. П. Драгоманова) та ін.

Цифровий вимір буття і процеси діджиталізації в умовах пандемії COVID-19 в центрі уваги науковців, діячів культури, філософів. Вимушене соціальне дистанціювання, самоізоляція спричинюють відчуження, відсторонення, відторгнення. Аналізуючи пандемічні реалії, філософ М. Епштейн констатує появу доби фізичного відчуження та інтровертної глобалізації, для якої властиве синхронне наростання біофобії і технофілії [6]. На його думку, пандемія – це не просте історичне явище, вона впливає на царину антропогенезу і призводить до видозмінювання людської сутності і появи *Homo virtualis*, *Homo sedens* (людини сидячої), *Homo tegens* (людини прихованої). Це викликає занепокоєння і стимулює пошук адекватного відгуку.

Філософське осмислення пандемії такими філософами як А. Бадью, Р. Бранд, В. Браун, Б. Еванс, Ж.-Л. Ненсі, С. Жижек, С. Фласспелер – це розкриття реальної небезпеки і масштабів поширення COVID-19, і розсудлива критично зважена оцінка ситуації [7]. Філософсько-світоглядні рефлексії націлені на пошук балансу між свободою і безпекою, апелюють до єднання, солідарності і проактивної позиції, особливо враховуючи ефект «технофілії», поширення «інтровертної глобалізації» і масової віртуалізації. Попри наявні перестороги пов'язані з процесами віртуалізації і діджиталізації (відсутність живого спілкування і взаємодії, цифрова нерівність, проблеми безпеки, порушення конфіденційності, питання законодавчого регулювання і авторського права), все ж наявні значні переваги цифрової трансформації в умовах пандемії (можливість здійснювати діяльність при соціальній ізоляції, демократизація і усунення різноманітних бар'єрів, інтегрування нових технологій у всі царини соціокультурного буття, значущість соцмережевої комунікації).

Вагомий методологічний потенціал має філософська концепція В. Луканової про пандемію як межову ситуацію, зорієнтовану на виживання, збереження і утвердження буття. Дослідниця окреслює триади концепту кризової ситуації: «загроза – випробування – подолання», «страждання – стійкість – перетворення» [4]. Застосувавши триади до вищеподаних конструктивних ідей філософів, можна зняти напругу пандемічної ситуації з її відчуженням, відторгненням, відкрити позитивну перспективу віртуалізації і діджиталізації культурних царин. У концептуально-методологічному аспекті триади В. Луканової можуть слугувати ресоціалізації – ціннісно-смісловому переосмисленню, трансформуванню способу життя і смислових орієнтацій в напрямі проявлення стійкості, подолання страху і відторгнення, перетворення в проактивну творчість і життєутвердження.

Мистецька творчість має значний потенціал зняття негативу пандемії, адже дозволяє долати внутрішні кордони, дає звільнення, вихід за межі в царину свободи. Мистецтво миттєво реагує на подієвий світ, цивілізаційні виклики і випробування пандемічного часу. Головні тенденції, які фіксуємо в мистецтві епохи пандемії COVID-19, – це віртуалізація і діджиталізація в мистецькій царині: поява нових рівнів комунікації; нові креативні практики; соціальна активність, дієвість мистецтва, акцент на злободенних соціокультурних проблемах; оповсякденювання мистецтва [3].

В умовах пандемії мистецтво активно перебудовується. Традиційні мистецькі інституції починають експериментувати, головню за посередництва ІТ-технологій, онлайн-формату, віртуальних додатків і застосунків. Цілком слушні слова М. Шпіглера, директора міжнародного ярмарку мистецтва Art Basel, про те, що коронавірус каталізував швидкий цифровий ренесанс [2]. Мистецтво віртуалізується і цифровізується з неймовірною швидкістю: онлайн освітні та просвітницькі програми, лекції і курси, віртуальні виставки та нові експериментальні галереї, вільно доступні колекції музеїв та галерей світу (у т. ч. «viewing rooms»), артринки та крамниці. Потужно розвивається мережеве

спілкування на платформах соціальних мереж «Instagram», «Facebook», «Twitter» та ін. Масовими і широковідомими стали акції #MuseumFromHome, #stayathome, #museumcoffeebreak та ін.

Держави та інституції у різний спосіб підтримують культурний сектор, постраждалий в умовах карантинної кризи. Так, Міністерство цифрової трансформації України та Український культурний фонд зосередили зусилля щодо цифрової трансформації, інновацій та відповідних навичок у сфері культури і мистецтв. В УКФ діє грантова програма зі збереження культурної спадщини, що має окремий ЛОТ під назвою «Діджиталізація», націлений на зацифрування та представлення онлайн культурних об'єктів, їх підтримку та популяризацію з використанням новітніх технологій.

Також в Україні з'явилася платформа «Pangram» – мистецький онлайн-простір для презентації українського візуального мистецтва і вирішення питань авторського права, що має на меті адвокатування культурних процесів, розширення спектру і впровадження нових методів діяльності культурних інституцій, залучення актуальних форм міжнародної співпраці, популяризацію творів культурної спадщини [1].

Ще одним надзвичайно важливим аспектом вартим уваги є загроза порушення прав найбільш вразливих і незахищених в пандемічний час. Ці завдання вирішують об'єднання на зразок Freemuse – незалежна міжнародна організація, що виступає за свободу художньої творчості і культурного розмаїття і діє при ООН – головню через інформаційні кампанії на онлайн платформах та соціальних мережах. У звітах Freemuse за 2020–2021 рр. фіксують численні факти порушення свободи мистецького самовираження. За словами С. Пліпат, виконавчого директора Freemuse, антитерористичним законодавством та заходами проти COVID-19 зловживають як приводами для порушення мистецьких прав і свобод [5]. Аналогічний за соціальною значущістю проєкт підтримки найбільш вразливих категорій населення – дітей – влаштував UNICEF весною 2020 р. в онлайн-форматі на сторінках соцмереж:

діти з допомогою картин, рисунків, постерів ділилися порадами щодо безпеки під час пандемії COVID-19. Ця онлайн акція мала значний просвітницький, комунікативний та арт-терапевтичний ефект в час, коли діти почувалися зляканими, незахищеними, скривдженими.

Пандемія COVID-19 спричинила віртуальний акціонізм. Так, британський художник, відомий портретами королівської сім'ї, Т. Крофт в умовах локдауну започаткував акцію підтримки медиків – митці портретували працівників лікарень і медзакладів і розміщували картини в соцмережі «Instagram» з відповідним хештегом. Іспанський стріт-арт митець Пежак (Pejac), залишаючись на самоізоляції, почав творити картини на вікнах і запусив флешмоб з хештегом #STAYARTHOMEREJAS. Ідею широко підтримали, в різних куточках світу люди викладали в мережу фото віконного мистецтва. У такий спосіб арт-діяльність професійних митців і аматорів знімала пандемічну напругу, долала соціальну ізоляцію, сприяла оптимізму і єднанню.

Підсумовуючи, варто відзначити стрімкий процес віртуалізації і діджиталізації візуально-мистецької царини в умовах пандемії COVID-19. Позитивна перспектива цифровізації арту вбачається в напрямку подолання відторгнення та ізоляції, появі онлайн акцій на захист вразливих та постраждалих, проявленні віртуального акціонізму, проактивності і солідарності.

Список використаних джерел:

1. Артеменко О. Pangram: як нова онлайн-платформа рятуватиме мистецтво від цифрових травм. *Your Art*. Дата публікації: 22.09.2022. URL: <https://supportyourart.com/stories/pangram/> (дата звернення: 24.03.2021).
2. Буцикіна Є. Мистецький світ в умовах пандемії: нові формати. *Korydor*. Дата публікації: 3. 08.2020. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/art-world-and-pandemia.html> (дата звернення: 24.03.2021).
3. Ліщинська О., Іванкова-Стецюк О. Візуальне мистецтво в умовах пандемії COVID-19: філософсько-естетичний аспект. *Глобальні трансформації у сфері культури: виклики сьогодення* : матеріали Міжнар. конф. (м. Львів, 29–30 жовт. 2021 р.). Львів, 2021. С. 115–118.

4. Луканова В. Пандемія як антисистема: аналіз конститутивних аспектів. *Грані*. 2018. Т. 21, № 11. С. 86–93. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/833725.pdf> (дата звернення: 24.03.2021).

5. Морі Є. Уряд використовує Covid-19 для репресій митців-дисидентів – Freemuse. *Суспільне*. Дата публікації: 2.03.2021. URL: <https://suspilne.media/109628-urad-vikoristovue-covid-19-dla-represij-mitciv-disidentiv-freemuse/> (дата звернення: 24.03.2021).

6. Генис А., Эпштейн М. Философия ковида. *Радіо Свобода*. Дата публікації: 6.09.2021. URL: <https://www.svoboda.org/a/filosofiya-kovida/31438209.html> (дата звернення: 24.03.2021).

7. The Quarantine Files: Thinkers in Self-Isolation / Evans B. et al. *LARB*. Date of publication: 14.04.2020. URL: <https://lareviewofbooks.org/article/quarantine-files-thinkers-self-isolation/> (date of access: 24.03.2021).

*Марків Юлія Русланівна,
студентка 4 курсу,
спеціальність – 014.03 «Середня освіта (Історія)»,
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»,
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Росул Т. І.*

ДИСКУСІЇ 1925–1928 РОКІВ ЯК НЕМИНУЧЕ ЯВИЩЕ ТОГОЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Буремні роки революції та встановлення радянської влади не могли не позначитися на літературі. Станом на поч. 20-их рр. ХХ ст. література почала переходити до етапу стрімкого розвитку і перед нею постало надзвичайно важливе завдання: встановити новий вектор руху і сформувати нову ідейну основу на яку б могли опиратися письменники в майбутньому. Таке становище робило дискусію неминучим явищем, адже саме результати дискусії повинні були дати відповідь на найважливіше запитання – бути чи не бути українській літературі і культурі загалом як повноцінному самостійному явищу. Такі фактори додають темі неабиякої актуальності і на перший погляд видаються позитивним явищем, однак літературний розвиток даного періоду мав свою неприємну специфіку. Так остаточне встановлення радянської влади

в Україні означало неминучість конфронтації партії та інтелігенції, адже більшовики прагнули монополії в ідеологічній сфері [8, с. 2–3]. Окрім цього набрала неабиякої гостроти проблема, яку 17 березня 1923 р. на шпальтах газети «Комуніст» зі статтею «Деякі питання партійного з'їзду» подав другий секретар ЦК КП(б)У Д. Лебедь. Він подав становище в культурному житті України так: «Ми знаємо теоретично, що неминуча боротьба двох культур. У нас на Україні, в силу історичних обставин культура міста – це російська культура, а культура села – українська...» Саме після його виступу поширилася назва теорії «боротьби двох культур» [5, с. 15–16].

До такої проблематики звернувся і відомий український діяч Д. Донцов, який зазначав: «як заступити провінціяльний патос «гопаківсько-шароварницької неньки» у всеобіймаючий патос сильних рас, що творить епохи в життю людства?» [2, с. 96]. Окрім цієї проблематики, почала поширюватися думка про те, що «трудящі, які звільнилися від соціального гніту» можуть за наявності лише бажання оволодіти літературною технікою.

Набувала популярності розрахованість літератури на широкі маси. Масовісти головне місце в літературному процесі відводили організаційній формі і фактично не надавали жодного значення мистецькому таланту. Прихильником масової літератури був очільник організації «Плуг» С. Пилипенко [1, с. 13]. Всупереч цьому виступав М. Хвильовий, який піддав критиці таку «баналізацію творчості» і виступав за прояв майстерності у творчості. Усі ці розходження та ідейно-політична конкуренція між літературними організаціями наближали словесні баталії. Серед літературних угруповань безпосередню активну участь у дискусії почали брати: «Гарт», «Плуг», «Ланка»-МАРС, пізніше добавилися «ВАПЛІТЕ» і «ВУСПП». Щодо активних учасників то це були відомі тогочасні письменники і громадські діячі такі як: М. Хвильовий, М. Зеров, А. Хвиля, С. Пилипенко, О. Дорошкевич, С. Щупак, М. Скрипник та ін. Загалом у ході дискусії було опубліковано понад 1 000 статей [3, с. 17].

Відкриттям мистецької полеміки вважається публікація Г. Яковенка «Про критиків і критику в літературі» у додатку до газети «Вісті ВУЦВК» «Культура і побут», редактором якої був В. Блакитний [8, с. 4]. Найбільш резонансною стала стаття, яка належала Миколі Хвильовому «Про «сатану в бочці» або про графоманів, спекулянтів та інших просвітян», дана стаття була спрямована проти низькопробної «червоної графоманії» і викликала неабияке обурення в опонентів [9, с. 69].

Початок дискусії також ознаменував широкий диспут, що відбувся 24 травня 1925 р. у Києві в приміщенні публічної бібліотеки. Ініціатива його проведення належала Всеукраїнській академії наук. Під час дискусії М. Зеров однозначно заявив, що просвіта у нього асоціюється із «нашою літературною убогістю, непоборним міщанством» [4, с. 17]. Тому, перевагу в диспуті отримали прихильники боротьби з масовізмом в літературі.

Бурхливу реакцію викликала теза М. Хвильового – «Європа чи просвіта?» Ідейне несприйняття у масовістів викликав заклик М. Хвильового орієнтуватися на Європу [9, с. 168]. Прихильники масової літератури відкрили у журналі «Плужанин» нову рубрику – «Наша дискусія» і перетворили її на трибуну ідейної боротьби [1, с. 31].

Епічним продовженням цього стало опублікування М. Хвильовим 28 лютого 1926 третьої серії памфлетів – «Апологети писаризму», які стосувалися не лише проблем культурної революції, але і політичних питань. У цих памфлетах ставилися питання про українізацію пролетаріату, роль інтелігенції, про боротьбу двох культур [9, с. 239].

Із др. пол. 1926 р. і впродовж 1927 р. активними учасниками дискусії стали з одного боку організації пролетарських письменників – ВУСПП і «Молодняк», з другого – ВАПЛІТЕ. Закінчилося це втручанням влади у даний процес і в лютому 1927 р. на X з'їзді КП(б)У Л. Каганович в своїй доповіді підвів підсумки боротьби партії з «хвильовізмом» і «шумкізмом», а на доповідь Скрипника «Про завдання культурного будівництва на Україні» була прийнята постанова Політбюро з питання про українську художню літературу [6, с. 289–290].

Останній період дискусій ознаменувався проведенням літературного диспуту в лютому 1928 р. за участі М. Скрипника в літературному будинку Еллана-Блакитного. Також у цей час М. Куліш у своїх п'єсах піднімає актуальні проблеми та розкриває абсурдність нової соціальної системи, при тому гостро критикує її і прагне удосконалення та змін. Широку літературно-політичну дискусію викликала сатирична комедія М. Куліша «Мина Мазайло» та одноіменна вистава Леся Курбаса у Харківському театрі «Березіль» [10, с. 190]. Літературний пошук продовжився б і далі, якби не активне втручання влади, яка змінює свою ліберальну політику і переходить до репресій.

Таким чином, літературна дискусія 1925–1928 рр. була пошуком серед інтелектуальних кругів шляхів для подальшого вектору розвитку тогочасної української культури. Дискусія вкотре підкреслила бажання українських літераторів шукати свій стиль і форму написання, відходячи від державно-ідеологічних канонів. Літературну дискусію цього періоду не можна назвати цілком завершеною, скоріше вона була обірвана через репресивну політику влади. Проте учасники дискусії все ж зуміли підняти та висвітлити наболілі питання і залишили важливу літературну та наукову спадщину нащадкам.

Список використаних джерел:

1. Дорошкевич О. Літературний рух в Україні в 1924 р. *Життя революція*. 1925. № 3. С. 61.
2. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. Торонто : Гомін України, 1958. 296 с.
3. Дончик В. 20-і роки літературної дискусії, полеміки. Київ : Дніпро, 1991. 364 с.
4. Івашко М. Микола Зеров і літературна дискусія (1925-1928). *Слово і час*. 1990. № 4. С. 19.
5. Лебедь Д. Некоторые вопросы партийного съезда. *Коммунист*. 1923. 17 марта. С. 18.
6. Лейтес А. Десять років української літератури (1917-1927) : монографія. Харків : Держвидав України, 1928 . 440 с.
7. Скрипник М. Статті й промови з національного питання : монографія. / упоряд. І. Кошелівець. Мюнхен : Сучасність, 1974. 267 с.

8. Собачко О. Проблема свободи творчості в літературній дискусії 1925–1926 рр. *Дельта*. 2008. С. 11.

9. Хвильовий М. Твори в п'ятьох томах. Нью-Йорк : Смолоскип, 1983. Т. 4. 629 с.

10. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років : монографія. Київ : Ніка-Центр, 2015. 384 с.

*Маслікова Ірина Ігорівна,
доктор філософських наук,
завідувач кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Нині нового звучання набуває питання формування та розвитку корпоративної культури університету в умовах онлайн навчання, коли загострюється асиметрія між викладачем та студентом, зростають технологічні можливості та зменшується особистісний контроль, коли збільшується ізоляція учасників освітнього процесу і вони втрачають відчуття своєї належності до університетської спільноти та мислять себе радше в абстрактному амплуа «студента» чи «викладача», ніж представника конкретного університету. Із огляду на це, особливої актуальності набуває переосмислення ціннісного виміру діяльності сучасного університету та необхідність розвитку культури якості освіти.

Формування та розвиток корпоративної культури уявляється можливим через конкретизацію фундаментальної мети університету, обґрунтування ціннісних засад та орієнтирів академічної діяльності, окреслення етичних якостей-чеснот всіх представників університетської спільноти та визначення шляхів впровадження цінностей в освітньо-науковий процес.

Артикуляція ціннісного виміру сучасного університету неможлива без чіткого усвідомлення мети його діяльності, яка повинна поєднувати дві фундаментальні цілі університету: по-перше, збереження, передача та виробництво знання; по-друге, розвиток культури громадянськості, яка у взаємодії між всіма членами університетської спільноти дозволяє готувати до суспільного життя свідомих, критично мислячих та відповідальних професіоналів і громадян.

Конкретизація фундаментальної мети окремого університету може відбуватися в широкому комунікативному просторі, відкритому для всіх представників університетської спільноти – здобувачів, викладачів, наукових працівників, адміністрації, навчально-допоміжного персоналу. Висхідною точкою таких дискусій може бути перелік цінностей, закріплених в Бухарестській Декларації з етичних цінностей та принципів вищої освіти в Європейському регіоні: гідність, недоторканність та недискримінація особистості; академічна доброчесність, яка базується на цінностях чесності, взаємної довіри, справедливості, поваги, відповідальності та сміливості діяти згідно з ними; академічна автономія, інтелектуальна свобода та вільний обмін ідеями та думками; розвиток знань, доступність освіти та вдосконалення її якості; участь в спільних справах та активна громадянська позиція, неупинне вдосконалення; колегіальне прийняття рішень та управління на всіх інституційних рівнях академічної діяльності [1].

Артикуляція цінностей конкретного університету може відбуватися в різний спосіб. По-перше, в комунікативному просторі різнопланових дискусій (круглі столи, панельні дискусії, інтерактивні зустрічі у форматі Word Café тощо) між всіма членами університетської спільноти, а майданчиками для таких дискусій можуть поставати професійні платформи викладачів та комунікаційні канали студентського самоврядування й студентства. По-друге, проведення та аналіз опитувань всіх членів університетської спільноти щодо актуальних цінностей, ініціаторами яких можуть поставати

як здобувачі, так і служби університету. По-третє, рефлексія щодо цінностей університетської спільноти в наукових заходах, присвячених питанням цінностей університету, теоретичне узагальнення та етичне обґрунтування яких може знайти своє відображення в наукових працях.

Для ефективності досягнення основної мети університету та реалізації всіх його завдань є необхідним визначення чеснот членів університетської спільноти. Артикуляція етичних якостей та їх культивування у здобувачів, викладачів, науковців, адміністрації, навчально-допоміжного персоналу дозволить усвідомлювати свою приналежність не лише до академічної групи, кафедри, відділу, структурного підрозділу, але й до спільноти університету, академічної спільноти країни загалом. Така самоідентифікація через усвідомлення всіх взаємозалежностей учасників академічної діяльності може постати потужним мотивуючим чинником до участі в комплексному та складному освітньо-науковому процесі.

Висхідною точкою в таких дискусіях можуть поставати переліки чеснот, які були кристалізовані в моральнісному досвіді людства та які знайшли своє осмислення у сучасній нормативній етиці. До таких джерел чеснот можна віднести внутрішню силу та гідність особистості в її різноманітних проявах: чесність, справедливість, сміливість, незалежність, самокритичність, неупередженість, здатність до критичного мислення, самодостатність, вміння долати спокуси, здатність перевершувати та опановувати себе, помірність щодо своїх бажань, щедрість та готовність до діяльнісної допомоги іншим, емпатія, порядність, здатність до порозуміння, розвинуте відчуття спільного життя, відданість спільній справі, здатність до кооперації, професіоналізм, патріотизм тощо.

Артикуляція чеснот членів університетської спільноти можлива в схожих заходах, зазначених у зв'язку із артикуляцією цінностей, а саме: підтримка комунікативного простору для проведення широких та різнопланових дискусій, проведення опитувань щодо актуальних чеснот усіх членів університетської

спільноти, узагальнення дискусій та етичне обґрунтування чеснот в наукових дослідженнях, реалізація різноманітних міжфакультетських спільних університетських проєктів, в яких зазначені якості представників університетської спільноти знаходили б своє втілення.

Як наслідок, зазначені заходи можуть безпосередньо розвивати позитивні якості учасників університетської спільноти та імплементувати цінності університету в практику його діяльності. А так, буде розвиватися корпоративна культура, забезпечуватися академічна доброчесність та зростати культура якості освіти загалом.

Наступними перспективними шляхами формування та розвитку корпоративної культури може бути низка інших кроків. По-перше, формування програмних документів, на кшталт «Декларація цінностей Університету», «Кредо викладача Університету», «Кредо студента Університету», до якого можуть долучатися різні міжфакультетські проєктні групи із складу здобувачів, викладачів, адміністрації. По-друге, підготовка профільними кафедрами навчально-методичних матеріалів для модулів «Корпоративна етика університету» для різних навчальних дисциплін, зокрема «Етика», «Професійна та корпоративна етика». По-третє, створення інтернет-сторінки «Корпоративна культура Університету» та постійне її оновлення інформаційними та візуальними матеріалами, в яких би пропагувалися цінності університету, академічна доброчесність, демонструвалися би складні кейси, осмислювалися загрози та перспективи розвитку університету. По-четверте, постійна інформаційна робота з абітурієнтами, здобувачами, випускниками, стейкхолдерами. По-п'яте, проведення регулярних культурних, благодійних, соціальних, спортивних заходів, які об'єднують усіх членів університетської спільноти заради спільної соціокультурної мети. Зазначені кроки дозволять всім усвідомити свою належність до університету, здійснювати свою ідентифікацію як членів університетської корпорації, яка здатна досягати спільних цілей та породжувати почуття задоволеності від участі в таких процесах у всіх її учасників.

Список використаних джерел:

1. Бухарестская Декларация по этическим ценностям и принципам высшего образования в Европейском регионе. Бухарест, 2-5 сентября 2004. URL: <https://docplayer.ru/36182114-Buharestskaya-deklaraciya-eticheskikh-cennostey-i-principov-vysshego-obrazovaniya-v-evrope.html> (дата обращения 20.02.2022).

*Матвеева Катерина Вікторівна,
аспірантка 2 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Гуменюк Т. К.*

СТАН І ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ

УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРЕЙСЬКОГО ТЕАТРІВ НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ В ЧАСИ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ НАПРИКІНЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Із давніх-давен територію України населяли багато різних народів. Як підтвердження наведемо відомості перепису населення 1897 р. Катеринославської губернії, опубліковані у погубернських томах Центральним Статистичним комітетом на поч. ХХ ст. (1904). «До складу Катеринославської губернії, де проживали представники 45 національностей, входило 8 повітів: Катеринославський, Олександрівський, Бахмутський, Верхньодніпровський, Новомосковський, Павлоградський, Маріупольський та Слов'яносербський, а також Таганрозьке гродоначальство» [3, с. 11]. Одразу зазначимо, що Російська імперія ввела термін «малороси», щоб применшити їх значущість відносно іншого народу імперії – росіян, яких називали великоросами. «Найбільш численною етнічною групою були українці – 68,9 % (1 456 369 осіб), росіяни склали 17,27 % (364 972 особи), євреї становили – 4,69 % (99 152 особи), німці – 3,83 % (80 978 осіб), греки – 2,31 % (48 740 осіб), представники інших національностей становила менше 1 % – татари (17 253 особи), білоруси

(14 052 особи), поляки (12 365 осіб), молдавани (9 175 осіб) та ін.» [3, с. 11]. За часів правління Катерини II до багатонаціональних народів додавалися і переселенці, яких привозили задля розбудови нової економічної зони.

Єврейський народ показав здатність гуртуватися і розвивати свою культуру через заснування єврейського театру, витoki якого лежать у м. Ясси в Румунії (1876), хоча засновник єврейського професійного театру, драматург, поет, актор, композитор і режисер Аврам Гольдфаден народився на Волині. Так, і до створення першого професійного театру, єврейська культура поширювалася різними територіями України. Наприклад, п'єса «Серкеле» Шломо Етінгера, написана ще в 1820-их рр., вперше була прочитана саме в Україні – Житомирське рабинське училище (1862), головну роль «Юна Серкеле» відтворив Гольдфаден. Звертаємо увагу, що в ті часи акторами єврейського театру були чоловіки, жінки виконували тільки мовчазну роль. Однією з перших актрис єврейського театру стала Роза Фрідман у п'єсі «Брайнделе Козак» («Войовничка Брайнделе») в 1879 р., написаній для неї драматургом і керівником першого професійного єврейського театру А. Гольдфаденом. Як зазначають дослідники єврейського театру, він виник з етнографічних джерел, саме тому невід'ємною частиною театральних постановок був єврейський пісенний фольклор. Можемо відзначити співочість, співзвучність єврейського фольклору з українським. Нам вдалось віднайти архівні записи єврейських пісень поч. ХХ ст. (архіви британської музичної компанії ЕМІ), запис на компакт-диски реалізувала компанія «Renair Records», спродюсовані її власником Джуліаном Футтером. У музичній композиції «Jewish Wedding» відчужаються схожі моменти музичних переливів з українською мелодикою, що підкреслює певну спорідненість культур, причиною може бути проживання на одних територіях, близькість контакту між народами. Єврейський театр, як і традиційний український вважається музично-драматичним, оскільки йому притаманно поєднання музичної складової і драматичного дійства.

Трупи єврейського театру мандрували територіями сучасної України, оскільки переважно в губерніях саме цих місцин були визначені межі осілості євреїв відповідно до указу імперським урядом від 1791 р. Репертуар, зазвичай, складався з національних єврейських творів, які висвітлювали тогочасну проблематику, що хвилювала єврейський народ – п'єси Шлома Етінгера, Мойхера Сфорима тощо, а також були окремі сольні номери коміків, декламаторів і вокалістів. Варто відзначити, що на початку діяльності єврейського театру репертуар був нечисленний і це була проблема, яка потребувала вирішення. А. Гольдфаден написав велику кількість пісень, п'єс, перекладав твори з французької, румунської та інших мов, завдяки цьому розширився репертуар єврейського театру (з'явилися комедії, мелодрами, історичні оперети). Проводячи паралель з театром українським, наведемо конкретний приклад – перший український професійний театр «Театр корифеїв» (1882) мав побутово-етнографічні засади (народні пісні, танці, говірки тощо), засновником був драматург Марко Кропивницький, що втілював національні традиції в українському театрі.

І варто відзначити, що кожна національна культура мала свій розвиток, і не утискалась одна одною, на відміну від дій Російської імперії, яка не давала розвиватись і відкрито забороняла будь-які прояви національної української культури, про що свідчать Валуєвський циркуляр (1863), Емський указ (1876). Останній забороняв використання української мови в культурно-мистецькій діяльності, і конкретно в українському театрі.

У 1883 р. подібний указ вийшов і по відношенню до культури єврейської, було заборонено грати вистави мовою їдиш на територіях Російської імперії. Так звані «німецько-єврейські» театральні трупи були вимушені отримувати офіційний дозвіл на реалізацію і показ кожної вистави за умови, що гратимуть німецькою. Тобто, і українська, і єврейські культури опинились в однакових, складних умовах для існування. Українські театри повинні були також отримувати дозвіл і грати російською мовою, хоча з часом були певні

послаблення – українському театру ніби-то було дозволено грати українською, але за умови, що першою буде показана російськомовна вистава, і тільки після неї може показуватись україномовна. Можна припустити, що це було зроблено з метою зменшення інтересу глядача до українських творів, оскільки переглянувши першу виставу глядач втомлювався, і на другу вже не вистачало сил та емоцій. Такий крок зроблено для того, щоб українське було другорядним і унеможливити винесення національних проблем на широкий загал. Адже саме театр є потужним інструментом морального-духовного виховання, національної традиції та світобачення суспільства.

Наведемо один з прикладів отримання дозволу для постановки твору на сцені. Українську п'єсу «Безталанна» І. Карпенко-Карого (перша назва «Хто винен?», друга – «Безталання») забороняли двічі, остання відбулася під час гастролей «Театру корифеїв» у Петербурзі. Дозвіл було отримано завдяки актрисі М. Заньковецькій, що виконувала роль Софії. Коли їй запропонували зіграти у благодійній виставі, вона погодилась за умови отримання дозволу на постановку вистави «Безталання». Таким чином питання було вирішено на користь українських митців. Проте, коли повернулись в Україну, роздивилися, а назва не та – «Безталанна», змінювати було не можна, тож така назва залишилась назавжди.

Єврейський артисти віднайшли спосіб хитрувати і обходити такі обмеження, «приїздила єврейська трупа в містечко, і керівник трупи Авраам Фішзон домовлявся з трупами, які гастролювали, або з антрипренером мандрівного цирку, який вже мав дозвіл на виступ, що наприкінці циркового виступу покажуть пантоміму «Суламіф» або «Чаклунку». У такий спосіб Фішзон отримує дозвіл від місцевої поліції на показ вистави. Коли наприкінці програми починається виступ єврейської трупи, актори, переконавшись, що за ними не слідкують поліцейські, грають єврейською мовою. Якщо ж вони дізнаються про присутність справника чи пристава, то миттєво переходять на гру пантомімою.

Були й випадки покарань за порушення указів, так у 1883 р. «за «неблагодійність» з посади столоначальника Єлисаветградського повітового поліцейського управління» [2] було звільнено і взято під постійний жандармський нагляд українського актора і драматурга І. Карпенко-Карого. А в 1884 р. він заарештований і засланий до столиці Донського козацького війська, міста Новочеркаськ (нині Ростовська обл.).

У часи незалежної України, з 1990 р. в Києві було організовано професійний єврейський театр «Єврейський музично-драматичний театр ім. Шолом-Алейхема» (ЄМДТ), що продовжував традиції Київського ГОСЕТу. Українська земля знов стала підґрунтям для розквіту єврейської театральної культури. Так само, як і українські театральні фестивалі (фестиваль-конкурс на здобуття вищої театральної нагороди Придніпров'я «Січеславна», Фестиваль «Горизонти Курбаса» та ін.), у Києві щорічно проходить єврейський Міжнародний театральний фестиваль Аркадія Монастирського «Мандруючи зірки» за підтримки Голландського єврейського гуманітарного фонду та Асоціації східно-європейських євреїв АЕЕЈ. Із матеріалів, викладених у вільний доступ, у 2021 р. на фестивалі вистави були представлені такими мовами:

- щодо мові їдиш чи івриту, такі вистави були відсутні;
- зросійщені театри робили переклад п'єс на російську мову: Сумська народна вокальна театр-студія «АВІВ» представили музичну драму за п'єсою Йешуа Соболя «Гетто», Київська театральна студія «Руах» вистава «Моя кошерная леди»;
- американська театральна студія фонду розвитку дитячих талантів представили музичну виставу «Don't worry be Jewish» англійською з перекладом на російську. Можемо припустити, що переклад було зроблено в Україні;
- Київський національний академічний драматичний театр ім. І.Франка представили виставу «Тев'є-молочник» за Шолом-Алейхемом у запису (2005), Київський академічний театр «КОЛЕСО» з виставою «Шантрапа» (жарт на одну дію) українського драматурга Панаса Саксаганського — українською мовою.

Від самого початку діяльності українського та єврейського театрів, мистецька діяльність була приречена на знущання, обмеження та заборони з боку Російської імперії. Не зважаючи на такі тернисті шляхи у XXI ст. театри існують і розвиваються, адже вони загартувалися ще з часів створення. Національні театри наповнені духом народу, людяності, нації, через театр можна вивчати стан суспільства і культури, прагнення і проблеми народу. Тому можна стверджувати, що в театрах закладено велике культурологічне завдання – творення літопису свого народу.

Список використаних джерел:

1. Мелешкіна І. Мандрівні зорі в Україні. Сторінки історії єврейського театру. К.: Дух і Літера, 2019. 304 с.
2. Рудяченко О. Іван Карпенко-Карий. Один, супроти цього валу URL: <https://cutt.ly/GPCnbqt> (дата звернення: 24.02.2022).
3. Шевченко М. Етнічний склад населення Катеринославської губернії за матеріалами переписних документів Російської імперії 1897 року. *Моє Придніпров'я. Календар пам'ятних дат Дніпропетровської області на 2022 рік*: Краєзнав.бібліограф. видання/ Управління культури, туризму, націонал. і релігій Дніпропетр. облдержадміністрації, Дніпропетров. Обл. Універсал. Наук. Б-ка ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія; упоряд. С.Жилінська, ред.: О.Бельська, І.Голуб. Дніпро: ДОУНБ, 2021. С. 10-12.

*Матусевич Ангеліна Всеволодівна,
магістрантка 1 року навчання групи МК-61,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Оборська С. В.*

ВПЛИВ РУХУ «ТАЛІБАН» НА СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРОЦЕСИ В АФГАНІСТАНІ У 1996-2021 РР.

Із приходом до влади в Афганістані руху «Талібан» в 2021 р. мимоволі напрошується порівняння основних рис соціокультурного впливу талібів в різні періоди приходи до влади. За чверть сторіччя ідеологія руху зазнала змін, пристосувавшись до сучасних умов, втім, залишивши основний кістяк принципів організації без змін.

У 1996 р. таліби без бою увійшли в Кабул, ознаменували таким чином початок свого відкритого правління в об'єднаному Афганістані. Майже відразу було введено зміни в законодавство, що відповідали б нормам шаріату. Так, чоловіки були змушені носити бороди, а жінки – бурки; жінкам заборонялося працювати, відвідувати навчальні заклади та виходити з дому без супроводу чоловіків; музика, танці та запуск повітряних зміїв оголошувалися забороненими [6, с. 1].

У результаті жорсткі та часто невиправдані зміни, що були введені під час правління Талібану в 1996–2001 рр., часто порушувалися самим населенням. Наприклад, заборона зображувати живих істот, що є однією з основних в ісламі, часто порушувалися через популяризацію фотографії та відеозйомки. Винятком було фотографування бійців для преси, проте насправді існує достатньо доказів, що населення Афганістану часто порушувало цю заборону.

Нетолерантність режиму талібів до інших вірувань справило значні зміни на релігійний ландшафт країни. Так, в 2001 р. таліби зруйнували дві статуї

Будди VI ст., що була важливою частиною культури місцевого населення. Інші галузі ісламу вважали сектантськими, наприклад, відомий геноцид шіїтів в Мазарі-Шаріф, де було вбито майже 8 тис. людей, у тому числі й 9 іранських дипломатів [7]. Утисків зазнавали також сікхи, буддисти, індуїсти та євреї.

Навіть після того, як у 2001 р. режим талібів зазнав краху, його підтримка серед населення все ще була достатня для того, щоб почати повернення на політичну арену країни. Новий уряд нав'язував населенню західні соціокультурні установки, у той час, як умови талібів вже були сприйняті населенням як норма [5, с. 160; 8, с. 157].

Основною відмінністю т. зв. «нео-Талібану» був своєрідний ребрендинг, де головною ціллю руху була незалежність країни від західного впливу, на відміну від «Талібану» зразка 90-х рр., де наріжним каменем була релігія та сунітська мораль. Позиція талібів змінилась на протистояння американським військовим в країні та захист афганців, апелюючи до того, що все, що вони роблять, зроблено не з агресивними намірами, проте лише з бажання захистити свободу свого народу, честі та майна [2]. Таким чином, присутність західних миротворців в країні зіграла на руку талібам, давши їм змогу раціоналізувати свої дії.

Уже в 2005 р. таліби відновили свою впливовість у південних провінціях Афганістану, а починаючи з 2009 р. їх вплив поширився й на північні провінції, де «Талібан» ніколи не отримував підтримку хоча б схожого рівня. Таким чином, навіть не будучи офіційно при владі, «Талібан» все ж утримував вплив на соціокультурні норми серед населення в провінціях. Так, навіть на контрольованих офіційним урядом Афганістану територіях населення дотримувалось суворих норм дрес-коду [9].

Потрібно визнати, що таліби еволюціонували як рух, усвідомивши, що саме репресії під час їх правління значно зменшили підтримку серед населення. Унаслідок цього їх релігійна риторика була значно пом'якшена порівнюючи з 1996–2001 рр.

Так, якщо ще в 2001 р. таліби були повністю проти жіночої освіти, уже в 2007 р. вони пішли на контакт з міністерством освіти Афганістану, згодившись на компроміс в питанні жіночої освіти на контрольованих територіях. [1; 2; 3; 9]. Уже в 2011 р. «Талібан» та уряд Афганістану заключили неписаний, проте цілком повноцінний договір про стан освіти на контрольованих територіях, наслідком якого стало збільшення кількості учнів завдяки обцинним школам [5; 7].

Уже в 2010-х рр. «Талібан» почав пом'якшувати свою соціальну політику. Позитивних змін зазнала й жіноча освіта. Мулла Мохаммад Омар випустив ейд аль-фітр, в якій наголошував на обов'язковості освіти для нових поколінь, при цьому не конкретизуючи статі [3]. Також згодом він зазначив, що вороги «Талібану» помилково зображують його як противника жіночих прав та освіти. З відкриттям шкіл для дівчаток, що відповідали б нормам шаріату «Талібан» довів свої ідеологічні зміни. Більше того, освіта населення Афганістану тепер зазначається як одна з головних цілей руху.

Дискурс «Талібану» проти інших конфесій також змінився. Так, співпраця талібів з Іраном пом'якшила їх ставлення до шиїтів – керівники талібів декілька разів публічно називали шиїтів «братами», а також почали розслідувати теракти в шиїтських мечетях, що відбулись в жовтні 2021 р. Заява ж керівників про охорону залишків Баміанських статуй Будди, що були зруйновані в 2001 р. дає нам привід вважати, що «неоталіби» будуть охороняти культурно-історичні цінності країни поза межами їх значення для мусульман.

Із приходом талібів до влади в 2021 р. світова спільнота зазначала своє занепокоєння на рахунок того, чи не повториться досвід 1996 р. Утім, як показав час, «Талібан» врахував помилки та пом'якшив свою соціокультурну політику.

Якщо в 90-х рр. практикувалося побиття за недостатньо довгу бороду або розпивання алкоголю, то в другий прихід талібів до влади подібних рис не було виявлено. Були відчинені школи для дівчат і навіть окремі групи студенток у Кабульському університеті.

При всіх цих змінах, все ж були збережені норми дрес-коду за шаріатом, ампутація кінцівок за крадіжку та смертна кара для вбивць, заборонені азартні ігри та жива музика на весіллях. Таким чином, можна зробити висновок, що хоча ідеологія талібів і зазнала трансформацій, все ж основний її кістяк залишився незмінним.

Підводячи підсумки, можна сказати, що вплив талібів на соціокультурну ситуацію в Афганістані не варто недооцінювати. Так, його неперервність вказує на те, що підтримка цього руху серед населення завжди була значною. Важливою рисою цих змін є трансформаційні процеси всередині них самих – пом'якшення радикальних особливостей та збереження при цьому основних особливостей, властивих для «Талібану».

Список використаних джерел:

1. Giustozzi A., Franco C. The Ongoing Battle for the Schools: The Taleban and State Education. *Afghanistan Analysts Network*. 2011. P. 2–6.

2. Islamic Emirate of Afghanistan Address to the Canadian People in Connection with Killing of Two of its Female Citizens. URL: <http://www.alemarah.110mb.com/english-8-17-08-2008.html> (дата звернення: 10.12.2021).

3. Martine van Bijlert. Unruly Commanders and Violent Power Struggles: Taliban Networks in Uruzgan. *Decoding the New Taliban: Insights from the Afghan Field*. London : Hurst, 2009. 160 p.

4. Mullah Mohammad Omar's Eid al-Fitr Address for 2013. URL: <https://geopolicraticus.wordpress.com/2013/08/06/mullah-mohammad-omars-eid-al-fitr-address-for-2013/> (дата звернення: 17.12.2021).

5. Rubin B., Rudeforth C. Enhancing Access to Education: Challenges and Opportunities in Afghanistan. *New York University Center on International Cooperation*. 2016. P. 7. URL: https://cic.nyu.edu/sites/default/files/enhancing_access_education_may23_final.pdf (дата звернення: 15.01.2022).

6. Ruttig T. Have the Taliban Changed? *CTC Santinel*. 2021. Vol. 14, Iss. 3. P. 1–16.

7. Sheridan M. How the Taliban Slaughtered thousands of people. *The Sunday Times*. 1998. November 1. URL: <http://www.rawa.org/times.htm> (дата звернення: 05.01.2022).

8. Stabilization: Lessons from the U.S. Experience in Afghanistan. *Special Inspector General for Afghanistan Reconstruction*. 2018. May. 157 p. URL: <https://www.sigar.mil/pdf/lessonslearned/SIGAR-18-48-LL.pdf> (дата звернення: 15.12.2021).

9. You Have No Right to Complain: Education, Social Restrictions, and Justice in Taliban-Held Afghanistan. *Human Rights Watch*. URL: <https://www.hrw.org/report/2020/06/30/you-have-no-right-complain/education-social-restrictions-and-justice-taliban-held> (дата звернення: 15.01.2022).

*Мозговий Віктор Леонідович,
доктор педагогічних наук, доцент,
директор ВП «МФ КНУКіМ»,*

ТЕАТРАЛЬНИЙ ІВЕНТ: АНАЛІЗ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ

Сучасне театральне мистецтво майорить формами сценічної дії та їх відповідним змістом. Вишуканий глядач усе більше прагне нового, незвичного, а подекуди й інтерактивного спілкування з театральним мистецтвом. Популярність івент-індустрії дійшла й до театального мистецтва й почала синтезуватися з класичними підходами щодо створення вистав, театралізованих дійств тощо. Так, наприклад, освоєння перформативної сценічної дії стало чимось незвичним і дещо революційним для театру. Розтлумачуючи сутність поняття «івент», О. Радіонова зазначає, що «Івент (від англ. Event – подія) – розважальна або рекламна вистава, здійснювана на театральній сцені, кіно- або телеекрані, на спортивній або цирковій арені з використанням різного роду сюжетних ходів, образотворчих прийомів, світлової техніки, комп'ютерної графіки і т. п.» [2; 5]. Більш узагальненим є тлумачення поняття «івент», що запропоновано Л. Зеленською, а саме: «Івент – вид людської діяльності, що передбачає зустріч і взаємодію різних людей, обмежених у часі й пов'язаних реалізацією спільних цілей. Це будь-який захід (корпоративний, приватний, діловий, масовий тощо), що відбувається на об'єктованому майданчику чи просто неба» [2, с. 18].

Проте маємо зазначити, що саме сучасна театральна сцена із певних причин є не дуже відкритою для івентів. Очевидною причиною є те, що переважна більшість театральних режисерів навчалися у «традиційних рамках» професійної підготовки, яку було зорієнтовано на представлення глядачам кінцевого результату – вистави. Вистава, у класичному розмінні форми, тяжіє до «канонічних» елементів драматургічної постановки, і часто не повністю сприймається глядачем, що живе у швидкоплинному, «розкадрованому» інтернетом світі. Враховуючи таку ситуацію сучасні режисери усе більше звертаються до використання у своїх постановках івентивних прийомів, що у певних варіантах наближають глядача до дійства, екстраполують сценічну дію на особистість глядача, руйнують «четверту стіну» та будують мізансцени у різних площинах театального простору, шукають реакції залу не лише в оплесках, а й у реальних реакціях – відповідях, миттєвих діях, співіснуванні у сценічному епізоді, діалогах тощо.

Саме такий формат сценічної взаємодії було втілено автором публікації у проєкті «Театральні квартирники» на сцені Миколаївського академічного художнього російського драматичного театру, який успішно реалізовується ось уже протягом чотирьох театральних сезонів. Починаючи з січня 2019 р. кожного крайнього четверга поточного місяця відбувається прем'єра театального квартирника. Чому прем'єра? А тому, що саме івентивна основа регламентує автора до створення одноразової драматургії. Такий формат має на меті реалізацію ще й відповідного маркетингового ходу, а саме: театральний квартирник можна побачити лише один раз, тому квитки розходяться заздалегідь ще до виходу афіші. Проте маємо зазначити, що зазначена одноразовість не стосується сюжетних театральних квартирників, які театр презентує по декілька разів (комерційні питання). Цей захід кожного місяця внесено до плану заходів театру, він має свою афішу, свої білети і кожен пересічний громадянин має вільний доступ до квитків у касі.

Якщо характеризувати форму театрального квартирника, то маємо зазначити, що, насамперед, це театралізоване дійство, яке відбувається на камерній сцені театру з глядацькою залаю у кількості 50-ти посадкових місць (обмеження обґрунтовано технічними вимогами сцени). Завжди у цій формі театральної взаємодії є ведучий. І так склалося, що він є автором сценаріїв, режисером-постановником, а у деяких варіантах – й актором. Більшість театральних квартирників було організовано та проведено з реальними героями, тобто людьми, які є відомими у сфері культури, театального мистецтва, літератури, освіти тощо. Такий формат, у першу чергу, передбачав більш поглиблене знайомство з героєм театального івенту, розкриттям його талантів, представленням хобі та трансформацію цього унікального особистісного доробку через призму театральної дії. Слід також звернути увагу на сценографію та мізансценування подібних театральних івентів, а саме: створення «квартирної» атмосфери (меблі, чай, кава, каміни, домашні кіноекрани, зелені кабінети з квіти); відсутність великої дистанції між сценічною площадкою та глядачем, що створюють відчуття безпосередньої участі глядачів у дійстві; близькість головного героя дійства забезпечує інтерактивність театального івенту та живий контакт з усіма його учасниками; вільне пересування головного героя до глядацької зали і повернення його на сценічний майданчик. У такій івентивній формі легко об'єднуються елементи ток-шоу, stand-up, перформенсу, театральної імпровізації тощо. Проте слід також зазначити, що не меншу популярність мають і сюжетні театральні квартирники. Їх особливість у досить лаконічному, легкому та динамічному театралізованому сюжеті, що розкриває будь-яку тему. Але ведучий, що налаштовує та вводить глядача у дійство є обов'язковою умовою. Сюжетні квартирики реалізуються за рахунок участі у них акторів театру та наближеного до театральної вистави взаємодії на сцені. Однак основним завданням, що ставить перед акторами режисер є постійний емоційний контакт із глядачем. Однією із акторських задач є вихід за межі сценічного майданчика та організація взаємодії із глядачем, не виходячи із образу та ролі. Можемо стверджувати із упевненістю, що такий формат імпонує сучасному глядачу.

Щодо аналізу змісту театральних квартирників, то тут маємо зазначити, що така форма надала нам можливість успішно реалізовувати не лише розважальний формат. У творчій скарбничці театральних квартирників є перелік тем, що заслуговують на осмислення та прожиття з позиції особистісного досвіду. Так досить резонансним був театральний квартирник «Розмова про життя» за моновиставою О. Войтко. Творчими відкриттями для театру стали роботи акторів у проєкті «Монолог для діалогу», «Люди і ляльки» та ін. Що ж стосується розважального формату, то тут маємо погодитися з тим, що не завжди вдається дотриматися встановленого самими ж правила: один квартирник – один показ. Так, 2020 р. на загал публіки було представлено театральний квартирник «Феміністична трагікомедія», який у подальшому було зіграно ще більше десяти разів. Легкий, музично-комедійний фарс на тему зустрічі чотирьох шкільних подружок через певний проміжок часу та прожитий життєвий досвід. Дуже щирий, дещо відвертий, але реально-правдивий сюжет, що був добре сприйнятий глядачем. Якщо говорити комерційною мовою він не лише відбив гроші за постановку, а приніс значний прибуток. Окрім того, резонанс від показу та умовляння постійних глядачів мотивували автора зробити продовження квартирника. 2021 р. було презентовано театральний квартирник «Феміністична трагікомедія 1/2», у якому вже головні ролі заграли чоловіки, які чекають своїх жінок із чергової вечірки і розповідають один одному і одночасно глядачам як треба організувати вечірку для чоловіків.

Слід зазначити, що проєкт «Театральний квартирник» вийшов за межі географії Півдня України і 2021 р. до святкування 30 річниці Незалежності України на замовлення українських письменників, сценаристів, режисерів С. Дзюби та А. Кірсанова у Миколаївському академічному художньому російському драматичному театрі було проведено театально-літературний івент. Акторська, режисерська освіта головних героїв театального квартирника (обоє закінчили КНУКіМ), актуальність тем, що порушують митці, створили незабутні враження для глядачів, що до слова спеціально приїхали на захід з Одеси, Херсона, Дніпра, Кропивницького, Києва.

Таким чином, узагальнюючи наведений аналіз форм і змісту театрального івенту, а саме театрального квартирника, можемо зазначити, що оновлення театральних форм і змісту це незворотній процес трансформації сучасного театрального мистецтва. Така форма ніяким чином не підриває усталені традиції представлення театрального продукту (вистави), але розширює поле мистецької взаємодії з сучасним глядачем. А за умови грамотного менеджменту у перспективі івентивна діяльність може стати одним із шляхів формування постійної аудиторії театрів не лише на інтерактивні дійства, а й на класичні постановки.

Список використаних джерел:

1. Зеленська Л. Івент-менеджмент: навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 148 с.
2. Радіонова О. М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології» (для студентів 2-го курсу денної та заочної форм навчання напрямів підготовки 6.140101 – «Готельно-ресторанна справа», 6.140103 – «Туризм»). Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2015. 67 с.

*Нікольченко Юзеф Мойсейович,
доцент кафедри культурології,
заслужений працівник культури України,
Маріупольський державний університет*

КОЗАЦЬКИЙ КОМПОНЕНТ У ТРАДИЦІЙНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНЦІВ СУЧАСНОГО ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ГРОМАДИ МАРІУПОЛЯ

У доповіді розглядається проблема трансформації козацької культури Кальміуської паланки XVII–XVIII ст. у традиційну культуру українців сучасного полікультурного середовища громади Маріуполя. Історіографію проблеми склали праці А. В. Бойка, А. М. Дегтеренко, П. І. Лавріва, Л. Г. Мельника, Ю. А. Мицика, В. О. Пірка, М. Г. Руденка, Д. І. Яворницького. Матеріали доповіді апробовані викладачами кафедри культурології Маріупольського державного університету в курсі лекцій з історії української культури для студентів спеціальності «Культурологія» [2].

Цивілізаційні процеси сьогодення у світі зумовлені політичними, соціальними і культурними чинниками, зокрема, постглобалізацією, соціальною активністю, міграційними процесами, інформаційною мобільністю. Означене сприяє розвитку полікультурного середовища. Сучасна демократична Україна активно залучається до цього процесу. Її культурне розмаїття має вікові етнонаціональні традиції взаємодії.

Разом з тим, українська суспільна думка розглядає національну культуру як нагальну потребу і дієвий аспект самоусвідомлення і самоствердження себе як народу, який має глибоке історичне коріння, і як такого, що здійснив великий внесок у загальний розвиток культурного процесу Європи. Без високого рівня національної культури держава і народ не мають майбутнього. Вона є осмисленням місця нації у загальному процесі розвитку людства, яке утверджує його як самодостатню структуру у співдружності народів світу і визначає належне місце, роль і значення в культурному контексті.

Багата культура українського народу є результатом культурницької діяльності багатьох поколінь. Давні культури сформували традиційну обрядово-звичаєву духовність українців, з властивою їй життєвою мудрістю і раціональним способом життя. Вони склали український фольклор зі своїм особливим світовідчуттям і світосприйняттям, що спирається на космізм окремої особистості та народу взагалі. Не є винятком і Українське Північне Приазов'я, головним містом якого є Маріуполь. За статистикою 2021 р., громада міста сягає 431 859 мешканців, серед яких етнічних українців – 248 683 (48,7 %).

Українське поселення в гирлі Кальміусу було засновано в XVI ст. запорізькими козаками, нащадками колишніх бродників, як вартовий пост Домаха для захисту зимівників, промислів і шляхів сполучення від нападів кримських татар. Згодом зимівник Домаха перетворився на городище, а потім – на фортецю. У 1734 р. вона офіційно стала центром Кальміуської паланки (козацький військовий округ) Запорізької Січі. Кальміуська паланка була найбільшою у Війську Запорізькому, охоплювала, крім сучасної Донецької, також частини Запорізької, Дніпропетровської, Харківської, Луганської й Ростовської областей і нараховувала понад 300 зимівників [3].

У 1777–1778 рр. у Домасі була зведена Свято-Миколаївська церква, а поселення перейменовано у повітове м. Павловськ. 21 травня 1779 р. імператриця Катерина II оприлюднила грамоту, відповідно до якої грекам, «православним переселенцям із Криму дарувались привілеї й свободи» на Північному Приазов'ї. У грамоті місто Павловськ вже йменувалося «Маріанополь», тобто місто Марії. 24 березня 1780 р. місто остаточно перейменоване в Маріуполь, на честь Марії Федорівни, дружини Павла I [4, с. 98]. Його планування наприкінці XVIII ст. відповідало розташуванню козацьких поселень Домахи, де будинки козаків сформували напрямки забудови.

Нині традиційна культура українців, започаткована в XVI ст. козаками на зимівниках поблизу Кальміуса та розвинута в XVII–XVIII ст. у полках Кальміуської паланки, стала визначальним елементом полікультурного середовища громади Маріуполя. Носієм означених традицій серед етнічних українців міста та регіону з 2001 р. є міська організація «Українське реєстрове козацтво» в Приазовському регіоні» Всеукраїнської громадської організації «Українське реєстрове козацтво».

Маріупольська міська організація «Українське реєстрове козацтво» в Приазовському регіоні» (далі – «Маріупольська МКО ВГО «УРК» в ПР») у напрямку національно-патріотичного виховання населення ефективно співпрацює з Управлінням національної поліції у Донецькій обл. (м. Маріуполь), Департаментами освіти, культури і громадського розвитку Маріупольської міської ради та безпосередньо із закладами загальної середньої освіти, коледжами, вишами, установами культури і мистецтва, міським осередком товариства «Просвіти» [1, с. 452–453].

У духовному житті громади Маріупольська МКО ВГО «УРК» в ПР підтримує на теренах міста та його округи діяльність існуючих і відкриття нових приходів Православної Церкви України, зокрема будівництво храмів. Разом з тим, козаки Маріуполя виступають за співробітництво з іншими конфесіями, які щиро стоять на засадах відродження, розбудови та розвитку

державності України, особливо після трагічних подій 2014 р., пов'язаних з агресивним проявом російського сепаратизму в окремих районах Донецької і Луганської областей.

Із гаслом – «До міцної держави й добробуту народу України через духовність і патріотизм кожної людини» Маріупольська МКО ВГО «УРК» в ПР виступає ініціатором проведення культурно-просвітницьких заходів серед учнівської і студентської молоді, у правоохоронних органах і військових частинах за напрямками: історія та культура українського козацтва, історія українського війська, українські військові традиції, нагороди і відзнаки, традиційна культура українців у сьогоденні тощо. Важливим у культурно-просвітницькій діяльності Маріупольської МКО ВГО «УРК» в ПР є організація для учнівської молоді міста під час канікул козацьких таборових зборів, змагань з козацького бойового мистецтва, що включають у себе боротьбу, бойові уміння, походи на човнах, кінні вправи тощо.

Визначальне місце у збереженні та розвитку традиційної культури і культурної спадщини українців у сучасному полікультурному середовищі громади Маріуполя належить Департаменту культури і громадського розвитку міської ради, під керівництвом якого ефективно працює, в означеному у доповіді напрямку, розгалужена мережа установ культури і мистецтва.

Значною популярністю серед громади міста і округи користуються культурно-мистецькі свята, фестивалі та концерти традиційної культури українців та козацької слави, на яких у виконанні професійних та аматорських художніх колективів і виконавців звучать традиційні козацькі і українські народні та козацькі пісні; виконуються народні та козацькі танці; працюють майстри народної творчості та декоративно-ужиткового мистецтва; організовуються тематичні конкурси та ігри.

У сьогоденні базовими мистецькими та культурно-просвітницькими установами, що пропагують традиційну культуру українців серед соціуму Маріуполя є: Донецький академічний обласний драматичний театр (м.

Маріуполь) з поетичною драмою «Маруся» за твором Ліни Костенко «Маруся Чурай»; Маріупольська камерна філармонія з циклом концертів української народної музики та концертів оркестру народних інструментів; Міський палац культури «Український дім»; Центральна міська публічна бібліотека імені В. Г. Короленка; Маріупольський краєзнавчий музей та його філія «Музей народного побуту», який репрезентує унікальні артефакти про побут та культуру українців, які заселили територію Північного Приазов'я протягом XVIII–XIX ст.

Не залишається осторонь проблеми і кафедра культурології Маріупольського державного університету, яку очолює доктор культурології, професор Ю. С. Сабадаш, засновник у 2017 р. та керівник Громадської організації «Фонд збереження культурної спадщини Маріуполя». Для студентів ОС «Бакалавр» спеціальностей «Культурологія, організація культурно-дозвілдової діяльності» в інтегрованій навчальній дисципліні «Історія української культури» створений спеціальний модуль – «Традиційна культура українців». Для здобувачів ОС «Магістр» спеціальності «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади» розроблена навчальна дисципліна «Традиційна культура та культурно-історична регіоналістика України».

Студенти-культурологи на базах навчальних і виробничих практик та під час стажування в установах культури і мистецтва міста беруть активну участь у підготовці і проведенні заходів, означеної у доповіді проблематики.

У контексті розвитку традиційної культури українців залишається складною проблема збереження національної культурної спадщини у регіоні. Воєнні дії на території Донецької та Луганської областей, що стали прямим наслідком російської агресії проти України, створили чинник небезпеки для її майбутнього існування. Станом на кінець 2013 р. у Донецької обл. на державному обліку перебували 4 144 пам'ятки культури, зокрема: археологічних об'єктів – 1 956, історичних – 2 008, монументального мистецтва – 32, архітектури і містобудування – 148. У Луганській обл. – 6 317 об'єктів,

зокрема: археологічних – 5 014, історичних – 919, монументального мистецтва – 38, архітектури і містобудування – 338, садово-паркових – 8. На Донеччині до 2014 р. діяли 59 державних музеїв, із них 30 нині працюють на контрольованій території. На Луганщині діяли 34 державних музеї, з яких лише 14 працюють на контрольованій території. На жаль, доля визначних культурних цінностей України на непідконтрольних територіях залишається невідомою.

Список використаних джерел:

1. Дегтеренко А. М. Культурні традиції життєдіяльності поліетнічних територіальних громад Українського Північного Приазов'я. *Гілея: науковий вісник*. 2010. Вип. 40 (№ 10). С. 450–463.
2. Історія української культури : курс лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія / уклад.: проф. Ю. С. Сабадаш, доц. Ю. М. Нікольченко, доц. Л. Г. Дабло. Київ : Вид-во Ліра-К, 2020. 168 с.
3. Мицик Ю. А. Кальміуська паланка. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4: Ка-Ком. URL: <https://cutt.ly/DS981YC> (дата звернення: 25.03.2022).
4. Руденко М. П. Приазов'я – колыска козацтва. Маріуполь : Новий світ, 2005. 176 с.

*Оборська Світлана Валентинівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ПОДІЄВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

Культурно-мистецькі проєкти мають вагомий вплив на суспільство, демонструючи культурну значущість певної країни та соціокультурні процеси мовою мистецтва. Актуальність проведення культурно-мистецьких заходів у суспільстві зростає, активно будується міжетнічний та міжкультурний діалог, який забезпечує взаємозбагачення спільнот, обмін й залучення взаємовигідних

альтернативних інвестицій з арт-активами у глобальному масштабі. Дослідниця Ю. Мельник справедливо акцентує свою увагу на важливості розвинутого артринку як «візитної картки конкретної країни, однією з складових її іміджу й туристичної привабливості» [3, с. 351].

Подієвий менеджмент формує стратегічне управління проєктами, плановий комплекс виробничих, організаційних, економічних і технічних заходів, який передбачає створення різномасштабних заходів: фестивалів, концертів, виставок, тощо. Особливості застосування подієвого менеджменту у процесі вирішення практичних завдань культурно-мистецькими організаціями та впровадження сучасних інноваційних технологій, ефективних інтерактивних стратегій у країнах Європи, та й в Україні, аналізує вчений Г. Гагоорт [1].

Дослідники розглядають подієвий менеджмент культурно-мистецьких проєктів на рівні професійної розробки оригінальних проєктів та реалізації події, вважаючи ключовими питаннями саме початковий процес планування події, завдяки якому менеджер може прогнозувати соціальні та економічні наслідки майбутнього заходу на конкретній локації [6].

Для успішної реалізації культурно-мистецьких проєктів, подієві менеджери враховують багато складових, таких як: врахуванням конкурентних переваг при реалізації управлінського процесу, планування події, логістику, бюджетування, вибір місця проведення заходу, узгодження транспортування й паркування, координацію роботи спікерів або артистів, визначають цільову аудиторію, вивчають бренд події, розробляють концепцію, координують технічні аспекти [7, с. 23].

Висококваліфікований фахівець з планування подій має відповідні навички в організації культурно-мистецьких проєктів. Завдяки використанню креативних ідей, інтерактивних, художньо-творчих технологій, тощо, створюються вражаючі заходи, які надають нові враження та незабутній, унікальний і практичний досвід [5, с. 21].

Мистецькі проекти мають на меті привернути увагу спільноти до соціокультурних явищ. Завдяки реалізації проекту досягти очікуваних змін у суспільстві. Подієвий менеджмент, має вирішальне значення для успіху і сталості культурно-мистецьких проектів, як унікальної події.

Наприклад, авторам «Pictures of Garbage» вдалося організувати нестандартний проект та привернути увагу до наслідків глобальної економіки. Руйнування довкілля, економічна нерівність, залишає позаду глобальну експлуатацію та бідність збирачів сміття. З перероблених предметів було створено серію автопортретів бразильських збирачів сміття та продано на аукціоні. Соціальні цілі проекту – продемонструвати нові можливості працівникам, які потерпають від небезпечних умов праці та бідності [2].

Мистецький проект «Still Running: Art Marathon for Boston», відповідь на трагедію під час Бостонського марафону в квітні 2013 р., за підтримки школи образотворчих мистецтв Бостонського університету, школи візуальних мистецтв [4]. На згадку про подію, було створено серію арт-виставок, на яких демонструвалися твори художників з усієї країни. За підтримки місцевих громад проводилися «мистецькі марафони», де як початківці, так і відомі художники могли створити мистецтво разом.

Організовано серію громадських художніх виставок, оригінальні роботи яких, було передано службам швидкого реагування, лікарням і поліцейським дільницям, з метою «морального зцілення людей» та для підняття морального духу жителів міста. Зібрані кошти від продажу робіт художників та дизайнерів, які взяли участь у проекті, передано для підтримки постраждалих під час трагедії. Створено Веб-сайт, як віртуальну галерею для розширення масштабів проекту за межі Бостона [4].

Подієвий менеджмент культурно-мистецьких проектів передбачає можливі наслідки для суспільства, та має позитивні, але іноді непередбачувальні соціальні впливи і лише завдяки систематизованому плануванню, організації та контролю, подієвий менеджмент сприяє свободі та простору мистецтва та формує людську індивідуальність створюючи культурний спадок.

Список використаних джерел:

1. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
2. Малюнки сміття та естетика бідності. URL: <https://direct.mit.edu/artm/article-abstract/6/3/8/18043/Vik-Muniz-s-Pictures-of-Garbage-and-the-Aesthetics?searchresult=1> (дата звернення: 26.12.2022).
3. Мельник Ю. Сутність та необхідність реформування вітчизняного ринку творів мистецтва. *Вісник ТНСУ*. № 5–2. 2011. С. 351–358.
4. Мистецький марафон для Бостона. URL: <https://www.bu.edu/articles/2014/still-running-an-art-marathon-for-boston/> (дата звернення: 30.12.2022).
5. Getz D. Event Studies: theory, research and policy for planned events. London : Routledge. 2012. P. 534.
6. Shone A., Parry B. Successful Event Management. Andover : Cengage Learning Cengage Learning (4th ed.). 2013. P. 320.
7. Professional meeting management: Comprehensive strategies for meetings, conventions and events (5th ed.) / Eds. G. C. Ramsborg et. al. Kendall/Hunt Publishing, Dubuque, Iowa. 2008. P. 576.

*Осієвська Олена Михайлівна,
аспірантка 1 року навчання,
спеціальність – 029 Інформаційна,
бібліотечна та архівна справа,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор історичних наук,
професор Ластовський В.В.*

АРХІВНІ ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ СИНОДАЛЬНОГО ПЕРІОДУ ТА ПИТАННЯ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Київська митрополія Синодального періоду – це надзвичайно великий період в історії України, який охоплює час від 1721 до 1917 рр. За цей період ця церковна структура пройшла ряд трансформацій (адміністративну, політико-правову, соціальну тощо), що відповідали і змінам у суспільстві та тодішній

Російській імперії. Водночас все це впливало і на культурні процеси, причому в рамках самої єпархії, а також і за її межами, оскільки сама митрополія мала статус однієї з центральних церковних одиниць.

Зв'язок Київської митрополії із культурними процесами беззаперечний та очевидний, хоч дослідниками не так багато уваги, можливо, йому й приділялося. Він проявлявся в багатьох напрямках – книговиданні, музичній культурі, живопису та архітектурі тощо. І все це фіксувалося в різноманітних за своїм призначенням документах – указах, розпорядженнях і т.д.

За весь визначений період в рамках Київської митрополії було створено і зосереджено значну кількість документів, яка на сьогодні не піддається точному обчисленню із-за свого об'єму. Значна частина цих документів була ще й втрачена внаслідок різноманітних соціальних потрясінь, природних процесів чи людського фактору. Тим не менше, більша частина цієї документальної бази зберігається у цілому ряді архівних установ – у Центральному державному історичному архіві України у м. Києві (ЦДІАК), у Інституті рукопису при Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського НАНУ, у Державному архіві м. Києва, Державному архіві Київської області та ін. Щоб проілюструвати можливості усіх цих структур можна навести приклад лише з одного 127 фонду («Київська духовна консисторія») в ЦДІАК, де зосереджено на сьогодні 160324 справи [4]. І це дає значні можливості науковцям по вивченню тих документів, через які можна відслідковувати розвиток культури.

Ще у 1989 р. в ЦДІАУК було створено тематичний покажчик, який полегшував дослідникам роботу у цьому напрямі. Зокрема, у ньому, чи не вперше за часи радянської влади, було виділено підрозділ із назвою «Культура», де містилася відповідна інформація [3, с. 108-110]. Але цей підрозділ виявився в деякій мірі невідповідним своїй назві, оскільки в нього були включені лише деякі справи, що стосувалися народної освіти. І чомусь за його рамки були винесені ті справи, що стосувалися живопису, музики,

архітектури і т.п. І чомусь окремо від культури були відділені підрозділи «Література» та «Мистецтво» [3, 173-182]. На жаль, по цьому фонду ситуація у майбутньому так і не змінилася, нового тематичного покажчика так і створено і не було.

Дещо інша ситуація склалася із фондом 128 («Києво-Печерська лавра») в тому ж таки ЦДІАК. У 2007-2008 рр. кандидатом історичних наук С. Кагамлик було упорядковано іменний та предметно-тематичний покажчик, що стосувалися функціонування найбільшого і одного з найдавніших монастиря на території України – Києво-Печерської лаври [1; 2]. При цьому, слід відзначити, що переважаюча частина документів цього фонду стосується якраз Синодального періоду.

Звісно, до нинішнього часу було опубліковано достатньо значну кількість наукових досліджень, в яких в тій чи іншій мірі висвітлюються питання історії культури з використанням архівних документів Київської митрополії. Однак, не можна не відзначити, що для сучасної української науки не вистачає узагальненого комплексного дослідження подібної тематики.

Переважає більшість документів, що видавалися в рамках Київської митрополії і стосувалися питань культури, мали головним чином владно-розпорядчий характер, але достатньо значна кількість з них була також видана з узгоджувальною чи ознайомлювальною метою. За допомогою цих документів здійснювали розпорядження на виконання якихось певних робіт, на фінансування відповідних культурних проєктів, на доведення до відома духовенству та кліру про конкретні дії і т.п. При цьому географічно інколи такі дії були спрямовані і на культурну діяльність за межами власне митрополії, що пов'язано було, зрозуміло, із державною діяльністю та пропагандою.

Потенціал зазначених та інших фондів архівних фондів дуже потужний.

Наприклад, у сфері архітектури ми можемо бачити цілий ряд справ пов'язаних із діяльністю таких відомих діячів ХІХ – початку ХХ століть як В. Ніколаєв, П. Покришкін, П. Спарро, К. Тон та ін. Переважно це справи, що

пов'язані із співпрацею цих архітекторів з Київською митрополією. В них відтворюються не тільки ситуації з безпосереднім будівництвом церковних споруд, але й з їх оздобленням, узгодженням проектів, виділенням винагороди тощо.

Також значна кількість справ стосується і встановлення пам'ятників історичним діячам та подіям, що мали місце в історії українських земель, Зрозуміло, що в першу чергу це питання було ідеологічно обґрунтовано. Серед них ми бачимо справи, пов'язані із увіковічненням образів Богдана Хмельницького, Миколи Гоголя, Тараса Шевченка і навіть загиблих козаків у місті Корсуні; і, разом з тим, в окремих справах міститься інформація про встановлення пам'ятників 1000-ліття Росії, Катерині II, Петру Столипіну, Михайлу Кутузову та ін.

Важливими для розуміння суспільних процесів є й справи, пов'язані із музичною культурою та зв'язку з нею єпархіального середовища. Звісно, більшість з них стосується суто церковної сфери (напр., справа про створення збірника церковних наспівів у 1874 р. [5, оп. 765, спр. 52]), діяльності митрополичого та церковних хорів тощо. Але викликають зацікавленість й інші справи, що дають матеріал для розгляду питань про взаємопроникнення церковної і світської музичної культури. Це можна побачити, зокрема у справі 1911 р. про допуск до виконання в монастирях творів російських композиторів [5, оп. 789, спр. 338]. І тут, звісно, постає питання не тільки про допуск, але й про певну цензуру і про сприйняття в церковному середовищі тих чи інших творів за їх відповідністю певним уявленням.

Не можна обійти і питання, пов'язані із розвитком живопису. Як свідчать архівні документи, Київська митрополія дуже активно співробітничала із цілим рядом художників, залучаючи їх таланти до своїх власних потреб. Зокрема, архівні документи свідчать про співпрацю митрополії із такими художниками як І. Грабарь, Ф. Кричевський, С. Мартинов, І. Осиповський та ін. При цьому слід відзначити, що ця співпраця була обоюдною. Як митрополія

використовувала художників у власних цілях, так і вони діяли. Документи фіксують їх обопільну зацікавленість. Наприклад, це можна бачити у ряді справ, в яких фіксується надання дозволу художникам копіювати ті витвори мистецтва, що заходяться у власності Церкви [5, оп. 673, спр. 6; оп. 833, спр. 101].

Наостанок слід відзначити ще й співробітництво у сфері театрального мистецтва та такого нового для того періоду мистецтва як кіно (є ряд документів, які висвітлюють функціонування кінотеатру «Сінематограф у Києві»).

Таким чином, архівні документно-інформаційні ресурси Київської митрополії на сьогодні мають значний потенціал для вивчення розвитку культури і особливостей цього процесу на українських землях імперського періоду. Як бачимо, вони містять інформацію, що стосується практично всіх сфер культурного життя тодішнього суспільства.

Список використаних джерел:

1. Архів Києво-Печерської лаври та Заповідника. Випуск 1. ЦДІАК України. Ф. 128, Києво-Печерська лавра: Іменний покажчик. Упорядник С. Кагамлик. Київ: НКПКЗ, «Фенікс», 2007. 384 с.
2. Архів Києво-Печерської лаври та Заповідника. Випуск 2. ЦДІАК України. Ф. 128, Києво-Печерська лавра: Предметно-тематичний покажчик. Упорядник С. Кагамлик. Київ: НКПКЗ, «Фенікс», 2008. 360 с.
3. Тематичний покажчик до ф.127, Київська духовна консисторія. Укладач О. Івахова. Київ, 1989-1992: машинопис. Т. 1. 191 с.
4. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. URL: https://cdiak.archives.gov.ua/spysok_fondiv/0127/ (Дата звернення: 27.01.2022)
5. Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Фонд 127.

*Осієвська Юлія Сергіївна,
аспірантка 3 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор педагогічних наук,
професор Поплавський М. М.*

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА КІРОВОГРАДЩИНИ В РЕГІОНАЛЬНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

Одним із ефективних інструментів чи каналів інтеграції культурної спадщини в сучасний соціальний контекст є культурно-символічний простір потік образів, що є складовою «глобального культурного потоку» (А. Аппадаруї) та називається медіапростором (mediascape). Під останнім дослідники розуміють складну відкриту соціальну систему та особливий тип реальності, який виникає в результаті комунікаційної взаємодії низки соціальних інститутів (аудиторії, виробників контенту, технічних засобів) та в інформаційну епоху організовує сучасні соціокультурні практики [1]. Тому медіапростір є однією з необхідних платформ відновлення здатності культурної спадщини до самовідтворення, функціонування та популяризації в сучасній культурі.

Також хотілося б відзначити, що в якості окремої динамічної реальності медіапростір передбачає комунікативну інтеракцію медіадискурсу (теле-, радіо- та комп'ютерні дискурси), рекламного та PR-дискурсу [2], які генерують якісно нове бачення та продукт, звісно ж завдяки технологічному прогресу та ЗМІ, мас-медіа, транслуючи тексти, творять і відтворюють соціальний простір в мікро-макро та суб'єктивно-об'єктивних континуумах. Іншими словами, медіапростір розширює рамки присутності культурної спадщини в сучасному соціокультурному контексті, трансформує та збагачує його за рахунок комунікативно-інформаційної (ре)інтеграції культурних змістів минулого.

Регіональні медіа традиційно вважають більш «людиноцентричними», ніж національні, адже вони не з чуток знають про весь спектр місцевих проблем, які виклики стоять перед людьми та регіоном, не шаблонно, а турботливо підходять до висвітлення соціокультурних проблем. А все через те, що йдеться про їх край, на який їм не байдуже, тому ще однією рисою, яка відрізняє регіональні ЗМІ від національних, про що наголошують експерти – це відсутність досить актуальної в наш час проблеми фейкових новин.

Звертаючись до медіапростору Кіровоградщини, можна помітити, що за своїм об'ємом і динамікою, як, власне, й частотою висвітлення проблематики збереження культурної спадщини, він звісно поступається іншим більш крупним регіональним медіа, проте поступово продовжує розвиватися, набуваючи нових масштабів, і відіграє дуже важливу роль у житті людей своєї області.

В першу чергу, йдеться про канал «UA: Кропивницький», що з 2017 р. є філією Національної суспільної телерадіокомпанії України та на якому час від часу з'являються репортажі та проєкти, присвячені культурній спадщині регіону та обласного центру, її збереження та інтеграції в сучасний соціокультурний простір. Приміром, цікавим медіапродуктом останніх років є проєкт «Бабка Єлька. Експедиція на піч», основу якого складають 12 історій про подорожі трьох кропивничанок регіоном, які розпитують старожилів Кіровоградської області про давні звичаї, традиції, свідчення про трагічні події. Або ж програма «Недалечко», двоє ведучих подорожують дванадцятьма містами Кіровоградської області, шукаючи локації для фото у соціальних мережах, тим самим, знайомлять глядачів з природними ландшафтами та культурними особливостями окремих селищ і міст регіону (Гайворон, Благовіщенське, Долинська, Новомиргород, Мала Виска та ін.).

Дуже важливим джерелом про життя Кіровоградщині, зокрема й її культурну спадщину, є газета «Вісник Кіровоградщини», на сторінках або на сайті якої можна ознайомитися з інформацією про центри, музеї та найвидатніші пам'ятки

культурної спадщини області, які збереглися до нині та приваблюють туристів. Приміром, йдеться про Церкву святих Косьми і Даміана у с. Салькове Заваллівської селищної ради Голованівського р-ну, театральнo-туристичний маршрут «Марко Кропивницький на Бобринеччині», діяльність Новоархангельського краєзнавчого музею, Храм Івана Богослова у с. Крутеньке Перегонівської сільської ради Голованівського району, народознавчу кімнату у с. Івангород Олександрівського р-ну, Свято-Успенську православну церкву у с. Успенка Онуфріївського р-ну, Церкву святого Олександра Невського у с. Юхимове Знам'янського району, Знам'янський краєзнавчий музей, заповідник «Гайдамацька Січ» у с. Цибулеве, Знам'янського району та багато ін. Також слід відмітити публікації подібного змісту у тижневиках «Кіровоградська правда», «Нова газета», «Україна-Центр», «Народне слово» та ін.

Упродовж останніх років медіапростір Кіровоградщини ще поповнився цікавими платформами, які теж висвітлюють культурне життя та історію, як Кропивницького, так і окремих районів області. Хотілося б згадати медіапортали «Рідний край», «Перша електронна газета», «СВН», «Точка доступу», «Акула» «Dozor» та «Кіровоград24», на базі яких не лише з'являється інформація про окремі об'єкти, фестивалі, виставки чи заходи в контексті збереження та популяризації культурної спадщини області, але й відбувається формування єдиного інформаційного простору регіональних культурних артефактів і заходів, забезпечується доступ до ефективного пошуку інформації про історико-культурну спадщину регіону, підтримка сайтів й сторінок й соціальних мережах (це ж саме стосується музеїв і бібліотек, які мають для цього технічні можливості), а також виявлення та просування за допомогою цих медіапорталів унікальних культурних продуктів, постатей та територіальних об'єктів (брендинг регіону) та ін. Звісно ж, для ефективної інтеграції об'єктів культурної спадщини в новітній соціокультурний контекст ситуативних згадок, поодиноких публікацій в регіональних виданнях чи кількох медіапроектів замало, але робота в цьому напрямку триває.

Список використаних джерел:

1. Грицай С.В. Визначення поняття «медіапростір» з позицій міждисциплінарного підходу. Вісник Харківської державної академії культури. 2012. Вип. 36. С. 235 – 243.
2. Сизонов Д.Ю. Медіатекст та медіадискурс у сучасному медійному просторі. *Studia linguistica*. 2013. Вип. 7. С. 389 – 392.

*Павлова Олена Юріївна,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

ЯКІСТЬ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ДИНАМІКИ КОРПОРАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ УНІВЕРСИТЕТУ

Складна та інтенсивна диференціація культурних практик в епоху Модерна (модернізація в термінах британського дослідника С. Леша) призводить до автономізації всіх соціокультурних сфер, з одного боку. Навіть матеріальне виробництво отримало галузевий характер в силу суспільного характеру розподілу праці. З іншого боку, «органічність» (Е. Дюркгейм) такого розподілу не лише довершила модерну специфіку диференціації взагалі та певних її форм, але й особливості взаємодії цих автономних систем. Зокрема, автономізація форм високої культури зумовила нові функції та роль науки в логіці відтворення індустріального виробництва та суспільства в цілому.

Трансформація статусу науки мала кореляцію не лише з процесом індустріалізації виробництва в цілому, але й з виробництвом наукового знання, що пережило вибуховий ефект в ситуації «галактики Гутенберга». Настанови текстоцентризму були засадничими не лише для сфери літератури, яка стала не просто останнім видом класичного мистецтва в логіці есхатології царини Аполлона, але й першим типом мас-медіа. Останнє, за Н. Луманом, означало використання технічних засобів для виробництва, передачі та сприйняття

повідомлень, напрацювання нового типу культурних практик (дискурсивних у даному контексті), а також реструктуризацію інститутів, що з ними та за їх логікою працюють. А також дані зсуви позначилися на трансформації базових антропологічних моделей та спільнот.

Власне виникнення та перемога гумбольтівської моделі університету, куди до «ніг німецького викладача» (Р. Коллінз), їхали «посидіти» інтелектуали з усього світу, зокрема Е. Дюркгейм та Б. Рассел, є похідними від перевиробництва знання на індустріальних засадах виробництва тексту.

Німецький університет сформувався як результат конкуренції двох проєктів – Г. Фіхте і власне А. Гумбольта, які висували різні науки за методологічними настановами, яких мав бути реорганізованим весь корпус дисциплін для викладання. Роль в філології (а потім і лінгвістики) в зсуві гуманітарного знання та в становленні галактики Гутенбергу була більш очевидною. Але не менш значимим, хоч і менш очевидним, було і завдання філософського корпусу дисциплін, який розробила і запровадила німецька традиція філософування.

Власне корпоративна культура університету існує в логіці кореляції способу само-організації академічної спільноти та корпусу наукових дисциплін, що вона репрезентує. Саме німецька модель реорганізації корпусу дисциплін, зокрема виокремлення статусу філології та філософії як нових методологічних орієнтирів, прояснювала роль «суперечки факультетів» (І. Кант). Якість освіти в класичній моделі університету орієнтувалася на регулятивну ідею «меж розуму» в регулятивній перспективі розумоосязності перевиробництва знання та ситуації галактики Гутенберга.

У ХХ ст. виникає новий технізований мас медіа – оптичний. Він починає формувати підстави автономії цілого кластеру субкультур в логіці опозиції елітарного та егалітарного. Якщо література навіть в ракурсі своєї мас-медійної проєкції ще була гарантом здійснення «уявних спільнот» (а отже, була зорієнтована на домінанту дискурсивних практик), то новий медіа передбачає

не лише синтез мистецтв, але претендує на роль домінанти образу в ієрархії форм культури. Де раніше самовладно царювала «висока культура» з її пріоритетом нарративу, відтепер запанувала «класична індустрія» (С. Леш). Місце ідеології з її настановою раціональної критики потіснив «драматургічний критицизм» (А. Гоулднер), який передбачав, що сам перегляд є базовою соціальною дією. А отже, відсторонена позиція глядача стала похідною не від його настанови неупередженості судження, але виявилася «кінцем соціального» (Ж. Бодрійяр).

Лазівку задля збереження статусу текстоцентризму в умовах класичної культурної індустрії забезпечували декілька факторів: роль інерції суспільної свідомості; промислове виробництво образів потребувало професійної спеціалізації, останнє здійснювалося фахівцями, які отримали класичну університетську освіту з її пріоритетом дискурсивних практик. Тому в ар'єргарді високої культури, яким став авангардизм, формувалася опозиційність анти-нарративної спрямованості формалізму та його репрезентованість у маніфестах. Анти-референтна змістовність означників пояснювалася пріоритетом їх гри з означуваними. Крім того, промислові масштаби кіноіндустрії багато в чому обмежувались комерційної формою споживання їх продукції, а також опозиційністю естетизації політики та політизації естетики (В. Беньямін). В цілому настанови якості освіти університету залишалися з орієнтацією на «межі розуму» (Б. Рідінгс), навіть після навали «літературної культури» та технологізації образу.

Остання трансформація де-диференціації культурних практик на засадах домінанти «глобальної індустрії» (С. Леш) закріпилася в наступних характеристиках: спрощення змісту; індивідуалізація траєкторії сприйняття; зменшення статусу загально прийнятих змістів, що позиціонуються як взірець, орієнтація на практику (під якою розуміється зазвичай пряма форма монетизації); створення та стрімка динаміка ситуативних спільнот; відсутність визнаних авторитетів; швидкість траснформацій практик та ціннісних орієнтацій, особливо змін технологій зламає схеми трансляції досвіду від

старшого покоління до молодшого; нестаток молоді в ситуації зменшення популяції планети; розвага як заміна стимулу та мотивації, логомахія та активізація емоційних чинників залучення; де-диференціація розваги та нагляду. Але базовою тенденцією постсучасності є де-диференціація образу (як продукту образотворчого мистецтва) та тексту на засадах перевиробництва образу (за визначенням Г. Бьома). Власне введення в тексти лекцій презентацій, вимогою до яких є обмеження тексту на слайді, є спробою відповіді освітніх практик на виклики ситуації глобальної індустрії, зокрема перевиробництво образу. Можна зазначити інші похідні (лінійні та нелінійні) від пануючого балансу культурних практик в області освіти та уявлень про її якість: де-диференціація наукового дослідження та викладання, а також науки та способів її монетизації, викладання та медіа-популярності, які в свою чергу де-диференціюються за рахунок нових медіа. У цілому де-диференціація естетичного та раціонального складає позитивну перспективу наявної тенденції. Сучасні тенденції формування якості освіти потребують прояснення співвідношення тексту та образу в ситуації перевиробництва образу.

*Панарін Олександр Євгенійович,
кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКА ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Трансформаційні процеси, що відбуваються в українській культурі протягом останніх років важко не помітити. Разом з тим ці зміни спричинені сукупністю досить різноманітних факторів. До них варто віднести як глобальні тенденції, які популярні у світі, так і реалії українського сьогодення [8]. До перших варто зарахувати ідеї толерантності та полікультурності (при цьому

не втрачаючи прагнення до збереження самобутності), зміну культурних практик через пандемію та карантинні обмеження, що й досі ширяться світом (перелік не є вичерпним). Українська дійсність, окрім іншого, диктується збройною агресією Росії, яка триває з 2014 р., та гібридною війною, яка триває значно довше [4, с. 69–70]. Впливи останньої мають непроминальне значення і для культурних процесів в Україні.

Відновлення незалежності України стало відправною точкою у формуванні нових поглядів на традиційну українську культуру. В цьому українське суспільство не було унікальним, адже цей шлях проходили усі постімперські народи [6]. Натомість зростання інтересу до традиційної української культури ми можемо спостерігати вдруге за останні кілька десятиліть. Зумовлене воно, як і багато інших соціально-культурних процесів, подіями 2013–2014 рр. Пошук українським народом (саме народом, а не етносом) своєї ідентичності знову вивів на порядок денний традиційну культуру [2, с. 368]. Підтвердженням цієї тези може слугувати як зростання публікацій присвячених традиційній культурі у вітчизняних ЗМІ, так і проведення спеціалізованих наукових заходів [9; 10].

Українське суспільство, опинившись перед загрозою втрати державності та самобутності розгорнуло свої погляди у бік минувшини. Це стало реакцією на прагнення російського агресора переконати як самих українців, так й світову спільноту у «культурній єдності», як одного зі способів легітимізувати свої дії. У відповідь українці звернулися до історії і традицій та з ще більшим ентузіазмом почали відшукувати приклади культурної самобутності. Паралельно пристосовуючи особливо яскраві елементи традиційної культури до сучасних реалій. Прикладів вже можна віднайти багато. Згадаймо успішний виступ гурту «Go_A» на пісенному конкурсі «Євробачення-2021» та злет зацікавленості до українського пісенного фольклору.

Визначаючи місце традиційної української культури у сучасному суспільстві, варто зауважити, що йдеться про ті елементи культури (культурні практики), які сьогодні асоціюються з українськими традиціями та звичаями.

І якщо: «Характерною рисою традиційної культури є те, що роль традиції в ній полягає в тому, щоб забезпечувати стійкість, притаманну ритму культури», то у сучасній культурі традиція може претендувати на одну з рушійних сил її розвитку [5, с. 9]. Звичайно, не йдеться про повернення до традиційних укладів чи архаїчних звичаїв. На сучасному етапі важливим є ренесанс традиційної культури, коли вона стає органічною частиною сучасних культурних процесів. Саме завдяки цьому ми говоримо про тяглість української культури.

Цікавою є думка, про те, що «звільнившись від комуністичних ілюзій, українці, з одного боку, ринули до фарватеру світової цивілізації, а з другого – повернулися до своїх споконвічних цінностей» [7, с. 425]. Вона й демонструє відродження традиційної культури у сучасному українському суспільстві. Хоча не все так позитивно, як може здаватися. Науковці привертають увагу до зміни традиційного способу життя, посилення урбанізації та, як наслідок, втрату попередніх психологічних і соціальних зав'язків в українському суспільстві. Все це призводить до втрати функціональності традицій. Останнє неминуче призведе до їхнього занепаду [3, с. 28–29]. Усе ж наявний у суспільства запит на традиційну культуру дає надію на те, що вона матиме свою нішу у культурних процесах сучасності.

Оцінюючи перспективи неможна не погодитися з думкою, висловленою професором Миколою Дмитренком: «У реалізації трансформаційних процесів у науково-освітній сфері актуальною проблемою є необхідність збереження національних цінностей як складника культурних цінностей людства, духовно вагомих здобутків, автохтонних традицій» [1, с. 16]. У той же час, саме традиційна культура стала основою ствердження української самобутності, яка мусила формуватися в умовах інокультурної імперської реальності. Маючи самостійну національну державу, маємо сьогодні забезпечити збереження традиційної культури та перетворення її на складник сучасних культурних явищ. Це не просто допоможе зберегти її, це забезпечить інтерес до неї.

Список використаних джерел:

1. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: академічний дискурс і навчально-освітній процес. *Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи* : зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Київ, 21 жовт. 2016 р. Київ, 2016. Т. 1. С. 14–16.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
3. Лисюк Н. А. Постфольклор в Україні. Київ : Агенство «Україна», 2012. 348 с.
4. Магда Є. Гібридна агресія Росії: уроки для Європи. Київ : КАЛАМАР, 2017. 268 с.
5. Нікіщенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнології. *Наукові записки НаУКМА: Теорія та історія культури*. 2004. Т. 24. С. 4–13.
6. Різник О. О. Поняття традиційна культура та її відображення в навчальних посібниках з культурології України та Росії. *Туризм Гуцульщини*. URL: <https://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/442> (дата звернення: 30.01.2022).
7. Стражний О. Український менталітет: ілюзії- міфи – реальність. Київ : Дух і Літера, 2017. 456 с.
8. Сучасна культурологія : навч. посіб. / за заг. ред. К. В. Кислюка. Київ : Кондор, 2016. 339 с.
9. Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи : зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Київ, 21 жовт. 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. Т. 1. 154 с.
10. Українська культура: перспективи євроінтеграції. Інноваційні процеси в сучасній культурі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 7–8 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. Ч. 2. 192 с.

*Пархоменко Ірина Ігорівна,
кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ІВЕНТ ЯК ПРОДУКТ ВИРОБНИЦТВА У СФЕРІ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ

Однією із форм культурного продукту, який створюється в базовій мережі закладів культури різних рівнів, є івент. Останні зміни до Закону України про культуру визначають, що комплекс закладів культури надає культурні послуги, задля «...забезпечення доступу до читання і інформації, музейних предметів, кінофільмів, можливостей для творчого самовираження, мистецької освіти» [1]. Різноманітні івенти у сфері культури сприяють можливостям для творчого самовираження громадян.

Культурний продукт є результатом виробництва в сфері культури, і може бути у формі товару, послуги, а також івенту. При цьому, відповідно до досліджень Британської наукової школи з івент-менеджменту, здійснюючи комплекс заходів щодо організації майбутньої події, виробники провадять івент-проект [2, с. 106]. Тобто, мова йде про застосування інструментарію проектного менеджменту для розробки, планування, просування, проведення і постсупроводу певної події. Отже, івент як проект являє собою сукупність заходів щодо організації події [3, с. 18].

Відповідно до досліджень сучасних економістів Дж. Пайна і Дж. Гілмора івент слід відносити до продукту, який, передусім, спрямований на творення вражень – емоцій у споживача (відвідувача) [4]. Науковці аргументують, що івенти різних форматів покликані створювати емоції, і не являються послугою (сервісом) по суті. Сервісні індустрії, які являють собою різні сфери послуг, створюють продукт у вигляді послуги або комплексу послуг. При цьому, враження – емоції для споживача можуть бути частиною такої послуги,

а можуть і не бути. Наприклад, розуміємо, що наразі готельна індустрія проєктує позитивні враження – емоції, що потім можуть запам'ятатися відвідувачами, коли ті перебувають в їх закладі. Така тенденція є однією із умов конкурентоздатності готелю. Проте, готель, насамперед, надає послуги з розміщення. Ця послуга є основною для всіх типів закладів розміщення, в тому числі і готелів. Тоді як, враження – емоції є супутнім (додатковим) продуктом.

Івент-індустрія створює продукт у вигляді вражень – емоцій, що означає підготовку і проведення події у визначений день і час. При цьому, івент-агенція може надавати послугу замовнику щодо розробки і проведення події, яка стає основою для укладання договору. Реалізація івент-проєкту такою агенцією і є основною послугою в сфері організації та проведення івентів.

Зауважимо, що в англійській науковій літературі завжди говорять про івенти, які плануються, або *planned events* [2]. Такі івенти є спеціально розроблені і організовані за участі підрядника – івент-агенції. Інші ж події називають «occasions». В українській мові перекладаємо як «випадки». Це означає, що є події, які не є сплановані заздалегідь і носять випадковий характер. До продукту виробництва в івент-індустрії такі події не мають відношення. Теж відноситься і до виробництва в сфері культури.

Отже, івент-агенції є підрядниками, які надають послуги з планування, організації і проведення івентів. Івент-індустрія функціонує у структурі креативних індустрій, з огляду на продукт виробництва, що містить творчу складову, а основною метою виробництва є комерціалізація такого продукту. При цьому, івент-індустрія є також і сервісною індустрією, що надає послуги.

Проте, як було зазначено вище, івент-проєкти реалізують не тільки івент-агенції. Івент є формою виробництва культурного продукту, який створюють заклади культури. При цьому, останні є безпосередньо виробниками, і не залучають івент-агенції в якості підрядників. Проте, можуть користуватися послугами інших підрядників. Наприклад, послуги з технічного супроводу чи

піару майбутньої події, що особливо актуально якщо івент-проект реалізують в межах отриманого гранту. Сутність такого культурного продукту у формі івенту не змінюється: заклади культури створюють, передусім, враження – емоції, тим самим, залучаючи споживача – відвідувача до участі в події. Відвідуючи подію в закладі культури, наприклад, музеї – споживач купує квиток в сам заклад, і може, наприклад, ознайомитися з усією експозицією. Бізнес-модель також може передбачати купівлю квитка і в музей, і на подію окремо.

Принагідно сказати, що проведення подій закладами культури є інструментом комунікації з потенційними відвідувачами; можливістю розказувати свою історію, що є основою бренду закладу культури. У маркетингу такий інструмент комунікації визначається як івент-маркетинг. До речі, його активно використовують і комерційні підприємства.

Як бачимо, івент реалізують суб'єкти різних індустрій. Однак, в креативних і сервісних індустріях, що створюють товари і надають послуги, це супутній продукт виробництва, з огляду на те, що природа івенту є творення враження – емоції. При цьому, масштаб світового ринку івентів свідчить про функціонування повноцінної івент-індустрії, що генерує доходи в економіку країн та створює робочі місця. Івент-індустрію слід виділяти в структурі креативних індустрій. Івент також є формою культурного продукту, який створюють заклади культури. Реалізуючи різноманітні івент-проекти, заклади культури забезпечують право громадян на доступ до культури. Українське законодавство про культуру визначає це як «культурні послуги, які надає базова мережа закладів культури».

Список використаних джерел:

1. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо загальних засад надання населенню культурних послуг : Закон України від 29.04.2021р. № 1432-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1432-20#Text> (дата звернення: 26.01.2022)
2. Bowdin G., Allen J., O'Tool W., Harris R., McDonall I. Events Management. London ; New York : Routledge, 2011. 974 p.

3. Pielichaty H., Els G., Reed I., Mawer V. Events Project Management. London ; New York : Routledge, 2017. 347 p.

4. Pine II, J. B., Gilmore, J. H. The Experience Economy: work is theatre and every business a stage. USA : Harvard Business School Press, 1999. 279 p.

*Пашкевич Марина Юхимівна,
кандидат культурології, доцент кафедри
івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ЕКСПАНСІЯ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК: СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ

Існують такі різновиди експансії: військова, економічна, технологічна, ідеологічна, культурна. Культурна експансія – це форма взаємодії різних культур, яка представляє розгорнутий вплив певної культури за межами власного ареалу. Маркером присутності культурної експансії є екстраполяція певної національної культури за територіальні межі державних кордонів [4, с. 52] Наслідком культурної експансії є поступове нівелювання міжкультурних відмінностей. На відміну від політичної та військової, процес культурної експансії діє через формування певних духовних цінностей і несе довготривалі наслідки. Про реалізовану культурну експансію Японії свідчить небувале світове захоплення японською стравою суші та культури аніме, Франція «полонила» світ – трендами в моді, США – голлівудським кіно, Велика Британія – Гаррі Поттером, агентом 007 Джеймса Бонда.

Передумовою виникнення зростаючого впливу американської продукції масової культури є наступні фактори: після Другої світової війни більшість європейських країн були зруйновані. Європейські фахівці, причетні до розвитку культури були частково винищені нацистами, або емігрували до США. Америка не зазнала збитків від війни і внаслідок цього могла задовольняти власною культурною продукцією інші країни. Американська модель масової культури відволікала увагу від сірої буденності, формувала так звану

«американську мрію», де існує примарний вимір рівних можливостей, красивого життя. Політичний словник Вільяма Сефайра дає визначення цього терміну наступним чином: «Американська мрія – це ідеал свободи або рівних можливостей, який був сформований «батьками-засновниками», духовна міць нації. Якщо американська система – це скелет американської політики, то американська мрія – її душа» [3, с. 45].

Американська модель масової культури проявила дивовижну пристосованість до різноманітних культурних контекстів, використовуючи суттєві технічні переваги. Наведемо приклади наслідків американізації культури:

- застосування англіцизмів в лексиконі національних мов;
- популяризація американських форм музичної культури: джазу, рок-музики, репу, хіп-хопу;
- кількісна перевага голлівудської кінопродукції в репертуарі кінотеатрів та на телевізійних екранах;
- популяризація суто американських кіножанрів: вестернів, гангстерської тематики;
- адаптація суто американських сюжетів у вітчизняних серіалах;
- використання в сценарних сюжетах так-званих «голлівудських штампів».

Процес російської культурної експансії здійснювався в Україні достатньо тривалий період. Ідеологія політичних сил, які були при владі, сприяла загрозам ліквідації української державності. Вплив культурної експансії відбувався через культурно-розважальний контент : кінематограф, шоу-програми, аудіовізуальні засоби. Український культурний продукт позиціювався як менш вартісний та провінційний. Головним реципієнтом культурної експансії є молодіжна аудиторія. У дорослої аудиторії є своєрідний культурний імунітет, напрацьований з часом, який сформував певні культурні уподобання та смаки. Після початку російсько-української війни український You Tube почав методично та впевнено витіснити проросійську мережу каналів. Як свідчать

соціологічні дослідження, в 2021 р. перегляди досліджуваної групи топових українських «You Tube» – каналів на 30 % більші, ніж групи проросійських каналів. На відміну від 2020 р., коли останні були лідерами по перегляду [6].

Ще в 1785 р. провідний політичний діяч США Томас Джефферсон писав про те, що за допомогою культури та мистецтва можливо розвинути смак співвітчизників, покращити їх репутацію, забезпечити повагу до них та пошану в усьому світі. У межах ініціатив культурної дипломатії можна використовувати такі фактори:

- мистецтво, у тому числі театр, кінематограф, музика, танці, живопис, скульптура;
- виставки, участь в міжнародних виставках;
- освітні програми і програми академічного та наукового обміну, мовні програми за кордоном;
- література, створення бібліотек за кордоном, переклад на іноземні мови національних творів;
- трансляція новин і культурних програм за кордоном;
- релігійна дипломатія, у тому числі ініціативи міжрелігійного діалогу.

До прикладу: всесвітня слава композиції Миколи Леонтовича «Щедрик» є живим свідченням того, як мистецтво здатне до зародження позитивного міжнародного дискурсу, підтвердженням того, що ми є частиною світової спільноти. Відомий факт, що сукні з традиційною українською вишивкою демонструють на публічних прийомах знаменитості світового рівня: Демі Мур, Діта фон Тіз, Кетрін Зета-Джонс та багато ін. Українська дизайнерка Віта Кін та її вишиті сукні є популярними на світових подіумах моди і стали модним трендом сучасності.

Як зазначив публіцист Юрій Макаров (Тиждень 48 від 1 грудня 2021 р.), нині щось дивне спостерігається. З одного боку, недостатні зусилля з боку вповноважених на те державних і навколо державних органів щодо сприяння культурно-мистецьким процесам. З іншого, якийсь нез'ясовний вибух креативної енергії з боку свідомих українців.

У дні війни, тобто буквально екзистенційної загрози Україні, а разом із нею, імовірно, цілій Європі, стає очевидним, до якої міри ми всі залежимо не лише від самовідданих вояків на передовій, а й від тих, хто робить нашу країну змістовною, цікавою, привабливою, перспективною та сильною [5]. Культурна промоція – це те, чого дійсно потребує сучасне українське суспільство, щоб бути зрозумілим світу не лише через Чорнобиль та негативні стереотипи, а завдячуючи культурним надбанням та талановитим сучасникам.

Список використаних джерел:

1. Бжезінський З. Велика шахівниця. Американська першість та її стратегічні імперативи. Харків : Фабула, 2019. 288 с.
2. Василенко Е. Культурная дипломатия как инструмент «мягкой силы» государства. *Перспективы*. Дата публікації: 23.11.2015. URL: http://www.perspektivy.info/oykumena/europe/kulturnaja_diplomatija_kak_instrument_magkoj_sily_gosudarstva_2015-11-23.htm (дата звернення: 21.01.2022)
3. Доній О. Трансформація української національної ідеї. Київ : Наш Формат, 2019. 472 с.
4. Кононенко Б. Большой толковый словарь по культурологии. Москва : Вече, 2003. 512 с.
5. Макаров Ю. За що воюємо? *Український тиждень*. 2021. № 48.
6. Мороз О. Ренесанс українського YouTube. Як закінчується ера проросійських каналів в Україні. Дослідження. *Українська правда*. Дата публікації: 24.11.2021. URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2021/11/24/7314996/> (дата звернення: 21.01.2022).
7. Парфенюк І. Українізація культурного простору України в системі інформаційної безпеки держави. *Український інформаційний простір*. 2019. № 2 (4). С. 63–72.
8. Пашкевич М. Ю. Культурний імперіалізм сучасності у практиках святкування. *Філософія подієвої культури: теорія і практика* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 25–26 берез. 2021 р.) Київ, 2021. С. 121–125.
9. Тимченко В. Модерный национализм. Глобальные катастрофы и как от них защититься. [б. м.] : MEDIA : Рута, 2016. 748 с.
10. Флюк В. Американизация современной культуры. *Обозреватель*. 2003. № 7. С. 50–60.

*Петрова Ганна Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії права та юридичної логіки,
Національна академія внутрішніх справ*

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТ МОДЕРНІЗАЦІЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ

Відповідно до ст. 42 Закону України «Про освіту», академічна доброчесність – це сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень [1]. Принцип академічної доброчесності передбачає недопущення академічного плагіату, фабрикації, обману, списування та хабарництва в освітній і науковій діяльності.

Принцип академічної доброчесності виступає винесеними на широкий загальними правилами і нормами професійної діяльності, що дають якнайповнішу можливість реалізації індивідуальних можливостей для учасників освітнього процесу за рівних умов, сприяючи також реалізації в суспільстві принципів демократизації і сталого розвитку.

Породжуючи конфлікт між правдою і лояльністю, чесністю і вихованістю, індивідуальними інтересами і спільною справою, людиною і суспільством, академічна доброчесність висуває нові орієнтири освітнього процесу і науки, закладаючи нові «червоні лінії» і просуваючи нові професійні норми та етичні установки. Саме академічна доброчесність виступає інструментом модернізації університетської освіти, стимулюючи впровадження до інститутів освіти і науки найважливіших принципів професійної діяльності будь-якої організації у демократичному суспільстві, а саме: *відкритості, прозорості, відповідальності*.

Завдяки принципу академічної доброчесності утверджується установка на реалізацію рівних можливостей для кожного у сфері професійної діяльності, а цінність і принцип *поваги до гідності і честі людини* набуває нової

конвенційної раціоналізації. Так, узгоджена і налагоджена професійна діяльність є належним способом реалізації кожного працівника на однакових умовах. Академічна недоброчесність виступає порушенням цих умов, і отже, по суті, є правопорушенням.

Сам факт академічної недоброчесності може справляти враження, що освітня і наукова діяльність здійснюється не заради розвитку науки і загального суспільного блага, а в інтересах приватних осіб. Це, у свою чергу, підриває довіру суспільства до інституту освіти як до засобу передавання знань і соціального досвіду, відтворення та розвитку культури, цілеспрямованого формування особистості, так і, власне, до системи ідей, правил, норм, стандартів поведінки учасників освітянської діяльності. Тому для будь-якого учасника освітнього процесу у першочерговому пріоритеті мають стояти *незаплямована репутація, честь, гідність та відданість спільній меті*, що стає можливим завдяки дотриманню принципу академічної доброчесності.

Дотримання вимог академічної доброчесності із заборонаю академічного плагіату і самоплагіату має стимулювати інтелектуальний розвиток учасника освітнього процесу, науковця, забезпечуючи його поступальне входження до інтелектуального середовища, формуючи значиму професійну ідентичність. З одного боку, ми можемо спостерігати «лінійне» дослідження взаємопов'язаних проблем та пропозиції способів їх осмислення і розв'язання, що пропонуються вченим, тим самим, створюючи останньому ім'я і репутаційний статус у науковому світі. З іншого боку, ми спостерігаємо певну формалізацію, «бюрократизацію» освітнього і наукового процесів, що, у такий спосіб, можуть з часом суттєво збільшити розрив між запитами суспільства і реальними можливостями освіти і науки.

Поза сумнівом, на сьогоднішній день академічна доброчесність виступає, в першу чергу, *механізмом забезпечення якості кваліфікації*. Заклади вищої і середньої освіти забезпечують формування громадян і професіоналів, для яких мислити і діяти етично є нормою. Люди, які сформовані в середовищі

академічної доброчесності, привчаються мислити етично, навіть у ситуаціях, коли немає законів або коли існуючі закони не діють. Академічна доброчесність як принцип професійної етики дає суб'єкта здатність критично оцінювати ідеї, робить професіонала морально чутливим, протидіє появі так званої «моральної сліпоті», почуттю безглуздості і втрати критеріїв (З. Бауман, Л. Донскіс) [2].

Список використаних джерел:

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 20.02.2022).
2. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плінній сучасності. Київ : Дух і Літера, 2014. 280 с.

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

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДИСКУРСУ

Розуміння значимості культури в сучасному світі (як теоретичної категорії, соціальної активності чи творчої практики), відображається у численних міжнародних документах, міжурядових меморандумах та резолюціях, світових конференціях. Масовизація культури, промисловий, комодифікаційний підхід до культурних ресурсів, благ і послуг, транскордонне культурне співробітництво, глобалізація, що відзначили другу половину ХХ ст. й набули динамічного розвитку з початку ХХІ ст., обумовили сприйняття культури як потужного драйверу економічного розвитку. Індустріалізація прискорила процес формування культурних та креативних індустрій, які використовуються в сучасному світі у різних галузях повсякденного життя людини: від мережі

послуг та торгівлі до середовища проживання й відпочинку (згадаймо програмні ініціативи «Культурні столиці Європи» та «Cultural and Creative Cities Monitor»). Одночасно із цими змінами відбуваються спроби імплементації культури в політику багатьох держав та використання культури як «м'якої сили», що формує/зберігає/зміцнює культурну ідентичність певної країни.

Прикметно, що спроби оптимізації та стратегічно зваженої культурної політики здійснюються на фоні неперервних дебатів про відмінність й двочитання концептів «культурні індустрії» та «креативні індустрії», меж їхнього впливу, пріоритетів та преференцій культури. Оскільки культурний простір презентується різними гравцями (науковцями, громадськими активістами, урядовцями, політиками, представниками міжнародних корпорацій, митцями і т. ін.), кожен учасник дискусії має свій інтерес, своє бачення, публічну сцену, відповідну цільову аудиторію.

Тож не дивно, що й застосований поняттєво-термінологічний апарат, відмінний: дехто використовує поняття «культурні індустрії» та «креативні індустрії» як синонімічні, дехто – як опозиційні, ставлячи в основу головних розбіжностей комерційний або ж креативний аспект. Проте однозначним стало сприйняття того, що глобалізаційні та технологічні особливості сучасного світу докорінно змінили співвідношення між митцем як художником і митцем як потенційним підприємцем; культурними цінностями й ринковою оцінкою; культурною креативністю та бізнесом в культурі, увиразнивши вічну проблему «культурна креативність – економічна корисність» (Тросбі).

Найбільш застосовуваним до визначення креативних індустрій в сучасному світі є британський підхід («Creative Industries Mapping Document») із таким формулюванням: «креативна індустрія – це діяльність, яка, спираючись на індивідуальну творчість, навик чи талант, може створювати додану вартість і робочі місця шляхом породження й експлуатації інтелектуальної власності» [4]. Як бачимо, у моделі DCMS – прагнення охопити якомога повніший спектр культурних активностей, що підтримуються

державою. Із цією ж метою використовується не поняття «митець», а «креативний практик» (як парасолька для усіх, хто створює нові або змінює наявні культурні змісти/сенси/символи) [6].

У сучасному суспільстві є вживаною також символіко-текстова модель що відображає позицію Д. Гезмондалша; концентрично-кругова модель Д. Тросбі, авторсько-правова модель WIPO, торговельно-орієнтована модель Інституту статистики ЮНЕСКО. Конференція ООН з торгівлі та розвитку (ЮНКТАД), презентуючи методологію виміру товарів у межах креативних індустрій, визначила останні як «цикл створення, виробництва й розподілу товарів і послуг, з використанням інтелектуального капіталу як засадничого принципу» [7, с. 307]. Хоча ми розуміємо, що концентрація на суто економічних показниках дозволяє ідентифікувати розмір культурного продукту в кількісному вимірі.

Тобто, поняття «культурні/креативні індустрії» є неусталеним, як наслідок – у вжиток увійшли такі поняття як «cultural and creative industries», «creative industries», «copyright industries», «content industry» або «cultural industries». Задля можливості коректного співставлення даних, у різних країнах дослухаються до рекомендацій міжнародних організацій (ЮНЕСКО, ВОІВ, Євростату, ЮНКТАД тощо). У Законі України «Про культуру» [1] поняття «креативні індустрії» розглядаються як «види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості й робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження» (стаття 1). Тобто, змістову основу креативних індустрій утворюють синтез індивідуальної творчості, таланту, здатності створювати додаткову вартість та робочі місця (урахування британської моделі культурних та креативних індустрій).

За останнє десятиліття Україна активно долучилася до ряду міжнародних проєктів, серед яких – «Creative Europe», Creative Business Cup, «House of Europe», «Інтеркультурні міста» та багато інших. Потужними у контексті розвитку культурно-креативного сектору видається діяльність Українського культурного фонду [2], Міжнародного форуму «Креативна Україна», робота організацій

підтримки («Startup Ukraine», «UNIT.City», «Український інститут книги», «Культурний проєкт», «Спільнокошт», «Мистецький Арсенал»), низові ініціативи, що спричинили бурхливий розвиток мережі культурно-креативних інституцій різних форматів (арт-резиденції, open space, креативні кластери, культурні хаби, продюсерські центри, веб-платформи, коворкінги, агенції). Серед таких – VUM-online, ГО «Конгрес культурних активістів», ГО «Культурна агенція А», Київський хаб «Kyiv Smart City», платформа «Creative Management Camp», агенція «Platfor.ma», креативні коворкінги у Києві «Часопис» та «Арт-завод Платформа», художні кластери у Львові «Jam Factory» та «ІНУВ-Львів», «Spalah» і «Нове місто» у Харкові та «I Co-Working Hub» у Дніпрі, креативні простори в Маріуполі «Тю», «Халабуда», Joy тощо.

Потрібно відзначити й активне функціонування численних мережевих спільнот, серед яких діють застосунки загально-тематичного спрямування, що мають на меті створення цікавого контенту про креативні й культурні індустрії загалом («Навзаєм», «Культурний нетворкінг», «Gwara Media», «Vector») та спеціалізовані додатки, які розкривають особливості роботи певного підсектору (у музичному секторі – канал «Музичний Гік», медіа «LiRoom», блоги «Самобутній», «Ковток», «АШОШ», «ПЛАЙ»; в кіноіндустрії – «The Geek Journal» або ж «Kinotron»; у дизайні – «Дизайн-борщ», «Projector», «ВРЖЕЦ», у мистецтві – «Поясни за Art», «Повний Мистець» тощо).

Водночас, аналіз розвитку культурних та креативних індустрій буде неповним без урахування особливостей їхнього розвитку в роки пандемії, яка породила для креативних підприємців та митців ряд неочікуваних проблем. Дослідження, здійснене ЮНЕСКО, показало, що станом на січень 2021 р., відповідно до соціальної мережі «LinkedIn», 51,2 млн осіб у світі було задіяно в культурних та креативних індустріях (повний/неповний робочий день, стажер, фрілансер). Ця кількість становила 6,7 % від усіх користувачів, що були зареєстровані у мережі «LinkedIn». Ми розуміємо, що ця цифра є набагато більшою й не претендує на охоплення всього масштабу робочої сили, задіяної в культурно-креативному секторі, адже база користувачів «LinkedIn» хоча

й величезна (більше 760 млн користувачів), проте складає лише 20 % світової робочої сили [5, с. 4–5].

Водночас, проблеми, з якими стикнулися ККІ під час пандемії, виявилися схожими в усьому світі:

- культурні та творчі галузі, будучи залежними від діяльності фізичних осіб та їхнього досвіду, зазнали найбільших економічних втрат;

- втрати доходів культурних та креативних індустрій у 2020 р. коливались від 20 до 40 % у різних країнах;

- найбільше падіння економічного внеску культурних та креативних індустрій спостерігалася в мегаполісах та великих містах, оскільки саме там зосереджуються ці галузі;

- найбільше серед усіх категорій працівників культури та мистецтв постраждали самозайняті особи [5, с. 6–7].

Згідно з «The Future of the Creative Economy: Final Report by Deloitte» (2021) основними напрямками, що визначають майбуття культурних та креативних індустрій, є регіональний акцент, політика навичок, глобальна конкурентоздатність [8, с. 30]. По суті, вже вкотре підтверджується думка про те, що культурні та креативні індустрії, будучи пов'язані з мистецтвом, освітою, наукою, технологіями, з одного боку, займають стратегічну, транссекторальну, міждисциплінарну позицію, завдяки якій здійснюється вплив на усі галузі суспільного життя, а, з іншого – мають виконувати роль об'єднувальної концепції [3, с. 10].

Дослідниками наголошується також на необхідності дослухатися до таких рекомендацій міжнародних та вітчизняних експертів щодо розвитку ККІ в Україні: удосконалення нормотворчої діяльності; покращання інфраструктури, фінансової та нормативної бази, розвиток навичок креативного підприємництва, залучення широкого кола аудиторії, інтернаціоналізація та співробітництво [3, с. 45–53].

Зрозуміло, що порушені у дослідженні питання вимагають подальшої вивчення та конкретизації. Видається необхідним і нагальним запровадження екосистеми для культурних і креативних індустрій, яка б передбачала дотримання усіма учасниками цього сектору зрозумілих та єдиних підходів, принципів і правил дій.

Список використаних джерел:

1. Про культуру : Закон України від 4.12.2021 № 2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 02.09.2021).
2. Український культурний фонд : офіційний сайт. URL: <https://ucf.in.ua> (дата звернення: 15.06.2021).
3. Фарінья К. Розвиток культурних та креативних індустрій в Україні : звіт в рамках Програми ЄС та Східного партнерства «Культура і креативність». Київ : Culture & Creativity, 2017. 59 с.
4. Creative Industries Mapping Document 1998 / Department for Digital, Culture, Media & Sport. 1998. URL: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mappingdocuments-1998> (date of access: 06.09.2021).
5. Cultural and Creative Industries in the Face of COVID-19. An Economic Impact Outlook / UNESCO. Paris : UNESCO, 2021. 63 p.
6. Economic Estimates: Consultation response summary / Department for Culture Media and Sport. 2017. 10 p. URL: <https://www.gov.uk/government/consultations/dcms-sectors-economic-estimates-request-for-user-feedback> (date of access: 13. 02.2021).
7. Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue: UNESCO World Report. Luxembourg : UNESCO, 2009. 402 p. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000185202> (date of access: 09.06.2021).
8. The Future of the Creative Economy : report / Deloitte LLP. London : Deloitte, 2019. 76 p.

*Плецан Христина Василівна,
кандидат наук з державного управління, доцент,
доцент Навчально-наукового інституту,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ГРАНТОВІ МОЖЛИВОСТІ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

*Джерело креативності – творчі люди і організації,
що володіють відміною рисою: збираючись разом на одній території,
вони формують творче середовище.*

Чарльз Лендрі

Креативні індустрії в Україні з кожним роком все більше розвиваються та модернізуються. Важливу роль у розвитку креативних індустрій потрібно відвести культурно-креативним ініціативам, що формуються відповідно до викликів часу на основі натхнення, креативу, колоборації та кроскультурної взаємодії. Зауважимо, що будь-яка культурно-креативна ініціатива розпочинається з креативної ідеї та проєкту. Як зазначив дослідник і практик J. O'Connor, володіння креативністю забезпечує особистості можливість успішно співпрацювати у професійній діяльності, на високому рівні здійснювати комунікативну взаємодію у процесі проєктної діяльності та генерувати креативні ідеї [8, с. 387–404]. Переконані, що саме креативність забезпечує унікальність та інноваційність як учасників креативних індустрій, так і функціонування креативних індустрій загалом.

Стратегічним інструментом у реалізації культурно-креативних ініціатив і розвитку конкурентоспроможних креативних секторів вбачаємо грантові можливості як державного, так і міжнародного рівнів. Переконані, що саме використання грантових можливостей ще більшою мірою сприяє розвитку і популяризації культурного продукту креативних індустрій України та має

вагомий вплив на культурний розвиток суспільства. Виконуючи роль механізму розвитку та популяризації креативних індустрій, реалізація грантових можливостей стала популярною формою впровадження ініціатив, сприяючи фінансовій та інституційній підтримці.

У контексті розгляду, зазначимо, що згідно з п. 3 ч. 1 ст. 1 Закону України «Про культуру», «грант» – це фінансові ресурси, надавані на безповоротній основі суб'єкта, який провадить діяльність у сфері культури, для реалізації культурно-мистецького проєкту» [5]. В основі розуміння грантового менеджменту, управління процесом відповідних етапів. Зокрема, підготовки аплікаційного пакету, подача аплікаційного пакету, технічний відбір, експертний відбір, переговорна процедура, схвалення Наглядовою радою фонду, підписання договору про надання гранту, реалізація проєкту і звітування за проєкт [1].

Так, гранти є найбільш поширеною формою фінансування культурно-креативних проєктів міжнародними організаціями і відкривають нові можливості для розвитку креативних індустрій. Пріоритетним є ефективна співпраця України з європейськими партнерами у культурно-креативній сферах, що зорієнтоване на сприяння міжкультурного діалогу, культурно-креативного обміну, нарощування мобільності об'єктів мистецтва тощо. Зокрема, програма ЄС та Східного партнерства «Культура і креативність», що триває з 2015 р., спрямована на підтримку культурних та креативних секторів, збільшення їх внеску у стійкий економічний, соціальний і гуманітарний розвиток.

Програма ЄС «Креативна Європа» надає можливість українським культурно-креативним інституціям приєднатися до європейських професійних мереж, знаходити партнерів та реалізовувати різноманітні спільні міжнародні проєкти. Виокремимо основні можливості, які пропонує команда Національного бюро програми ЄС «Креативна Європа» реалізувати у грантових пропозиціях, зокрема: *ESC (European Solidarity Corps)*, програма спрямована на розвиток соціальних навичок і професійних компетенцій волонтерів;

EU4Culture, програма надає гранти для створення та реалізації Стратегій розвитку культури, гранти мобільності для митців та фахівців у сфері культури та креативних індустрій, гранти на підтримку проєктів у сфері культури; *INVESTEU*, програма спрямована на стимулювання залучення інвестицій та сприяння конкурентоспроможності Європи; *NDICI (Neighbourhood, Development, and International Cooperation Instrument)*, програма є важливим інструментом посилення співпраці з країнами, посилення і модернізації зовнішньої політики ЄС, сприяння стабільності, миру, процвітанню та сталому розвитку і зменшенню бідності; *Австрійський культурний форум*, основна ідея програми налагодження та підтримка зв'язку заради довгострокового австрійсько-українського співробітництва та розвитку партнерства; *Горизонт Європа*, підтримка європейських досліджень та інновацій та конкурентоспроможності; *Еразмус+*, програма спрямована на сприяння доступу до якісної вищої та неформальної освіти та поширення мобільності; *Креативна Європа*, програма спрямована на підтримку культурного різноманіття та культурної спадщини, підвищення конкурентоспроможності сектору креативних індустрій; *Göteborg Film Fund 2021*, основна мета програми розвиток кіноіндустрії та сприяння урізноманітненню культури з метою поширення свободи художнього самовираження та свободи слова; *House of Europe («Дім Європи»)*, програма фокусується на розвитку культури та креативного сектору. Освіти, медицини, соціального підприємства, медіа та роботи з молоддю; *Міжнародний фонд «Відродження»*, фундація спрямована на підтримку громадкості та місцевої демократії, захисту прав людини та охорони здоров'я, просування рівності та інклюзії; *Zagoriy Foundation*, основна мета програми підтримка проєктів, спрямованих на розвиток культури благодійності в Україні [2].

Основними компонентами програм є практичні дослідження, тренінги, нетворкінги, інформаційні кампанії та надання можливостей для діалогу з міжнародною спільнотою у реалізації амбітних культурно-креативних

проектів учасників креативних індустрій України. Зосередимо увагу на деяких із них. До прикладу, програма «Креативна Європа» спрямована на зміцнення культурного різноманіття відповідно до потреб і викликів секторів культурних і креативних індустрій.

У ракурсі грантових можливостей для креативних індустрій зацентруємо увагу на діяльності програми House of Europe («Дім Європи»), що забезпечує партнерський консорціум можливостей діалогу між професіоналами і організаціями ЄС і України. Де серед пріоритетних напрямів діяльності увага фокусується на культурному і креативному секторі у регіонах України. Програма запустилася у 2019 р. та буде діяти до 2023 р. У рамках програми реалізується понад 20 програм. Серед яких виокремимо можливості для культури і креативних індустрій такі, як: гранти мобільності, навчальні подорожі, проєктні гранти, буткемп для креативних стартапів, академія культурного лідера, міжнародні резиденції, Creative Enterprise Ukraine [7]. Для розвитку креативних індустрій в Україні діяльність програми House of Europe («Дім Європи») є дуже цінною, оскільки забезпечує кроссекторальну підтримку, фінансові можливості реалізації культурно-креативних ідей і проєктів, творчу співпрацю і кооперацію та сприяє професійному обміну з акцентом на міжлюдській взаємодії.

Неможливо заперечити важливість також грантових можливостей від UNESCO (далі – ЮНЕСКО), спеціалізованої установи ООН, що підтримує проєкти збереження і відродження матеріальної і нематеріальної культурної спадщини, розвитку мистецтв, поширенню книг, сприяння розвитку сучасних культур, розвитку культурних і креативних секторів, розвитку культурного плюралізму і міжкультурного діалогу. Цікавими прикладами співробітництва з ЮНЕСКО є: мережа креативних міст ЮНЕСКО, національний центр «Мала академія наук України» [2; 6]. Організація ЮНЕСКО створює можливості для реалізації культурно-творчих проєктів та отримання грантів.

Водночас зауважимо, що важливими інституціями грантових можливостей для креативних індустрій в Україні є Міністерство культури та інформаційної політики України (центральний орган виконавчої влади, що забезпечує формування та реалізує державну політику у сфері культури та секторів креативних індустрій); Український інститут (державна інституція у сфері управління, основною метою якої є зміцнення міжнародної та внутрішньої); Український інститут книги (державна установа при Міністерстві культури та інформаційної політики України, спрямована на розвиток книжкової галузі); Державне агентство України з питань кіно (центральний орган виконавчої влади, що здійснює державну політику щодо кінематографії).

Важливу роль відведемо Українському культурному фонду (далі – УКФ). державному інвестору культурних і креативних індустрій. З ініціативи та за підтримки Українського культурного фонду реалізується культурне розмаїття, сприяння творення культурно-креативного продукту та інтеграції української культури у світовий культурний простір [6]. Виокремимо такі лоти грантових програм: Культурні столиці України, Культура плюс, Культура без бар'єрів, Аудіовізуальне мистецтво, Інноваційний культурний продукт, Культурна спадщина, Дослідження. Освіта. Резиденції. Стипендії, Грант подія, Культура. Регіони [6]. За даними УКФ, які висвітлені на офіційному сайті, за перший квартал 2021 р. на 10 конкурсних програм культурно-мистецьких проєктів надійшло 3 012 заявок. Що до програми «Культура. Туризм. Регіони», то Українським культурним фоном у 2021 р. було підтримано 68 проєктів, які підсилюють і розвивають культурно-туристичну привабливість регіонів. До прикладу у 2020 р. УКФ було отримано 3 853 заявки, з них підтримано 1 205 заявки [6]. Водночас необхідно зазначити, що в рамках діяльності Українського культурного фонду реалізується комплексна програма «Creative accelerator» (у співпраці з Британською в Україні та Офісом розвитку малого і середнього підприємства). В основі програми «розвиток і підтримка сталості проєктів, підтриманих УКФ, шляхом навчання створенню нових бізнес-

моделей та сприяння встановленню партнерств у сфері культури та креативних індустрій» [1]. Резюмуючи підкреслимо, що УКФ сприяє розвитку культурно-креативних ініціатив, забезпечуючи конкурентоспроможність креативних індустрій в Україні.

Пріоритетну роль у реалізації грантових можливостей відведемо учасникам креативних індустрій. Переконані, що від компетентного і конкурентоздатного фахівця залежить успішність результату. Оскільки від його професійності, компетентності, рівня професійної культури безпосередньо і залежить, чи зможе організація, підприємство здобути перемогу у конкурсному відборі та отримати грант для успішної реалізації ідеї, проєкту чи програми. Сформувані основні компетентності та підвищені кваліфікацію фахівців креативних індустрій мають можливість під час проходження освітнього курсу з грантового менеджменту від Українського культурного фонду у співпраці з ГО «Інша Освіта» та медіаплатформою «Накипіло». Під час навчання культурні менеджери мають можливість самостійно (за допомогою відеолекцій та презентацій) опанувати всю необхідну специфіку роботи з грантами: від інструментів планування проєкту до ефективного управління проєктом [1]. Також корисною є можливість від House of Europe. Взяти участь у міжнародній навчальній програмі Creative Enterprise Ukraine, фахівці креативних індустрій отримають знання у ефективному визначенні місії, візії та аудиторії культурно-креативного проєкту; оволодіють інноваційними маркетинговими інструментами; сформують компетентності ефективного управління фінансами і бізнес-планування для того, щоб мати ще більше можливостей відповідно до вимог і викликів часу.

У контексті розгляду, цікавими є дієві поради для культурних менеджерів, запропонованих експертами на сторінках спільноти «The Ukrainians» [3]. Зокрема: обирати теми, що є важливими і з якими цікаво працювати у тривалій перспективі; апробувати свої ідеї; дайте відповідь на питання «Чому?»; занурюватись у контекст; розглядати культурний проєкт як соціальну практику;

бути готовими до незапланованих змін; шукати можливість перетворювати свою творчу ідею на бізнес; створювати бізнес-плани; діяти за принципом «оптимізм думок, песимізм дій»; вибудовувати колоборацію співпраці: бізнес – державні установи – громадкість; ефективна комунікація; зменшувати залежність від зовнішніх факторів; вибудовувати мережу зв'язків; шукати можливості взаємовигідної співпраці; розвивати міжнародну співпрацю; долучатися до професійних мереж; дбати про репутацію; реалізовувати саморозвиток і самовдосконалення; поєднувати ціннісні й світоглядні речі з дуже практичними (критичне, креативне мислення, soft skills і hard skills); уміти масштабуватись; накладати локальні особливості на універсальні цінності та забезпечувати силу емоцій.

Підсумовуючи вищезазначене, зауважимо, що грантові можливості сприяють розвитку креативних індустрій в Україні, забезпечують кроссекторальну підтримку, фінансові можливості реалізації культурно-креативних ідей і проєктів, творчу співпрацю і кооперацію, є платформою для ініціатив розробки інноваційного культурного продукту, розкриття творчого потенціалу, розвитку локальних культур та ідентичностей. А також сприяє професійному обміну з акцентом на міжлюдській взаємодії, яка дає можливість через силу культурно-креативних продуктів формувати бренд України та забезпечувати інтернаціоналізацію української культури.

Список використаних джерел:

1. Грантовий менеджмент від УКФ. *Український культурний фонд*. URL: https://ucf.in.ua/p/management_lectures (дата звернення 10.01.2022).
2. Грантові можливості для українських організацій. *Креативна Європа Україна*. URL: https://creativeeurope.in.ua/p/brochure_grants_possibilities. (дата звернення 10.01.2022).
3. Гриценко Є. 30 дієвих порад культурним менеджерам. Від створення концепції культурного проєкту – до комунікування його результатів. *The Ukrainians*. Дата публікації: 4.05.2017. URL: <https://theukrainians.org/30-porad-kultmenedzheram/> (дата звернення 10.01.2022).

4. Постійне представництво України при ЮНЕСКО : офіційний сайт. URL: <https://unesco.mfa.gov.ua/spivrobotnistvo> (дата звернення 10.01.2022).

5. Про культуру : Закон України від 04.12.2021 №2778-VI. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення 10.01.2022).

6. Український культурний фонд : офіційний сайт. URL: <https://ucf.in.ua/> (дата звернення 10.01.2022).

7. Creative Enterprise Ukraine. *House of Europe*. URL: <https://houseofeurope.org.ua/programme/creative-enterprise-ukraine> (дата звернення 10.01.2022).

8. O'Connor J. Creative Industries: A new direction? *International journal of cultural policy*. 2009. Vol.15 (4). P. 387– 404.

*Поліщук Людмила Олександрівна,
кандидат культурології,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ПОДІЄВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В СУЧАСНИХ РЕАЛІЯХ

Подієва культура України, як і подієва культура інших країн світу, постійно змінюється, розвивається, оновлюється, модернізується, підлаштовується під внутрішні виклики, зовнішні обставини, застосовує новітні досягнення та інноваційні винаходи.

Але найсуттєвіші та найвідчутніші зміни відбулися протягом останніх років, через пандемійні та карантинні обмеження. Протягом останнього часу у подієвій культурі на перший план вийшли такі тенденції як організація гібридних та онлайн-подій; активне впровадження діджитал-технологій; орієнтація на українську аудиторію; формування відкладеного попиту та попередніх замовлень тощо.

Масові скасування офлайн-заходів та введення протиепідемічних обмежень зумовили корінні зміни в індустрії подій. Провідні експерти у сфері прогнозують подальший розвиток онлайн і гібридних івентів. Наприклад, британець Марк Гіберті спробував визначити особливості розвитку подієвої

культури та акцентував увагу на головних аспектах, що сприятимуть цьому, серед них: використання інноваційних технологій; організація гібридних подій; монетизація онлайн-заходів; безперервна взаємодія із аудиторією; збереження конфіденційності інформації [2].

У зв'язку з масовим переходом на онлайн та гібридні події багато івент-компаній у 2021 р. втратили частину прибутку, оскільки за підрахунками експертів, лише 9% віртуальних подій були платними [2]. Таким чином, більшість онлайн-заходів проведені безкоштовно, через що й постало питання їхньої монетизації.

У сучасних умовах найефективнішим способом залишатися в лідерах та рухатися вперед вважаються інвестиції у інноваційні цифрові технології. Цю тезу підтверджують тренди, на які варто орієнтуватися представникам подієвої культури у 2022 р., серед них метавсесвіти та омнікальність, тобто тема всеохоплюючого переходу у віртуальний світ. Метавсесвіт – це нова цифрова реальність, віртуальний світ, що розвивається у онлайн-просторах. Розвиток метавсесвіту полягає у тісному співіснуванні віртуальної й розширеної реальності та справжнього життя. Припускається, що весь реальний світ поступово оцифровується [2]. Тренд протягом року лише набиратиме оберти і охоплюватиме все більше сфер. Омнікальність полягає у об'єднанні каналів комунікації з аудиторією у єдину систему взаємодії з брендом, коли фізичний досвід комбінується з цифровим. Віртуальність наскільки тісно пов'язана з реальністю, що складно уявити інше життя, окрім гібридного. Це стосується більшості галузей, у т. ч. й подієвої культури.

Ще один тренд, що впливає на подієву культуру – кастомізація і персоналізація. Технології, що зможуть заглиблювати нас у віртуальні простори стануть реалістичнішими та персоналізованішими. Тобто передбачається індивідуальний підхід і зворотній зв'язок, завдяки якому буде розвиватися генеративний контент, що підлаштовується під настрій користувача, його смаки та звички.

Усе більшої популярності у сучасному світі набувають технології NFT (невзаємозамінні токени), які представляють собою цифрові сертифікати власності на блокчейні, які можна пов'язати з будь-якою цифровою історією: від зображення, тексту до музичного трека. Це унікальні цифрові активи, вартість яких формується користувачами на основі суб'єктивної оцінки. Об'єктами, що продаються у вигляді NFT можуть бути різноманітні витвори мистецтва: від digital-картин чи унікальних предметів одягу для аватарів у метавсесвіті до музичних композицій, фотографій тощо. У компанії «Coca-Cola», наприклад, використали NFT для гейміфікації благодійної акції. Учасникам пропонували придбати токени, натомість отримати доступ до віртуальної скриньки, з якої у випадковому порядку випадав віртуальний мерч, підготовлений компанією.

Нині велика увага надається збереженню навколишнього середовища та природних ресурсів, тому серед трендів подієвої культури стійкий розвиток, котрий передбачає проведення заходів без шкоди задоволенню життєвих потреб наступними поколіннями. Стійкий розвиток можливий за рівноваги трьох основних складових: економічного зростання, соціальної відповідальності та екологічного балансу.

Навіть комунікації з брендами набувають характеру людських взаємовідносин, аудиторії важливо, щоб компанії розділяли їхні цінності і погляди на екологію, принципи споживання, свободу та інші сфери життя. Тому важливою складовою подієвої культури стає - соціальна відповідальність. Важливо, не просто не шкодити, важливо змінювати світ на краще.

Партнерство і нетворкінг – важливий тренд 2022 року. Нетворкінг допомагає посилити позиції бізнесу, отримати рекомендації від бізнес лідерів, дізнатися про ринкові перспективи, навчатися на досвіді інших, відпрацьовувати самопрезентацію, надихаючи один одного. Тенденція об'єднання у спільноти за інтересами відкриває нові можливості з інтеграції і використання цього мейнстріму в своїх інтересах.

Важливим є досягнення балансу між роботою та життям. Для забезпечення психологічного комфорту працівників компаній у 2022 р. очікується зростання популярності виїздних ретритів, заходів із використанням дихальних практик, йоги, медитації та інших активностей, спрямованих на зниження стресу співробітників. Тобто серед корпоративних заходів, популярні ті, що допомагають боротися з вигоранням та знижують кількість звільнень.

Старі схеми планування івентів залишилися в минулому, перемагають ті, хто здатний імпровізувати, швидко приймати рішення, гнучко мислити, створювати ексклюзивні проекти та не використовує старі шаблони. Отже, майбутнє подієвої культури тісно пов'язане із використанням новітніх досягнень та інноваційних ідей, поєднання віртуальних та офлайн технологій.

Список використаних джерел:

1. Олексюк Г. В., Ангелко І. В., Самотій Н. С. Івент-індустрія: розвиток та проблеми в Україні. *Регіональна економіка*. 2020. №3. С. 120–130. URL: http://re.gov.ua/re202003/re202003_120_OleksyukHV,AnhelkoIV,SamotiyNS.pdf (дата звернення: 17.11.21).
2. Rappaport R. The State of the Event Industry: 7 Predictions for the Next 5 years. *Bizzabo*. Date of publication: 8.11.2021. URL: <https://www.bizzabo.com/blog/state-of-the-event-industry-7-predictions-next-5-years> (date of access: 19.11.21).
3. Top 120 UK Event Agencies: Your Ultimate Directory in 2022. *Bizzabo*. Date of publication: 8.11.2021. URL: <https://www.bizzabo.com/blog/top-uk-event-agencies> (date of access: 19.11.21).

*Пронюк Марія Мирославівна,
аспірантка 1 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника;
науковий керівник – доктор мистецтвознавства,
професор Карась Г. В.*

КУЛЬТУРОТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ПРОЄКЦІЯХ

Тема культуротворчості звучить новим трендом у низці наукових досліджень останніх десятиліть ХХІ ст. Очевидно, що і до того були певні напрацювання з цього питання, однак у сучасних працях це поняття розглядається як цілісне, а не як пояснення злиття термінів культури і творчості. Завданням нашої статті є аналіз поняття «культуротворчість», обмежуючись конкретно сучасним вітчизняним контекстом досліджень останніх років.

У 2008 р. світ побачило дослідження європейських та американських психологів щодо дитячої поведінки «Cultural learning and cultural creation» [13, с. 65]. У ньому аналізується розуміння немовлятами та дітьми раннього віку навмисних дій та сприйняття, розглядають їх здатність брати участь у спільній діяльності, вивчаючи, зокрема, навички спільної уваги, спілкування, співпраці та вдавання. Таким чином, вчені хотіли з'ясувати онтогенетичні корені людських форм соціальної взаємодії та спілкування, які забезпечують унікальні людські форми культурного навчання та культуротворення. Унаслідок застосування порівняльного методу (порівняння результатів спостережень за шимпанзе і домашніми тваринами, які знаходились в тих самих умовах, що і діти), дослідники стверджують, що діти вже змалечку стають культурними істотами, навчаючись брати участь у культурних заходах і практиках, що відбуваються довкола них. Дослідники дійшли висновку, що явище «культуротворення» притаманне тільки людині. Вітчизняний філософ С. Пролєєв пояснює процес культурного виховання екзистенційною природою зв'язків між загальнокультурним та особистісним вимірами людського буття, тобто людина формується в культурі й культурою, але та ж людина сама створює і формує культуру [14, с. 7].

Дослідниця О. Жорнова чи не найбільше своїх праць присвятила темі культуротворчості [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8], в яких, зокрема, розробила та обґрунтувала педагогічну систему формування культуротворчості студентів університетів. Вчена розглядає це поняття як «самобутнє явище, процес і результат, яким належить осібне місце в соціальній і науковій реальностях – на умовному перетині культури і творчості» і додає, що культура і творчість є цілком рівноправними щодо поняття культуротворчості [2, с. 22].

Питанням дослідження культуротворчості займається і О. Попович, вважаючи, що культуротворчість втілюється у конкретних культурних практиках [9, с. 202]. На основі визначення їх суті, змісту й особливостей, які формують людську креативність і розкривають її культуротворчий потенціал, дослідниця презентувала свою монографію «Функції культуротворчості як фактор креативності особистості», призначену, зокрема, для фахівців з культурології. У ній О. Попович розкриває суть цього явища та основні тенденції його розвитку. Науковиця констатує, що культуротворчість у педагогічних науках «відображає сутність процесу культурологізації парадигми освітянської діяльності в сучасному соціумі», а процес культуротворчості на сьогодні піддається всебічному аналізу [10, с. 6–9].

В. Федь дослідив методологічний апарат культурології та перспективи його застосування в розв'язанні проблеми культуротворчості, розглядаючи, таким чином, питання культуротворчості крізь призму традиційних теоретико-методичних підходів культурології: історичного, діалектичного, еволюційного, функціонального [11, с. 186]. Як підсумовує дослідник, використання системного методу є базою, яка дозволяє поєднати традиційні методи із сучасними.

Поняття «культуротворчості» активно вводиться у навчальний та методичний процеси сучасної педагогіки і належить до актуальних напрямів дослідження сучасної філософії освіти. С. Черепанова розглядає культуротворчість з позицій філософсько-освітнього дискурсу та окреслює принципи творчого самовиявлення суб'єкта культури [12, с. 169].

Отже, протягом останніх десятиліть відбувається поживлення у дослідженні поняття «культуротворчість». Тема є актуальною і відкритою для глибшого вивчення. До сьогодні залишається дискусійним етимологічне походження терміну. Сучасні вчені аналізують це явище в різноманітних сферах буття, таким чином, показуючи все нові і нові його аспекти. На основі проаналізованих праць, можемо зробити висновок, що філософсько-теоретичне пояснення культуротворчості знаходить своє практичне застосування у конкретних культурних практиках. Завдяки своїм функціям, культуротворчість здатна розкрити креативний потенціал особистості, що є важливим фактором для її плекання у педагогічній сфері.

Список використаних джерел:

1. Жорнова О. І. Ідея культуротворчості в професійній освіті та її реалізація в підготовці вчителя. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2012. № 17 (27). С. 16–22.
2. Жорнова О. І. Ідея культуротворчості і перспективи соціальної психології: есе. Київ : Міленіум, 2014. 100 с.
3. Жорнова О. І. Культуротворчість і державотворення: глобальний соціокультурний проект чи самовираження політичного лідера. *XXI століття: альтернативні моделі розвитку суспільства. Третя світова теорія* : матеріали IV Міжнар. наук.-теорет. конф., м. Київ, 26–27 трав. 2005 р. Київ, 2004. Ч. 1. С. 26–28.
4. Жорнова О. І. Теорія і методика формування культуротворчості: монографія. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 416 с.
5. Жорнова О. І. Культуротворчість: ноовійна чи «медитація на користь життя в його найморальніших і безконфліктних іпостасях»? *Социальные технологии: Актуальные проблемы теории и практики*. 2006. № 29. С. 129–137.
6. Жорнова О. І. Культуротворча парадигма освіти: проблеми і можливості для реалізації наступності різних освітніх ступенів. *Вісник КНУКіМ*. 2009. № 20. С. 26–32.
7. Жорнова О. І. Культуротворчість як інструмент цивілізаційного розвитку. *Усвідомлення культури – запорука відновлення суспільства. Внесок сучасної науки в загальнолюдську культуру* : матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф. Севастополь, 2009. С. 90–93.
8. Жорнова О. І. Культуротворчість як проблема «хорошого» суспільства. *Державна етнонаціональна політика: правовий та культурологічний аспекти в умовах Півдня України* : зб. наук. праць IV Всеукр. наук.-практ. конф. 6–8 жовт. 2005 р. Запоріжжя, 2005. С. 138–142.

9. Попович О. В. Про спеціальні функції культуротворчості. *Університетська наука-2013* : тези докл. междунар. науч.-техн. конф. (Мариуполь, 14–16 апр. 2013 г.). Мариуполь, 2013. С. 202–203.

10. Попович О. В. Функції культуротворчості як фактор креативності особистості: монографія. Київ, 2014. 371 с.

11. Федь В. А., Ликова С. С. Методологічний апарат культурології та перспективи його застосування в розв'язанні проблеми культуротворчості. *Молодий вчений*. 2017. № 9 (49). С. 186–190.

12. Черепанова С. О. Філософія освіти: форми культуротворчості в історичному та індивідуальному бутті людини. *Науковий вісник*. 2015. № 45. С. 168–178.

13. Behne T., Carpenter M., Gräfenhain M., Liebal K., Liszkowski U., Moll H., Rakoczy H., Tomasello M., Warneken F., Wyman E. Cultural learning and cultural creation. *Social life and social knowledge: Toward a process account of development*. 2008. P. 65–101. URL: https://dornsife.usc.edu/assets/sites/311/docs/hmoll_publications/JPS_CC06.pdf (last accessed: 17.01.22).

14. Kornisheva T. Performing activity of conductor-choirmaster as a subject of cultural creation: conceptual models of the culturological discourse. *Fundamental and Applied Researches in Practice of Leading Scientific Schools*. 2019. № 33. P. 6–10. URL: <https://farplss.org/index.php/journal/article/view/616/571> (last accessed: 17.01.22).

*Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри культурології
та міжкультурних комунікацій,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

ПОНЯТТЯ «АГЕНТ КУЛЬТУРИ»:

ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО ВИЗНАЧЕННЯ

Протягом свого існування система суспільства знаходиться у постійному стані модифікації, що обумовлено трансформаційними процесами в основних його підсистемах – соціальній, політичній, економічній та культурній. Остання розкриває аксіологічний вимір розвитку суспільства в матеріальній та нематеріальній формах. Одними з головних акторів у цих процесах відіграють агенти культури, що визначають тенденції в розвитку культурно-мистецьких

практик у суспільстві. Це поняття стало предметом наукового дискурсу фахівців зі сфери культурології, соціокультурного менеджменту, етнології, політології, соціології культури тощо. У нашому випадку ми окреслимо основні підходи до дефініції терміну «агент культури» у західних науковців.

Перший підхід – концепція змін, представлена дослідником Д. Соммером в його статті «Агенти культури», де агент культури інтерпретується як особа, яка сприяє змінам, висвітлюючи та досліджуючи безліч способів впливу культурних практик на наші суспільства [4].

Другий підхід – підприємницький або організаційний, розкриває термін «агент культури» через концепцію культури як агентства, що являє собою низку креативних видів діяльності, які сприяють розвитку суспільства, зокрема педагогіку, дослідження, активізм (ініціативність) та мистецтво [2].

Третій підхід – професійний, у «Протоколі з культури, інформації та спорту» Південноафриканської співдружності розвитку запропонована інтерпретація поняття «агенти культури» як особи, які працюють у сфері культури, що включає в себе авторів, виконавців, адміністраторів, фахівців, які пов'язані з такими формами культурної діяльності як аудіовізуальне мистецтво, візуальне мистецтво, ремесла, видовищні мистецтва, видавнича справа, культурна спадщина та туризм [3].

Четвертий підхід – технологічний. У праці «Культура агентів: люди-агенти та їх інтеракція в мультикультурному світі» австрійських дослідників С. Паїр та Р. Траппла, аналізуючи поняття агенти культури дослідники поєднують його з розвитком технологій. По-перше, вони стверджують, що науково-технічний розвиток безпосередньо пов'язаний із розвитком культури, адже він обумовлює її. Таким чином, агенти технологій, на думку дослідників, виступають агентами культури. Таке розуміння детерміновано тим фактом, розробники технологій, інженери та дизайнери, які створюють реальне та віртуальне середовище життєдіяльності людини визначають їх світогляд та когнітивні установки особистості, тобто формують їх розуміння культури та мистецтва [1, с. 21–22].

Таким чином, у сучасній науці активно розкривається дискурс навколо поняття «агент культури», що обумовлено варіативністю його інтерпретації у науковій літературі та широким спектром його кросдисциплінарних досліджень.

Список використаних джерел:

1. Agent Culture: Human-agent Interaction in a Multicultural World / eds: S. Payr, R. Trappl. London : CRC Press, 2004. 338 p.1.
2. Barbero J. M., Taylor D., Canclini N. G. Cultural agency in the Americas. Durham : Duke University Press, 2006. 392 p.
3. Protocol on Culture, Information and Sport of the SADC. 2000. URL: http://www.internationaldemocracywatch.org/attachments/122_SADCProtocolonCulture.pdf (date of access: 20.02.2022).
4. Sommer D. Cultural Agents. *The Hemispheric Institute*. 2021. URL: <https://hemisphericinstitute.org/en/enc07-work-groups/item/1072-enc07-cultural-agents.html> (date of access: 20.02.2022).

*Рихліцька Оксана Дмитрівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри етики, естетики і культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

КУЛЬТУРА ТА ДОБРОЧЕСНІСТЬ

У РОЗВИТКУ НАУКОВОГО ПОТЕНЦІАЛУ УНІВЕРСИТЕТУ

Сучасне наукове знання представлене численними проблемами, які стосуються, насамперед, життя наукової спільноти, а також і окремої особистості. Що набуває особливої ваги та актуальності в сучасному науковому дискурсі та актуалізує потребу в осмисленні трансформаційних змін, що відбуваються. Саме тому академічна доброчесність та культура є предметами аналізу різноманітних наукових статей, монографій, конференцій тощо.

Варто звернути увагу, що низка змін в системі вищої освіти призвела до сутнісних деформацій етичних меж у вищій школі, що закономірно знайшло відображення в професійних цінностях, моральних нормах, культурі та

традиціях науково-освітньої діяльності університетів. Саме тому особливої ваги набуває поняття академічної доброчесності (academic integrity) у розумінні «...сукупність етичних принципів та визначених законом правил, якими мають керувати учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та провадження наукової (творчої) діяльності з метою забезпечення довіри до результатів навчання та/або наукових (творчих) досягнень» [4].

Зародження такої тотальної зацікавленості, характерно в першу чергу тим, що академічна доброчесність та культура перебувала досить довгий час у полі зору різноманітних досліджень, прикладом чого є: («концепція наукового етосу» Р. Мертона (1942), Е. Ебботта «Система професій» (1988), Б. Р. Кларка «Академічна професія» (1987), Бен-Д.Джозефа «Роль вченого у суспільстві», Юнеско (1974), а також сучасних міжнародних та вітчизняних проєктів: «Інноваційний університет і лідерство» (2014–2016) та американо-української програми «Academic integrity in the U.S.» (2015) тощо, що свідчить про проблематичність та ілюструє нагальну необхідність даного феномену.

Що в цілому, акцентує увагу перш за все на моральному вимірі, адже наукова творчість впливає на суспільство в цілому, і не завжди цей вплив має позитивне забарвлення. Свідченням є відсутність культури академічної доброчесності в порушеннях: як плагіат, привласненні чужих ідей, гонитві за цитуваннями, як показника продуктивності, не коректне визначення авторства, переклади іншомовних текстів, «розмиття» відповідальності вченого за можливі негативні наслідки дослідження та ін. На жаль, подібні випадки мають місце не лише у вітчизняному освітньо-науковому просторі, а й загальновідомими є факти у міжнародному науковому співтоваристві, особливо в медицині та біології [2; 3]. Звичайно можна знайти своєрідні виправдання у ситуаціях сучасних трансформацій, жорсткої професійної конкуренції та різноманітності спокус - відступити від моральних принципів, наприклад, задля публікації у виданнях з індексацією у наукомеутричних базах Scopus та Web of Science, бажання прославитися або набути визнання колег і ін. Та водночас, це актуалізує низку

проблем етичної регуляції наукової творчості, дотримання основного морального принципу професійної діяльності (отримання достовірної інформації, використання її на практиці, наявність етичної експертизи тощо).

У контексті викладеного вище постає закономірне питання про значення та функціональну роль академічної доброчесності та культури. У сучасних наукових дослідженнях позитивним потенціалом на рівні університету є визначення академічної доброчесності як «особливого кодексу», яка б сприяла чіткому розумінню її ціннісної наповнюваності, специфіки проявів, що ґрунтуються в першу чергу, на чесності, відповідальності, довірі. Що в ситуації сьогодення має бути пріоритетом корпоративної культури та політики університету з відповідними моральними цінностями і набуттям базових компетентностей освітньо-наукової діяльності, формуванням взаємовідносин в колективі, усвідомленого морального вибору, як студента, так і науковця. Завдяки формуванню таких практик реалізується своєрідний стабілізаційний потенціал у здатності до саморегуляції академічної корпорації, формування корпоративної солідарності та довіри, де переважаючими стають етичні пріоритети та моральні стандарти щодо освітньо-наукової діяльності. Звичайно, що мотиваційні механізми щодо формування стійкої академічної культури та академічної доброчесності у вітчизняному освітньо-науковому просторі не є переважаючою тенденцією, на жаль, але водночас зроблені певні кроки до змін.

Яскравим прикладом, є протидія зловживанню академічної доброчесності Законом України «Про вищу освіту» [4]; означено певні механізми запобігання порушенню норм академічної етики; створення студентських етичних комітетів; кодексів академічної честі молодих науковців, тощо. Також низка наукових проєктів і програм, що здійснюють спробу розробити комплекси механізмів і інструментів протидії академічній недоброчесності: «Strengthening Academic Integrity in Ukraine Project» («SAIUP»); «Інноваційний університет і лідерство» (2014–2016) та багато ін.

Звичайно, з огляду джерел та принципів академічної культури, дотримання принципів академічної доброчесності ми можемо стверджувати, що процес їх концептуалізації ще далекий від завершення і потребує ретельного розгляду та напрацювання відповідності норм і процедур у вищому навчальному закладі, що має бути чітко відображено в ціннісній орієнтації університету та стратегії розвитку. Але визначення пріоритетних моральних стандартів та їх втілення в освітньо-науковій роботі університету є основоположним стрижнем прояву принципу відповідальності вітчизняної університетської спільноти у збереженні базових етичних і академічних цінностей та належній якості вітчизняного наукового потенціалу.

Список використаних джерел:

1. Академічна чесність як основа сталого розвитку університету / Міжнар. благод. фонд «Міжнародний фонд досліджень освітньої політики» ; за заг. ред. Т. В. Фінікова, А. Є. Артюхова. Київ : Таксон, 2016. 234 с.
2. Бергман Дж. Почему в современной науке свирепствует эпидемия лжи. URL: <https://creation.com/why-the-epidemic-of-fraud-exists-in-science-today> (дата обращения: 1.02. 2022).
3. Иртлач К. Научный скандал года: ученые публиковали фейковые исследования, чтобы разоблачить лженауку. *ИТС.UA*. Дата публикации: 16.10.2018. URL: <https://itc.ua/blogs/nauchnyiy-skandal-goda-uchenyie-publikovali-feykovyie-issledovaniya-chtoby-razoblachit-lzhenauku/amp/> (дата обращения: 1.02. 2022).
4. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 №2145-VIII, із змінами згідно Закону № 1658-IX від 15.07.21. URL: https://taxlink.ua/ua/normative_acts/zakon-ukraini-pro-osvitu/ (дата звернення: 1.02. 2022).

*Рогожа Марія Михайлівна,
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики, естетики та культурології,
Київський національний університет
імені Тараса Шевченка*

**АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ:
ВІДОБРАЖЕННЯ В ЕТИЧНОМУ КОДЕКСІ
УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ КНУТШ**

Нині поняття академічної доброчесності стало невід'ємною частиною університетського ціннісного простору. Більше того, воно отримало вже й законодавче закріплення в Законі України «Про вищу освіту» (2014), де визначено як «сукупність етичних принципів та... правил, якими мають керуватися учасники освітнього процесу під час навчання, викладання та продовження наукової (творчої) діяльності з метою довіри до результатів навчання та або наукових (творчих) досягнень» [3, ст. 1].

Задане законодавчо, поняття академічної доброчесності акумулювало потужний комплекс науково-теоретичних і практико-орієнтованих розробок як в Україні, так і в закордонному досвіді. Тут доречно згадати концепцію *живого права* Ю. Ерліха. Живе право має витoki в суспільному житті, в його засадничих об'єднаннях, спілках і товариствах, кристалізуючись у винайденні формул задля вирішення суспільно значимих питань в конкретних галузях суспільної життєдіяльності [2]. Відтак, формальне введення у систему позитивного права сприяє поліпшенню ціннісної складової суспільного життя, оскільки унаочнює законодавче закріплення суспільного прийнятих цінностей.

Можна дискутувати питання про природність, укоріненість ідей академічної доброчесності в університетській практиці України. Скоріше, в цьому питанні більшою мірою можна говорити про конструктивістську парадигму імплементації академічної доброчесності, в межах якої бажані цінності цілеспрямовано розробляються і активно запроваджуються в конкретну галузь.

Причини очевидні – гомогенізація освітнього простору Європи в рамках Болонського процесу. Однак є і приклади певного синтезу конструктивістської парадигми з теорією живого права. До цього ми підійдемо далі. Зараз же варто зупинитися на філологічних нюансах.

Важливо вказати на особливості перекладу початкового англomовного терміну *academic integrity*. Традиційно його перекладають як *академічна доброчесність*, хоча, здається, коректнішим був би переклад *академічна сумлінність*. Сумлінність як старанність, добросовісність. «Йдеться про таку старанність, що передбачає взаємовідповідність реальної діяльності особи визначеним нею ціннісним пріоритетам» [4, с. 95]. У вітчизняному академічному середовищі переклад *academic integrity* як *академічної доброчесності* позірно відсилає до традиції етики чесноти. Хоча очевидно, що немає підстав вважати таке відсилання свідомим. Радше, гра слів *добро* і *чесність* зумовили словотвір *доброчесність*.

Однак ціннісний потенціал етики чесноти у контексті обговорюваної проблематики виявляється надзвичайно вагомим. Р. Г. Апресян вказує, що на основі етики чесноти і виростає *integrity* (яку він перекладає як *добрсовісність*), що уможлиблює активацію моральних якостей особи як належної бази прийняття рішень [1, с. 231]. Чеснотами є ті моральні якості, що їх людина розвиває в межах конкретної практики, у даному разі – в академічному середовищі. В останньому формується система ціннісних координат, які засвоюються, розвиваються особами, включеними в нього.

Очевидно, що в такому контексті доречною є увага до етичних кодексів. Цінності і норми в них часто фіксуються в дусі етики чесноти. А академічна доброчесність стає засадничим принципом університетського життя. Так, в «Етичному кодексі університетської спільноти» КНУ академічна доброчесність визначена в якості одного з базових принципів наряду з академічною свободою.

«Академічна доброчесність – обстоювання чесності, справедливості, поваги, відповідальності, дотримання етичних принципів та визначених законом правил у навчанні, викладанні, у науковій (творчій) діяльності для утвердження довіри до результатів навчання та /або наукових (творчих) досягнень» [2, с. 2–3]. Академічна доброчесність окреслюється у термінах чесності, довіри, об'єктивності, самоповаги, поширенні цінностей, дотриманні авторських прав, неприпустимості плагіату, відкритості результатів наукових досліджень тощо.

Примітним є процес створення «Етичного кодексу університетської спільноти» КНУ. Він відбувався тривалий час і розтягнувся на декілька років, на відміну від інших закладів вищої освіти, які швидко вивісили кодекси етики на свої сайти.

У КНУ Комісія вченої ради з гуманітарних питань займалася розробкою цього документу з 2016 р. До складу Комісії входять спеціалісти з філософії, філології, комунікацій, редагування, представники студентського самоврядування, ради ветеранів, профкому, які працювали з базовою версією документу, запропонованою фахівцем з етики. Коли всі члени Комісії пристали на спільну редакцію кодексу, його було передано до Вченої ради, яка розіслала проєкт документу у всі структурні підрозділи Університету. Зауваження, пропозиції і коментарі, що надходили на адресу Комісії, розглядалися. На їх основі до проєкту були внесені правки. По деяким зауваженням і пропозиціям авторам були дані відповіді щодо неприйнятності пропонованих змін. Далі проєкт «Етичного кодексу університетської спільноти» обговорювався на Вченій раді і був переданий на ухвалу Конференції трудового колективу Київського національного університету імені Тараса Шевченка в грудні 2017 р.

Майже два роки роботи над документом засвідчили складність реального процесу, в якому базова версія документу проходила громадську (академічну) експертизу. І сьогодні можемо стверджувати, що кодекс, прийнятий колективом, є дієвим документом, що задає ціннісну систему координат,

зокрема і у сприйнятті академічної доброчесності. І в цьому плані спрацьовує концепція живого права. Норми і цінності, по яким живе Університет у плані академічної доброчесності, не спускаються директивно від керівництва до працівників, а навпаки – у документі фіксується система цінностей, обговорена і прийнята в академічному середовищі, яка надалі схвалена в результаті обговорення.

Таким чином, запровадження академічної доброчесності у КНУ відбувалося на засадах синтезу конструктивістської парадигми та концепції живого права.

Список використаних джерел:

1. Апресян Р. Г. Macfarlane B. Teaching with Integrity; the Ethics of Higher Education Practice. London ; New York : Routledge Falmer, 2004. 184 p. (реферат Р. Г. Апресяна). *Етика образования. Ведомости*. 2005. Вып. 26. С. 228–238.
2. Етичний кодекс університетської спільноти / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ : КНУ імені Тараса Шевченка, 2017, 12 с. URL: <http://www.univ.kiev.ua/pdfs/official/ethical-code/Ethical-code-of-the-university-community.pdf> (дата звернення: 20.02.2022).
3. Про вищу освіту : Закон України від 1.01.2022 р. № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#top> (дата звернення: 26.03.2022).
4. Рогожа М. М. Академічна доброчесність у школі: постановка проблеми. *Гуманітарний вісник*. 2016. № 38. С. 93–102.
5. Ehrlich E. Principles of the Sociology of Law / trans. by L. Walter, introduction by R. Pound, K. A. Zeigert. Brunswick : Transaction Pub, 2001, 539 p.

*Свирид Іванна Євгенівна,
аспірантка 3 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника;
науковий керівник – доктор мистецтвознавства,
професор Карась Г. В.*

МЕНЕДЖМЕНТ СПЕЦІАЛЬНИХ ПОДІЙ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Метою дослідження є потенціал менеджменту спеціальних подій у соціокультурній сфері, визначення особливостей управління ними в процесі їх реалізації, зокрема у клубних закладах.

Традиції та інновації взаємодоповнюють одне одного. Креативність та мобільність є основою інноваційних змін в соціокультурній сфері. Подієвий менеджмент є інструментом відкриття інноваційного потенціалу івенту, поєднуючи встановлені управлінські технології з сучасними засобами та формами діяльності у сфері культури.

Спеціальні події (special events) є соціальною практикою, яка широко використовується в сучасній діловій активності, політичному житті, соціальних комунікаціях. Притаманні вони і культурному життю, культурним процесам. Сьогодні сформувався event-менеджмент як окрема самостійна сфера діяльності.

Спеціальні події – практика відома з давніх часів. Найпершими в історії людства спеціальними подіями можна назвати давні громадські і релігійні ритуали, а першими їх організаторами – жреців і шаманів. Ритуали, обряди, свята супроводжують життя будь-якого суспільства впродовж історії людства.

Існує кілька десятків видів спеціальних подій: відкриття, виставки, ярмарки, дефіле, карнавали, презентації, свята, прес-заходи, майстер-класи, тренінги, семінари, фестивалі, конкурси, вікторини, спортивні змагання, концерти, вистави, торгові і корпоративні івенти, спеціальні івенти, благодійні і спонсорвані акції і заходи, церемонії: відкриття, закриття, вручення премій,

стипендій, вшанування, святкові чи ювілейні прийоми, конференції, семінари, круглі столи, екскурсії, дні відкритих дверей, знаменні дати і ювілеї: корпоративні, загальнонаціональні, міжнародні, конфесійні, професійні, регіональні, місцеві та інші.

Будь-яка спеціальна подія організовується під чітким керівництвом event-менеджера. Event-менеджер – це фахівець, який реалізовує найоригінальніші задуми та втілює в життя різноманітні ідеї.

Професійний event-менеджер повинен володіти такими особистісними навичками: комунікабельність – вміння налагоджувати зв'язки, здатність до конструктивного спілкування; доброзичливість – невід'ємна риса характеру event-менеджера (ведення перемовин, робота з людьми); висока працездатність та стресостійкість – одна із важливих навичок. Організація події – це великий обсяг роботи, який потребує дисциплінованості та результативності (дуже часто все йде не за планом, тому треба вміти швидко і без стресу вирішити проблему); креативність – реалізація оригінального творчого підходу в організації події, адже сьогодні відвідувачі прагнуть незабутніх вражень і позитивних емоцій; постійне самовдосконалення – невід'ємна частина будь-якої професії, світ змінюється щодня, тому треба бути завжди «в тренді» та знати нові тенденції.

Організація спеціальних подій – це дуже складна і, водночас, творча система, яка потребує акумуляції власних ресурсів, постановки чітких цілей, які працюватимуть на досягнення результату в конкретно визначені івент-проектom проміжки часу. Комунікація всередині команди і співпраця з зовнішніми партнерами утворюють фундамент діяльності команди. Усі етапи підготовки і реалізації події потребують постійної взаємодії з партнерами, спонсорами, підрядниками, учасниками. Тому, від ефективності комунікацій залежить прозорість і швидкість дій команди, а також формування і підтримка іміджу закладу який організовує подію, як надійного партнера на ринку надання послуг.

Організація спеціальних подій (event), сама собою яскрава й насичена з кожним днем розвивається у всіх напрямках, вбирає тренди та втілює найрізноманітніші фантазії і ідеї. Сьогодні існує багато ресурсів для ознайомлення, вивчення і спостереження за досвідом роботи в цій сфері ін. країн.

Н. Кочубей вважає, що «організація заходів сильно впливає на суспільство в цілому. У деяких країнах це серйозна індустрія, що приносить державі багато мільярдів у вигляді податків. З її допомогою можна залучити безліч туристів (наприклад, карнавали в Ріо-де-Жанейро або у Венеції відвідують сотні тисяч людей), що стає помітною статтею доходу для місцевих бюджетів. Проведення конференцій і виставок допомагає появі ділових контактів, і цим активізує економічний розвиток» [2, с. 57].

Перш, ніж розпочати роботу над підготовкою заходу, менеджер повинен знати для чого він це робить, визначити цілі та завдання. Цілі – це те, чого хоче досягти організатор в результаті проведення заходу; глобальні досягнення, заради яких проводяться подія, стратегічний напрям.

У своїй праці «Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль» Гіп Гагоорт стверджує, що «сучасний стан професійного стратегічного менеджменту у сфері культури можна назвати слабко розвиненим і в теорії, і на практиці. В американських працях про функціонування неприбуткових мистецьких організацій стратегічний менеджмент часто розглядають як формальний, традиційний, протиставляючий його бюрократичному процесові планування» [1, с. 99].

Отже, event заходи – це яскраві та незвичайні події, метою яких є популяризація, створення іміджу за допомогою запам'ятовування та демонстрації неординарних подій.

Формування цілей і завдань заходу – ключовий момент на початку роботи. Це обов'язковий етап, який проходить червоною ниткою у всій літературі, присвяченій організації заходів.

На підготовчому етапі, насамперед, необхідно визначити завдання події (вони повинні збігатися із цілями та стратегією). Завдання event-менеджменту – зробити із заходу по-справжньому масштабну подію, що запам'ятається, яку будуть згадувати довго після її закінчення.

Event-management, з англійської перекладається як управління подією. В Україні цей вид діяльності називається організацією подій або event-менеджментом та є одним з найістотніших інструментів PR, спрямованих на отримання довготривалого ефекту у формуванні іміджу закладу, його впливу на суспільні інтереси та потреби. Event-менеджмент передбачає широкий спектр маркетингових комунікацій, що здійснюється за допомогою організації різних заходів.

Event-менеджмент є програмою управління заходом, яка залежно від поставлених цілей передбачає виконання event-менеджером різнопланових дій – побудову логістики, драматургії, сценографії заходу. Організація заходу – це кожного разу новий проєкт.

Отже, event-менеджмент включає функції планування, організування та контролювання заходу. Організація будь-якої події задумується з певними цілями, які обов'язково потрібно врахувати на етапі планування події. Крім цілей важливою є інформація про кількість учасників, вікову категорію аудиторії, процентне співвідношення чоловіків та жінок, що необхідно враховувати при виборі музики, артистів, тематики заходу, інтерактивних розваг. На основі цієї інформації розробляється концепція заходу.

Нині event-менеджмент – один з найдинамічніших інструментів роботи на комунікаційному ринку. Розвиваються заклади, агентства, що надають послуги event-менеджменту, а організація та проведення заходів досягає європейського рівня. Отже, як і PR-галузь event-менеджмент має великі перспективи розвитку в Україні, зокрема заклади культури нашої держави.

Докторка культурології І. Петрова стверджує, що «будь-яка дозвіллева, соціальна, рекреаційна установа розвивається саме завдяки професійному зростанню своїх працівників. Джерелом розвитку та ефективної діяльності кожної дозвіллевої установи є інтелектуальний потенціал та практичний досвід спеціалістів дозвіллевої сфери. А основними принципами підвищення кваліфікації кадрів дозвіллевої сфери є активність, розвиток, удосконалення [3, с. 363].

Висновки. Управління подіями чи «event-менеджмент» є новим для України. Актуальним є звернення до світового досвіду. 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 враження та підвищує ступінь творчої взаємодії. Подієвий менеджмент є інструментом розкриття інноваційного потенціалу івенту, враховуючи встановлені управлінські технології в поєднанні з сучасними засобами та формами діяльності у сфері культури.

Список використаних джерел:

1. Гіп Гагоорт. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
2. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посіб. Суми : Університетська книга, 2021. 122 с.
3. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах : підруч. Київ : Кондор, 2005. 408 с.

*Сенько Тетяна Владиславівна,
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Конієвська О. Р.*

ДО ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «КРЕАТИВНИЙ ХАБ»

Слово «ХАБ», його функціонал досить стрімко увійшли в науково-практичний обіг української реальності і характеризуються міждисциплінарним підходом до осмислення, використання та впровадження. Різноманітні підходи до розуміння змістовного функціоналу хабів, посилюють розвиток та видозмінення цієї інституції.

Активна світова практика використання потенціалу хабів вивчається українськими дослідниками, що дозволяє класифікувати їх за типами та функціональним призначенням.

Особливу увагу серед дослідників привертають інноваційні хаби, де розглядаються їх потенціал через призму конкурентоспроможності.

Слід наголосити на наукових доробках української вченої, економіста Н. Краус, яка осмислюючи закордонний функціонал інноваційних хабів пропонує авторський підхід кластеризації. Вчена вважає, що саме розвиток кластерних систем у вищій школі дозволить ефективно інтегрувати результати вузівської, академічної та галузевої науки України, а також передові результати наукової світової спільноти при розробці і реалізації інноваційних проектів та розвитку інноваційної діяльності, що є передумовою створення в нашій країні ефективної інноваційної економіки» [5, с. 196–197].

Увагу дослідників привертають інноваційні хаби, через призму освітніх практик. Саме освітній інноваційний хаб, українські вчені розглядають як перспективну інституцію розвитку України [6].

Так, дослідниця Л. Скрипник осмислюючи інноваційні хаби як дієву складову модернізації освіти надає власне визначення такого поняття як «освітній хаб», під яким розуміють «середовище для «спеціальної» спільної діяльності, що здійснюється у сучасному технологічно орієнтованому світі інформаційно-комунікаційних технологій, відбувається як у реальному, так і у віртуальному просторі». При цьому наголошено, що саме освітні хаби є тими інноваційними просторами, що в своєму потенціалі здатні акумулювати інтелектуальні ресурси, що дозволяють набувати компетентності різним соціально-віковим групам [7, с. 199].

Для ефективної активізації функціоналу хабів, дослідники звертаються до вивчення світового досвіду, так як хаби є інституціями демократичними і доступними для різних категорій відвідувачів. О. Гриценчук осмислюючи досвід функціонування цифрових освітніх хабів (досвід Нідерландів, Бельгії та України) визначає останні як «важливі інституції для підтримки громадянської освіти, їх інформаційно-цифрового спрямування, характеризує цифровий освітній хаб як території для колаборацій, формування та розвитку компетентностей, співпраця та спілкування зацікавлених учасників освітнього процесу, як територія вироблення ідей та обміну досвідом; реалізації проєктів; професійному та особистому саморозвитку та самовдосконаленню» [2, с. 346].

Сучасні тенденції розвитку культури в Україні активізували питання щодо розвитку креативних хабів. Так, відповідно до Глосарію креативних індустрій, креативний хаб визначається як – «творчий центр, який надає простір та забезпечує умови для творчої роботи; спосіб організації роботи, в основі якого лежить динамічне поєднання різноманітних талантів, дисциплін та навичок для посилення інноваційного потенціалу проєкту. До основних видів таких центрів належать: коворкінги, майстерні, інкубатори, лабораторії та кластери» [1].

Для сфери культури, її ефективного та дієвого розвитку креативні хаби набувають особливого значення та перспективності. На часі є розвиток креативних хабів, як центрів обміну раціональними думками та ідеями, що дозволить стратегічно спланувати (переорієнтувати) розвиток і функціонування локальних культурних зон і територій. Досить слушною є думка української культурологині О.Копієвської, яка досліджуючи креативні ресурси міст, форми буття культурного ландшафту, акцентує увагу на врахуванні креативних погляд на розвиток культурних ландшафтів, що на думку вченої дозволить якісно змінити архітектоніку міст, регіонів, держави тощо. О. Копієвська наголошує, що симбіоз культури та креативності є дієвим інструментарієм для збагачення національного іміджу у його глобальному, глокальному і локальному контекстах [3; 4].

Таким чином, хаби як громадські інституції активно увійшли у науково-практичну практику України. Досвід вивчення руху хабів, дозволяє констатувати про їх швидкоплинну трансформацію, яка характеризується процесами мімікрування, активного видозмінювання під впливом глобальних і локальних впливів.

Головним завданням креативного хабу має стати інноваційно-освітня складова, заснована на раціональних партнерських відносинах, що в свою чергу дозволить виявити перспективні ідеї для розвитку української культури, культурних практик зокрема. активне впровадження кластерної системи дозволять з концентрувати найкращі ідеї, почути кожного, осмислити спільні інтереси усіх стейкхолдерів та встановити якісні партнерські зв'язки.

Осмислення ролі і значення хабів, які є предметом дослідження українських науковців об'єднані думкою про потенційну перспективу розвитку креативних хабів, що сприятиме економічному зростанню, освітнього, соціокультурного сектору. На часі розробка моделі креативного хабу для культурних локальних одиниць, що значно поліпшить стратегічне бачення розвитку унікальних українських міст і селищ.

Список використаних джерел:

1. Глосарій креативних індустрій. *Український центр культурних досліджень*. URL : <https://uccs.org.ua/hlosarij-kreatyvnykh-industrij/> (дата звернення: 15.01.2022).
2. Гриценчук О. О. Цифрові освітні хаби для підтримки громадянської освіти як складова інформаційно-цифрового навчального середовища: досвід Нідерландів, Бельгії та України. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2020. Т. 79, №5. С. 341–360.
3. Копієвська О.Р. Локальні культурні ландшафти України в умовах гібридної реальності. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м.Львів, 11-12 червня 2020 р. Львів, , 2020. С. 182-184.
4. Копієвська О. Р. Креативне місто: від теорії до практики. *Креативні індустрії в сучасному культурному просторі* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 трав. 2016 р. Київ, 2016. С. 102–104.
5. Краус Н. М. Інноваційні хаби як основа конкурентоспроможної економіки: закордонний вимір та уроки для України. *Конкурентоспроможність національної економіки* : матеріали XV Міжнар. наук.-практ. конф., (26–27 берез. 2015 р.). Київ, 2015. С. 193–199.
6. Краус Н. М., Краус К. М., Криворучко О. С. Освітні інноваційні хаби: теоретичний контент та позитивні очікування їх функціонування. *Strategic Systems in Management* : collect. monograph. Madrid : EDEX, 2017. P. 78–86.
7. Скрипник Л. Інноваційні хаби як дієва складова модернізації освіти // *Сучасна вища освіта: перспективні та пріоритетні напрями наукових досліджень* : тези доп. II Міжнар. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та науковців (Дніпро, 25 берез. 2021 р.). Дніпро : Ун-т ім. Альфреда Нобеля, 2021. С. 198–201.

*Сінельніков Іван Григорович,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
Сінельнікова Валентина Володимирівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

**РЕКОНСТРУКТОРСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИКА
В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ МІСЬКИХ КРЕАТИВНИХ КЛАСТЕРІВ:
УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД**

Ще донедавна об'єктом дослідження української та європейської науки був майже виключно сільський фольклор, а не новації та видозміни традиційної культури в умовах міського середовища (у тому числі як складової міських креативних арт-кластерів), адже фольклор в місті (постфольклор) створює інші форми побутування та розвитку, докорінні відміни яких від попередніх усних традицій мають системний і парадигматичний характер. У цьому контексті варто говорити про так звану народну урбаністичну культуру – культуру повністю відірваної від землі людини, де втрачається залежність колишнього селянина від природних умов, від зміни сезонів, наслідком чого є повсюдне майже повне забуття календарно-обрядового фольклору; зміщення часу, десемантизація і деритаулізація традиційних суспільних і родинних свят; трансформація і значне спрощення перехідних обрядів життєвого циклу людини (родильного, весільного, поховального). Не секрет, що «...багатьма членами нашого суспільства народна культура вважається застарілою, архаїчною, низько вартісною і приреченою на забуття. Занадто багато людей в Україні далекі від сприйняття традиційної культури українців як необхідної, невід'ємної і повноцінної складової нашого суспільного буття...» [3, с. 101]

Постфольклор функціонує інакше, аніж традиційний, і займає дещо інше місце у культурі. Зміна ритмів звичайного життя людини у бік різкого пришвидшення, зміна традиційних святкових циклів (календарних, родинних) з одночасним виходом на перший план їх розважальної функції і занепадом обрядово-побутової належності до традиційної культури певного автентичного локусу своїм наслідком мали зміну каналів культурної трансмісії, для якої все більшого значення набувають засоби технічної (а не природної) комунікації (телебачення, інтернет).

Як будь-яка синкретична традиція, постфольклор не існує як просто набір словесного / словесно-музичного чи обрядово-музичного контенту; він є невіддільним від семіотичних ансамблів багаточисельних міських культур, їх практик і артефактів. Це збагачує і розширює предметне поле фольклористичного аналізу, долучаючи до нього етнографічну складову урбаністичної культури. Маємо констатувати, що українські дослідники ще не достатньо обжили ці нові для себе території гуманітарного знання. Тоді як західноєвропейські та американські науковці й практики з культурної антропології (особливо урбаністичної) мають набагато довший за часом і більший за обсягом досвід з вивчення міського фольклору, форм і методів постфольклору, технології культурної трансмісії, проблеми фольклору і мас-медіа, актуальних форм міської постфольклорної культури тощо.

В цьому контексті необхідно визначити, яке місце у формуванні культурного поля і креативних кластерів сучасного міста (як певних корпорацій (тут розуміємо: майстерень / виконавців / майстрів / мистецьких шкіл / підприємств тощо), об'єднаних в спільному просторі сфери культурного виробництва [2]) займають різноманітні реконструкторські фольклористичні практики, які наприкін. ХХ – у перші десятиріччя ХХІ ст. (на хвилі інформаційно-технологічної революції в світі та особливо в останній роки світової пандемії) стали певним протестом, протиставленням урбаністичній культурі штучної стандартизації та нівелюванню етнічних особливостей.

Різноманітні різновиди сучасних реконструкторських фольклористичних практик в Європі та США давно стали складовою кластерів креативних індустрій сучасного міста – індустрій, які базуються на індивідуальній творчості, навичках, таланті, що генерують та реалізують об'єкти інтелектуальної власності та мають потенціал до формування добробуту їх користувачів [2]. Мистецтво і розважальні заходи (у тому числі фольклористичні реконструкторські практики) сьогодні стають одним із різновидів міських креативних індустрій також і в Україні, що відображає їх урбаністичне фокусування (центри розвитку – провідні українські міста: Київ, Львів, Харків, Вінниця, Рівне, Полтава та ін.) та кластерну організаційну модель (ІТ-сфера, мистецтво, освіта). Розглядаємо усі різновиди фольклористичних практик у світі як форми і методи популяризації етнічної культури, в першу чергу – серед молоді: від просвітницьких концертів / конкурсів / фестивалів автентичної музики – до арт-проектів аматорських та професійних музичних і театральних колективів на фольклористичну тематику (у тому числі – онлайн-проектів чи проектів «просто неба»); від індивідуальних курсів чи уроків з традиційного співу / гри на інструментах від майстрів – автентиків чи досвідчених майстрів – музикантів – «вторинників» – до довготривалих за часом літніх / зимових шкіл традиційного мистецтва в наближеному до автентичного середовищі та перформансів етно-рок-поп-хаус гуртів, творчість яких базується на автентичному українському підґрунті; від практичного відродження в кожній українській родині певних календарних / родинних ритуалів / свят / обрядів – до масштабних багаточисельних загальноукраїнських обрядодій – вистав тощо.

На жаль, нині ми майже втратили традиційну культуру, на перший інформаційний план вийшло так зване вторинне (а то й «третинне») виконавство, яке часто є поверхневим, профанним (часто кітчевим), досить далеким від першоджерельної традиційної культури. Ефективне й швидке просування української ідеї засобами популяризації традиційної культури

українського народу в таких умовах не відбудеться. У таких умовах фаховий реконструкторський фольклоризм дозволяє подолати офлайн- та онлайнбар'єри, збагатити форми й методи презентації традиційної культури за допомогою мережових платформ прямих трансляцій, урізноманітнення сценічних різновидів втілення фольклорно-етнографічного контенту з метою поглиблення його культурної конотації, створення й просування інтернет-проектів фольклорного спрямування (онлайнархіви українського фольклору, наукові фольклористичні доробки, творчі проекти: окремі твори – авторські інтерпретації автентичного музичного матеріалу, «квартирники», фольклорні вистави тощо) з вільним доступом до інформації тощо. Долучення молоді до таких сучасних фольклористичних практик допоможе реконструювати шлях етнокультурної освіти, усвідомити унікальну культурну спадщину та освітню цінність української народної традиційної культури.

Креативна мистецька індустрія та її кластери, у тому числі міські фольклористичні практики – чи можуть вони бути самобутнім бізнесом? Чи існує в Україні арт-ринок в умовах обмеження можливостей для цієї сфери? Чи можуть культурні ініціативи (і реконструкторські фольклористичні практики як їх різновид) змінювати сучасний ландшафт культурного ринку і креативних індустрій нашої країни? Відповідаючи на ці питання, мусимо констатувати, що повноцінної дійової інфраструктури креативних індустрій в Україні поки що не створено, однак активного розвитку набули різноманітні форми креативних офлан- і онлайн-хабів: творчі майстерні, лабораторії, коворкінги, мистецькі простори, центри інновацій та освіти тощо. На сьогодні маємо приклади успішних спроб створення міських кластерів креативних індустрій фольклористичного спрямування. Як, наприклад, платформа традиційної музики «Рись», Київ (вона же – літня школа традиційної музики), метою якої є навчання співу або гри на традиційних інструментах людей, далеких в побуті від традиційної культури. Виконавська реконструкція музичного фольклорного тексту тут ґрунтується на глибокому розумінні

і оволодінні майстрами школи специфічними зразками народної традиції та неосяжному бажанні «учнів» цієї школи зануритися у власне етнічну першоджерельну культуру, знайти своє коріння. Участь у заняттях з традиційного співу або гри на народних інструментах з одночасним зануренням у традиційне сільське середовище – діалектний і вузько-локальний культурний ареал є справжнім центром для розвитку творчих здібностей учасників Школи, інкубації нових ідей і створення культурно-креативних продуктів, концентрації творчо-культурної діяльності з базисом на традиційному підґрунті, етнічній ідеї, національній самосвідомості.

Організатори реконструкторських фольклористичних практик в Україні – це фахівці, заряджені емоційно, талановиті люди із глибоким бекграундом. І це, безперечно, є нашою сильною складовою. Натомість, невміння себе презентувати, продавати та будувати великі фольклористичні «екосистеми» (на відміну від наших європейських та американських колег) є слабкою стороною. Тому масштабні етно-фольк-проекти, що вимагають залучення значної кількості учасників та неабияких фінансових інвестицій, сьогодні, на жаль, без підтримки держави та / або меценатів перетворюються не на процес творення сучасного креативного контенту, а на проблему перерозподілу коштів та виживання. Лише культура співробітництва і творення веде державу і народ до процвітання та розвитку. І це є важливим! І в цьому контексті культурно-творча роль сучасного виконавського процесу та креативних кластерів, пов'язаних з художньою реконструкцією фольклорного тексту і творення на їх основі сучасного національного креативного продукту через індивідуальні виконавські стилі митців в різних жанрах музичних та театральних експериментів [1, с. 79] у сучасному культурному просторі, а також музичної освіти, набуває надзвичайної ваги!

Список використаних джерел:

1. Бреславець Г. М. Значення наукової реконструкції фольклорного тексту в професійному становленні сучасних молодих етномузикологів: методичні аспекти. *Культура України*. 2015. Вип. 15. С. 79–90.

2. Креативні індустрії. *Український центр культурологічних досліджень*. <https://uccs.org.ua/category/kreatyvni-industrii/page/5/> (дата звернення: 20.02.2022).

3. Чучман Х. Ю. До проблеми адаптації української народної культури в міському середовищі. *Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи* : зб. наук. праць за матеріалами Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, м. Київ, 21 жовт. 2016 р. Київ, 2016. Т. 1. С. 99–102.

*Склярська Наталія Володимирівна,
асистент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ПОДІЄВИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ЗАСІБ РЕВІТАЛІЗАЦІЇ МУЗЕЮ

На прикладі музею Нерубайські катакомби (Одеська обл. с. Нерубайське)

Реформи останніх років, спрямовані на децентралізацію та підсилення ролі та фінансових можливостей місцевого самоврядування сприяють переосмисленню громадами ролі та місця культури та культурних закладів, що працюють у громадах. У залежності від ступеню розвитку громад таке переосмислення носить як негативний (спроби закриття/перепрофілювання закладів культури), так і позитивний (розуміння важливості та потенціалу культури та креативних індустрій для успішного розвитку громад). Один із таких позитивних прикладів – проєкт ревіталізації музею Нерубайські катакомби.

Одеські катакомби – мережа штучно створених підземних ходів і лабіринтів під Одесою. Музей Одеські катакомби в с. Нерубайському був заснований у локальній частині одеських катакомб у 1969 р. як Музей партизанської слави. Популярний за радянських часів музей майже занепав у 2000-ні.

У 2016 р. місцева громада прийняла рішення провести фестиваль «Арт в катакомбах» задля привернення уваги до музею та підвищення туристичної привабливості Біляївського району (нині Одеський). Було оголошено конкурс, на якому перемогла моя концепція фестивалю, побудована на принципах, що добре відомі західним колегам, та перевірені мною особисто за роки організації подій різного формату:

- акцент на унікальність об'єкта та його особливості (створення USP події),

- орієнтація в комунікаціях та програмуванні на зовнішню аудиторію – потенційних відвідувачів/туристів/гостей, а не на смаки та вподобання місцевої громади,

- при цьому максимальне залучення до проєкту місцевих фахівців, учасників, експертів.

Основна ідея фестивалю полягала у зміні фокусу сприйняття Музею: від радянського закладу з нудною експозицією до унікального місця, сповненого таємниць, прихованих під землею. Головним завданням команда проєкту вважала привернення уваги широкої громадськості саме до музею та його потенціалу. Для цього ми спроектували програму заходу так, щоб залучити до участі представників тих цільових груп, які, як і було заплановано, стали основними популяризаторами музею:

- художників та представників візуальних і перформативних мистецтв;
- представників місцевих туристичних агенцій та екскурсіводів;
- культурну спільноту Нерубайського (викладачів місцевої Школи мистецтв, місцевих художників);

- культурних активістів і фахівців музейної справи;

- місцеву молодь в якості волонтерів;

- журналістів і блогерів;

- представників місцевого бізнесу.

Основними елементами фестивалю стали:

- резиденція для місцевих та запрошених художників під керівництвом одеської кураторки, результатом якої стала виставка «Таємниця, вкрита...» в підземній та наземній частині музею;

- оновлена екскурсія, присвячена справжній історії партизанського руху на Одещині від провідного історика та екскурсовода Олександра Бабича;

- підземний квест в катакомбах для дітей;

- круглий стіл «Метаморфоз» присвячений переосмисленню музейних концепцій, та сучасним підходам до збереження культурної та історичної спадщини, майстер-класи та лекції;

- вечірня концертна програма на сцені.

Ми також приділили особливу увагу комунікаційній кампанії фестивалю та організували прес-тур на фестиваль для журналістів провідних національних та регіональних медіа.

Фестиваль відбувся з 18 по 22 травня 2016 р. У результаті проведення 5-ти денного фестивалю, музей відвідало 1 432 осіб. Для порівняння за весь 2015 р. в музеї було 12 000 відвідувачів. Фестиваль висвітлювали національні та місцеві медіа, вийшло 4 ТБ сюжети та 59 матеріалів у ін. медіа. Критичним для успіху та подальшого розвитку музею стало те, що завдяки нашій концепції максимального залучення представників місцевої громади до участі в проєкті, вони на власному досвіді переконалися в корисності розвитку музею та туристичної привабливості Нерубайського безпосередньо для себе (ефект «швидких перемог»):

- прибуток від продажу квитків у музей (надходить у місцевий бюджет) склала 40 % від річної прибутку 2015-го р. за 5 днів фестивалю;

- кава у місцевій кав'ярні закінчилася на 2-й день Фестивалю. Пиво – на 3-й. Місцеві бізнесмени не вірили в успіх та не були готові до збільшення кількості відвідувачів, але на власному досвіді переконалися в тому, що музей може бути запорукою їхнього фінансового зростання;

- учні місцевої школи (10) – волонтери фестивалю вивчили екскурсію Музеєм і висловили бажання підробляти влітку екскурсоводами;

- музей отримав від технічного партнера – компанії «ASUS» портативний проектор, що дозволяє демонструвати відеоматеріали просто на стіни катакомб.

Вихід матеріалів про музей і фестиваль у медіа спричинив хвилю інтересу до музею в усій Україні. Натхненний успіхом, новопризначений директор музею самостійно провів промоційну кампанію – поширивши інформацію про музей в готелях, пансіонатах та закладах відпочинку в радіусі 50 км від Нерубайського.

За результатами 2016 р. касові надходження від відвідувачів музею зросли у 8 разів у порівнянні з 2015 р. Кількість відвідувачів у 2016 р. склала 27 099 (проти 12 000 у 2015 р.).

Рік	Кількість відвідувачів
2016	27 099
2017	27 640
2018	29 532
2019	28 756

Завдяки притоку відвідувачів та надходжень від продажу квитків, музей урізноманітнив та оновив експозицію. У 2018 р. в музеї відкрилася перша підземна художня галерея, де експонуються твори мистецтва, що світяться в темряві. До осені 2019-го кількість відвідувачів музею щорічно зростала.

Зростання відвідуваності музею в сезоні 2020 унеможливила пандемія COVID-19, але тенденція очевидна і дозволяє зробити наступні висновки:

- правильно організована подія є ефективним чинником ревіталізації музею та підвищення його привабливості для відвідувачів;

- вимірювати ефективність такої події слід не кількістю відвідувачів безпосередньо під час події, а темпами зростання відвідуваності музею в релевантному проміжку часу після проведення події;

- критичними чинниками успіху події є залучення місцевої громади до організації, фахова комунікаційна кампанія та програмування націлене на зовнішні аудиторії – потенційних відвідувачів, гостей, партнерів.

*Соломатова Вікторія Василівна,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри івент-менеджменту
та індустрії дозвілля,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ТЕОРІЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Людині завжди було властиве образне мислення. Але на сучасному етапі візуальний підхід надзвичайно актуалізується, оскільки ми живемо в культурі, в якій домінує зображення, що отримує статус образу за умови створення як втілення певної ідеї.

На сучасному етапі людство переживає повернення до сили образу та уявлення в їх багато численних формах. Масова присутність зображень довкола нерідко змушує говорити про «цивілізацію зображень», про «добу зображень» або про режим зображень, що ілюструє центральну роль, яку зображення набуває в сучасному світі.

Бачення – соціальна та культурна конструкція. Із цієї точки зору різноманітні методи спостереження створюють нові способи пізнання. Відповідно, метою візуальної культури як дисципліни є вже не дослідження візуального змісту, а вивчення зв'язку між практиками бачення та формами знання.

Вивчення візуальної культури сприяє дослідженню візуальних стосунків між суб'єктом та об'єктом з такого ракурсу, що дозволяє виявити порядки, розроблені в точному соціокультурному контексті середовищами, співтовариствами та інститутами. За кожної історичної доби образ набуває власної специфіки в окресленнях культури та виразних формах. Типові способи поширення зображення в повсякденному житті є одним із характерних аспектів постмодерністської кліматології, де візуалізація світу будується шляхом примноження зображень засобами оцифрування. Це створює форми існування та генерує «уявлення» життя засобами безпосередньо цифрового зображення та обміну інформацією в інтернеті. Зокрема, сприйняття образу як феноменологічної чуттєвості сприяє дослідженню та пізнанню виміру соціального світу.

Наприкінці ХХ ст. візуальне стає тотальним, а кіно, телебачення та мас-медіа далеко не вичерпують його сфери. Візуалізація відбувається в усіх галузях людського життя, а особливих форм візуальність набуває в культурі. Парадигма візуальності є однією з найважливіших характеристик, оскільки оптична метафора безпосередньо пов'язана з філософією мислення.

Західноєвропейські дослідники, зокрема, С. Альперс, Н. Брайсон, Х.-У. Гумбрехт, Т. Кларк, Г. Полок та ін., визначають зображення як особливий спосіб репрезентації знань, що актуалізує проблематику сприйняття, досвіду, уяви та креативності, наголошуючи на тому, що сприйняття світу сучасною людиною відбувається під впливом зображень, які виробляють «нову свідомість». У процесі пізнання світу сучасною людиною домінантну роль відіграє візуальна інформація, відповідно адаптування особистості в сучасному соціокультурному просторі безпосередньо залежить від здатності адекватно сприймати зорові образи. Захоплення новаторськими способами бачення та загадками візуального досвіду в різноманітних галузях людського життя засвідчують зміну парадигми в культурному уявленні кін. ХХ – поч. ХХІ ст.

Протягом останніх років значно активізувався науковий інтерес до проблем візуальності в різних галузях життєдіяльності. На сучасному етапі дослідження візуальної культури – інноваційний підхід, в якому поєднано вивчення медіа, соціологію, естетику, історію мистецтва, іконографію.

Для сучасної науки вочевидь, що візуальне сприйняття та комунікація засобами візуальних образів світу: це «здатність сприймати, розпізнавати, аналізувати, інтерпретувати, оцінювати, співставляти, уявляти та створювати власні візуальні образи, готовністю використовувати їх у професійній діяльності» [3, с. 43].

Нова парадигма візуального посприяла формуванню концепції візуальної культури та появі багатьох досліджень, що завдяки своїй дисциплінарній неоднорідності стали чинником поширення інформації про статус зображень як соціально сконструйованих об'єктів. Історики культури переосмислили методології вивчення візуального разом із соціологами, медіологами, філософами, педагогами в широкому процесі перегляду традиційних епістемологічних меж між виробництвом, споживанням та поширенням візуального мистецтва.

Отже, теорія візуальної культури заслуговує різнобічного аналізу. Проблеми візуальності стають дослідницькими програмами. Науковці висловлюють думку, що на зміну добі модерності приходить доба візуального, пропонуючи вважати візуальність основним принципом сучасної естетики.

Список використаних джерел:

1. Барановска У. Плюралізм виявів віртуалізації життя сучасної людини. *Людинознавчі студії*. Серія: Філософія. 2014. Вип. 30. С. 173-181.
2. Гончарова Н. Технологія доповненої реальності в підручниках нового покоління. *Проблеми сучасного підручника*. 2019. Вип. 22. С. 46-56.
3. Друшляк М. Г. Словник візуальної освіти: графічна культура, візуальна культура. *Фізико-математична освіта*. 2019. Вип. 4 (22). С. 43.
4. Foster H. *Vision and Visuality*. Seattle, WA: *Bay Press*, 1988. P. 45.

5. Gemini L. Visual Networking. Appunti sulla dimensione visuale dei media sociali. *Gli effetti sociali del web: forme della comunicazione e metodologie della ricerca online* / Boccia Artieri G. (a cura di). Milano : Franco Angeli, 2015. P. 105–122.

6. Costello D., Willsdon D. The Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics. London : *Tate Publishing*, 2008. P. 54.

7. Couldry N., Hepp A. The Mediated Construction of Reality. Cambridge : Polity, 2017. 290 p.

8. Nayar P.K. The New Media and Cyberculture Anthology. Chichester: *Wiley-Blackwell*. 2010. P.1-5.

*Ткач Анна Андріївна,
викладач кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

АКАДЕМІЧНА ДОБРОЧЕСНІСТЬ У ЗВО ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЯКОСТІ ОСВІТИ

Поняття академічної доброчесності є наразі надзвичайно актуальним у системі функціонування закладів вищої освіти (ЗВО). Академічна доброчесність проявляється на різних рівнях сучасного освітнього процесу. Дотримання норм академічної доброчесності виступає неодмінним компонентом розвитку вітчизняної освіти, показником високого рівня індивідуальних якостей викладацького складу та здобувачів освіти. Розглянемо форми прояву академічної доброчесності.

Згідно з чинними Законом України «Про освіту» та Законом «Про вищу освіту», поняття академічної доброчесності визначається як дотримання ряду норм, що висуваються до учасників освітнього процесу. Важливо відзначити, що воно стосується не лише здобувачів освіти різних рівнів – першого (бакалаврського), другого (магістерського) та третього (доктори філософії), але й викладачів.

Внаслідок того, що сучасні вимоги до педагогічного складу працівників є доволі високими та передбачають публікаційну активність, імплементацію у сучасний науковий дискурс, вкрай актуальним є формування робіт, які

матимуть значний потенціал для здобувачів освіти. Наукові та навчально-методичні публікації викладачів повинні бути такими, в яких немає ознак фабрикації, само плагіату, фальсифікації тощо. Зокрема, у випадку написання посібників чи підручників, які мають ознаки фальсифікування даних, достовірності змісту поданої інформації, відбувається зниження рівня викладання. Сучасні здобувачі освіти мають широкий доступ до різних баз даних, як віртуальних електронних сховищ, так і реальних бібліотечних фондів. Тому доволі простим постає процес оцінювання доступності та наукового рівня інформації, поданої у посібнику. Можливість порівняти тексти та отримати дані з альтернативних джерел, може створити проблемну ситуацію, коли здобувач самостійно виявляє помилки у текстах викладача. Це знижує довіру до наукового авторитету педагога та збільшує індиферентність навчального процесу.

В умовах розвитку інформаційних технологій та спрощення доступу до різноманітних систем перевірки робіт на плагіат, надзвичайно важливим є оприлюднення лише тих наукових чи творчих результатів, які були отримані самостійно авторами. І, навпаки, наведення даних без зазначення авторства, створює ситуацію, коли під сумнів ставиться й академічна доброчесність здобувача освіти, й викладача. Зокрема надзвичайно важливим є написання кваліфікаційних робіт із дотриманням принципів академічної доброчесності, які б проходили перевірку у системі Unicheck. При цьому перевірка за допомогою даного сервісу дозволяє виявити співпадіння не лише з тими роботами, що знаходяться в мережі «Інтернет», а й у репозиторії ЗВО та Unicheck. У випадку написання робіт, які здійснюються з метою проміжного контролю успішності здобувачів освіти необхідно запобігати самоплагіату, тобто часткової публікації наукових результатів, що презентуються як нові.

Так само актуальним завданням виступає дотримання академічної доброчесності яке б проявлялось в уникненні списування здобувачами освіти під час проміжного та підсумкового контролю. Дане питання уточнюється

в умовах впровадження освітнього процесу за допомогою дистанційних форм навчання, яке стало в час поширення пандемії Covid-19. Задля унеможливлення подібних практик вкрай результативною є практика використання відкритих запитань, тестувань, які здійснюються упродовж обмеженого проміжку часу, написання творчих аналітичних робіт, що були б фахово орієнтованими.

Наразі починають впроваджуватися курси на таких платформах, як Prometheus, які розраховані на розвиток академічної доброчесності. Укладачі вказують на те, що потрібно звертати увагу не лише на плагіат, фальсифікацію та фабрикування даних, а й на інші аспекти навчального процесу, що нерідко залишаються поза увагою викладачів. Зокрема, це не лише питання формату викладання та оцінювання, а й навіть дизайну програм. «Поза увагою залишається вплив на академічну доброчесність дизайну освітніх програм та дисциплін, форматів поточного та контрольного оцінювання, методів викладання та комунікації зі студентами» [1].

Дотримання вимог академічної доброчесності виступає мірилом успішності навчального процесу, того, що в ЗВО здійснюються заходи задля зростання якості освіти. В більшості закладів вищої освіти України було ініційовано розвиток відділів забезпечення якості навчального процесу, метою яких є підвищення етичної відповідальності здобувачів, педагогічного складу. Необхідною умовою розвитку інституцій є моніторинг успішності студентів, задоволення рівнем навчального процесу. Також важливо відзначити роль викладачів у створенні позитивного іміджу ЗВО, адже саме вони виступають носіями знань, етичних цінностей, виступають зразком для наслідування.

Висновки. Розвиток закладів вищої освіти неможливий без дотримання академічної доброчесності. Високі вимоги, що висуваються до здобувачів освіти та педагогічного складу, сприяють інтеграції української культури у європейський та світовий простір. Моніторинг проблем, що стосуються дотримання академічної доброчесності, сприяють конкурентоспроможності вітчизняних ЗВО, випускники яких здатні відповідати тим запитам, що

виникають в умовах сьогодення. Задля уникнення порушення академічної доброчесності необхідним є ретельний відбір форм роботи, які б дозволяли здійснювати проміжний та підсумковий контроль здобувачів освіти. Усе це є показником якості освіти, яка надається здобувачам та її відповідності світовим стандартам.

Список використаних джерел:

1. Академічна доброчесність: онлайн-курс для викладачів. *Prometheus*. URL: https://courses.prometheus.org.ua/courses/course-v1:Prometheus+AI101+2021_T2/about (дата звернення: 30.12.2021).

*Травинська Юлія Володимирівна,
старший лаборант кафедри івент-індустрій,
культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет*

РОЛЬ КЕРІВНИКА В УПРАВЛІННІ КОНФЛІКТАМИ

Сучасна доба вирізняється безліччю підстав для конфліктів. Не перераховуючи загально відомі, маємо виробити вміння жити в цій ситуації, а відтак ставити себе на місце конфлікуючої сторони, спробувати зрозуміти причини зміни ставлення і шукати відповідного порозуміння.

Отже, конфлікт – це зіткнення протилежно спрямованих цілей, інтересів, думок, позицій людей в процесі спілкування. Він є досить складним соціальним і психологічним явищем, природним і неминучим результатом діяльності будь-якої соціально-демографічної групи. У виробничому колективі завжди є місце невдоволенню, суперечливим думкам та інтересам.

Зважаючи на вищенаведене, можна виділити декілька різних видів конфліктів. Найчастішим є «некерований конфлікт», що виникає в ситуаціях, коли обидва співрозмовники налаштовані агресивно, що нерідко закінчуються лайкою. Другий різновид конфлікту – «холодна напруженість» або внутрішній конфлікт». При таких конфліктах люди стримуються, мовчать, але всередині них «бушує буря». І третій вид – «уникнення» або «ігнорування» конфлікту.

При цьому одна сторона демонстративно показує, що не планує продовжувати бесіду і підтримувати спілкування.

Тож в управлінській діяльності важливими є попередження та подолання конфліктів і стресів. У налагоджуванні конфліктів, при управлінні поведінкою персоналу, існує чимало методів керування ними: структурні; міжособистісні; внутрішньо-особистісні; персональні та переговори.

Переговори – процес комунікації між сторонами конфлікту для пошуку взаємоприйнятних рішень. Це складний та багатогранний процес, що складаються з декількох стадій: підготовки до переговорів, процесу їх ведення, аналізу результатів і виконання досягнутих домовленостей.

Керівник у процесі переговорів може бути безпосереднім учасником конфлікту, тобто як об'єктом, так і посередником – арбітром конфлікуючих сторін. Як суб'єкт конфлікту, він виступає в ролі одного з опонентів, який відстоює свою точку зору, певні інтереси і займає позицію у відносинах із підлеглими йому людьми чи партнерами у ділових зв'язках з інших підрозділів або організації. Діяльність керівника як посередника включає аналіз ситуації та врегулювання конфлікту. Аналіз конфліктної ситуації полягає в одержанні інформації про конфлікт, збиранні даних про нього, обробка отриманої інформації, перевірка її вірогідності, оцінюванні конфліктної ситуації.

Під час переговорів керівник має дотримуватися основних принципів пов'язаних із базовим елементом переговорів, що дозволяє чітко уявити подальший хід дій:

- відокремлювати людей від проблеми: потрібно відкинути всі емоції та розуміти, що першооснова – це проблема;
- концентруватися на інтересах, а не на позиціях: подолання надмірно активного відстоювання власної позиції, оскільки завдання переговорів полягає у задоволенні потреб кожної зі сторін;
- знаходити взаємовигідні варіанти: перш ніж знайти згоду, потрібно знайти варіанти, які б сприяли взаємній вигоді;
- використовувати об'єктивні критерії: чим активніше використовувати стандарти та науковий підхід до вирішення конкретної проблеми, тим із більшою ймовірністю вдасться досягти розумного та справедливого рішення.

Зрештою, лише віра в те, в чому переконаний, зможе підвищити аргументацію у переговорному процесі.

Розглянувши різновиди конфліктів, можемо зауважити, що керівник – це особа, зацікавлена в попередженні та найшвидшому подоланні деструктивних конфліктів, що наносять своїми негативними наслідками збиток спільній роботі. Правильне управління конфліктами – це запорука комфортної атмосфери в колективі, і як результат – висока працездатність.

*Удод Катерина Сергіївна,
здобувач ОС «Бакалавр»,
спеціальність - 028 «МСКД»
науковий керівник – доктор культурології, професор
Виткалов С.В.*

«ЗЕЛЕНИЙ» ТУРИЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ БЕРЕЗНІВЩИНИ)

Людей завжди приваблює краса природи і для мешканців сучасних мегаполісів це особливо актуально. Тому в усьому світі останнім часом стає все більш популярним такий вид відпочинку, як «зелений» туризм, перевагою якого є простота в організації та фінансова доступність для туристів. Такий відпочинок можуть надати агросадиби в багатих на природні та культурні об'єкти регіони. Серед таких є Березнівщина [1].

Проблемам туристичної сфери присвячені роботи багатьох вітчизняних учених. Серед них найцікавішими є напрацювання проф. РДГУ С. Виткалова [3], де регіональний культурний сегмент виявляється, серед іншого, і крізь призму туристичної діяльності; сюди зарахуємо також розвідку І.Тищук [4]. Корисним у розробці цього питання став й веб сайт Березнівської районної держадміністрація [2].

«Зелений» туризм як соціокультурний феномен сучасності, вимагає пошуку нових форм його презентації на регіональному рівні. Аналізуючи праці українських дослідників, можна наголосити, що автори «зелений» туризм як

соціокультурний феномен розглядають як такий вид туризму, що передбачає тимчасове перебування особи в екологічно чистому середовищі з метою рекреації, відпочинку, природоохоронної діяльності, задоволення культурних потреб [3; 4]. Основними суб'єктами господарювання в «зеленому» туризмі є приватні садиби, що надають різноманітні послуги не лише стосовно харчування, але й широкого духовного спектру [4]. Розуміємо суть «зеленого» туризму як відпочинок у садибах, орієнтований на використання природних, культурно-історичних ресурсів сільської місцевості для створення комплексного туристичного продукту.

Нами встановлено, у Березнівському районі Рівненщини є всі підстави для розвитку туристичної галузі: локації ландшафтного заказника місцевого значення «Соколині гори», Березнівський дендрологічний парк загальнодержавного значення «Надслучанська Швейцарія», Зірненський парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення, гідрологічний заказник місцевого значення «Полянські стави», загальнозоологічний заказник «Урочище Брище», руїни Губківського замку, старовинні православні храми, цікаві геологічні та археологічні знахідки, збережені традиції бортництва та ін. Особливо привабливим для туристів є швидкоплинний Случ із своїми високими та стрімкими берегами з гранітних порід [1]. Сьогодні ряд садиб на території Березнівщини здійснюють прийом туристів, зокрема, в агросадиби А. Бурчені, В. Шекеля, А. Власюка, М. Лашти, Г. Лашти (с. Маринин); В. Литвинчука, А. Литвинчук (с. Губків); В. Коваль, О. Федюк (с. Більчаки). Пропонується відпочинок у будинках в одно-, дво- та тримісних кімнатах, де є ванна, душ, кухня, телевізор [2]. Активізувати діяльність агросадиб у сфері зеленого туризму найкраще через збільшення кількості сільських агросадиб, створення нових атракцій в місцях традиційного відпочинку туристів, як, наприклад, етнопоселень, музеїв під відкритим небом, які будуть відвідувати туристи та місцеві жителі. Через проведення фольклорних етнофестивалів, змагань на байдарках р. Случ, таборування школярів, популяризацію

«зеленого» туризму в спеціальних виданнях про умови надання послуг сільського туризму для бажаючих відпочити, висвітлення в засобах масової інформації шляхом розробки і поширення флаєрів, буклетів, створення відеофільмів, блогів, мережі фейсбук.

Створення нових робочих місць у сфері надання послуг громадського харчування, культурного обслуговування в сільській місцевості та «зеленого» туризму можливе через розвиток останніх, наприклад, через створення «екологічні» стежок як нових туристичних продуктів, якими будуть подорожувати туристи.

Відділом культури і туризму Березнівської райдержадміністрації розроблено 11 таких туристичних маршрутів: 7 – по району, 4 – на території регіонального ландшафтного парку «Надслучанський» та 9 екологічних стежок. Визначено власників приватних садиб у селах Губків, Більчаки, Маринин, Прислuch, Хотин, які готові приймати туристів [2]. Опубліковано туристичний путівник «Туристично-оздоровчі маршрути Березнівщини», де детально описано 4 туристичних маршрути по цікавих місцях району, путівник «Мандрівки Надслучанською Швейцарією», де описано 3 маршрути на території Надслучанського регіонального ландшафтного парку, опубліковано книгу «Заповідна краса Березнівщини», надруковано карту-схему Березнівського району, де нанесено туристичні маршрути, археологічні та історичні пам'ятки [2]. Також відомості щодо туристичних об'єктів та елементів інфраструктури Березнівщини включені до туристичного Інтернет-ресурсу «Велика туристична Волинь» та путівника «Рівненщина туристична» [2].

Збагатити свій відпочинок гості можуть долучившись до культури краю народними ремеслами. Осередками народних промислів Березнівщини є чорно димна кераміка (Березне), бондарство (Поліське, Бронне), ткацтво (Яцьковичі, Губків, Бистричі), різьба по дереву (Бистричі, Губків), лозоплетіння (Зірне, Соснове, Прислuchі), вишивка (Соснове, Березне), іконо вишивка (Соснове). За бажанням туристи можуть ознайомитись із народною творчістю району, а саме

виробами заслуженої майстрині народної творчості України Логощук Галини, ткалі с. Балашівка Березнівського району. Зберігаючи традиції орнаментальної побудови тканин, збагачують кольорову палітру візерунку на рушниках майстрині.

Варто відвідати Березнівський краєзнавчий музей, заснований у 1981 р. Оглянувши експозиції музею, можна дізнатися багато цікавого та пізнавального про побут, історію, звичаї і традиції жителів Березнівського Полісся в минулому. Цікаві культурні пам'ятки с. Моквин, відомого тим, що в ньому знаходився палац польських шляхтичів Валевських [2]. Також на території села залишився католицький костел, його залишки й досі привертають увагу туристів. А ще в селі збереглася церква, побудована на кошти Валевських наприкінці XIX ст. [1]. Вагоме значення відіграє й церква Різдва Богородиці, що знаходиться в с. Друхів, збудована в 1793 р. Вона вважається найдавнішим храмом району. Варто завітати й до Михайлівської церкви в с. Поліське та Свято-Покровського храму, розташованого в с. Грушівка [1].

Березнівщина володіє достатнім туристично-рекреаційним потенціалом. На її території зосереджені унікальні природні ресурси, об'єкти національної культурної та історичної спадщини, де відбуваються помітні культурні та суспільні події, що створюють необхідні передумови для організації і функціонування «зеленого» туризму. Цей вид культурної діяльності як духовний феномен сприяє розвитку економіки, популяризації української культури, поширенню знань та інформації про історичні, природні, етнографічні особливості Березнівщини, що заслуговує на підтримку держави, громадських організацій.

Список використаних джерел:

1. Березнівська районна держадміністрація. Історична довідка про Березнівський район. URL: <http://brrda.gov.ua/istoriya-krayu/istorichna-dovidka/> (дата звернення: 26.01.2022).

2. Березнівська районна держадміністрація. Туризм. Туристичні маршрути URL: <http://brrda.gov.ua/turizm/turistichni-marshruti/> (дата звернення: 20.12.2021).

3. Виткалов С. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності : монографія. За ред. проф. В.Г.Виткалова. Рівне: ПП ДМ. 2012. 416 с.

4. Тищук І. Зелений туризм: сутність та визначення поняття. Перспективи розвитку туризму в Україні та світі: управління, технології, моделі: колективна монографія; за наук. ред. проф. Волошина І. М. Луцьк : РВВ Луцького НТУ, 2016. С. 114–125.

*Черепанин Мирон Васильович,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника*

КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ У СУЧАСНОМУ ВИМІРІ

Ідея створення наукової інституції, яка б відповідала вимогам часу та потребам розвитку національної культури, була започаткована ще на поч. 90-х рр. ХХ ст. за ініціативи доктора мистецтвознавства, професора Івана Федоровича Ляшенка. Практична реалізація цієї ідеї розгорталася спільно з науковцями кафедри історії української музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. На створення Центру вплинули ті процеси національно-культурного оновлення в Україні, які І. Ф. Ляшенко за підтримки колишнього ректора академії, професора О. С. Тимошенка активно підтримували і спрямовували його діяльність як «Центр методичних, наукових, виконавських проблем тощо» [1, с. 4]. Новоствореною установою було охоплено усі музично-культурні осередки України і залучено їх до активної науково-методичної, творчої та просвітницької роботи. Завдяки цьому популярність Центру дуже швидко поширилася не лише в Україні, а й за її межами.

Зростаючий інтерес наукової громадськості до проблем музичної україністики певним чином сприяв реалізації загальнодержавної програми розвитку культури України. Знаковими подіями стали: форум Міжнародної асоціації українців (Геранкуланум, Італія, травень-червень 1989 р.), установчі збори Республіканської асоціації українців (Київ, жовтень 1989 р.), Перший конгрес українців (Київ, серпень-вересень 1990 р.), а також створення Інституту українознавства та Міжнародного українознавчого університету в Києві, багаточислених асоціацій українців за кордоном.

Організаційні питання щодо роботи Центру музичної україністики здійснювалися поетапно: планувалися і проводилися творчо-мистецькі заходи (тематичні концерти, майстер-класи, зустрічі), фахівці згуртовувалися навколо розробки ідей культуро-творчої діяльності структурних підрозділів, розгорталися актуальні напрями музикознавчих досліджень. Активна діяльність Центру поступово знаходила своє вагоме місце в науково-культурному просторі і ставала інституцією, що покликана генерувати проекти наукової, освітньої та культурно-мистецької роботи в Україні.

Концепція музичної україністики втілювалася на практиці роботи регіональних центрів, суть якої полягала в такому:

- у ствердженні музикознавства як інтердисциплінарної цілісності;
- у подоланні фахової роз'єднаності музичної науки і спрямування її в суцільне наукове русло;
- в інтеграції національної культури та залученні масиву української музикознавчої науки за рубежом в загальнонаціональну культурну скарбницю;
- у стимулюванні наукових досліджень в галузі музичної україністики, музичного мистецтва, культурології;
- у виробленні серед широких кіл громадянства фахових понять про музикознавство, музичне краєзнавство, професійну і народну музичну творчість, а також у пробудженні інтересу до них та ознайомленні з мистецькими здобутками України [1, с. 46–47].

Саме в цих площинах була спрямована організаційна діяльність координаційного Центру музичної україністики та його регіональних філій. Документальною основою створення філій є затверджене Положення Центру (Київ, 1996), суть якого полягає у здійсненні науково-методичного та інформаційного забезпечення всієї регіональної структури. Підсумковим результатом спільної роботи кабінету-архіву історії української музичної культури НМА України ім. П. І. Чайковського та мистецьких навчальних закладів є традиційні зібрання у формі всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій, які проводяться з метою стимулювання наукових досліджень, виявлення багатовекторності музикознавчих підходів та ідей. Крім цього, вони інформують громадськість про нові дослідження науковців кожного регіону України, презентують творчі здобутки української музикознавчої і виконавської шкіл на міжнародному рівні.

Аналогічні конференції відбуваються також у багатьох містах України і за кордоном. Вони мають певну науково-тематичну спрямованість і є вагомим доповненням до спільної проблематики регіональних досліджень музичної культури. Крім ґрунтовного обговорення наукових проблем, цінним надбанням цих конференцій є публікація збірок наукових матеріалів (тез і статей).

Успішна координація між Центром музичної україністики та його регіональними філіями проявляється і в публікаціях колективних монографій, збірників наукових статей, навчальних посібників, вісників тощо. Однією з монументальних праць, яка стала методологічним і науково-теоретичним підґрунтям створення Центру, є навчальний посібник «Українська художня культура» за редакцією професора І. Ф. Ляшенка. У посібнику вперше висвітлено українську художню культуру як явище цілісне, своєрідне й унікальне в європейсько-азіатському культурному контексті. Авторитетні українські вчені з сучасних наукових позицій осмислюють закономірності історичного та етносоціального розвитку художньої культури, специфіку функціонування в ній окремих видів і жанрів народного й професійного мистецтва. Серед найважливіших проблем, порушених у посібнику, –

визначення складових елементів формування самосвідомості, архетипів в українському усно-пісенному та образотворчому фольклорі; виявлення східно-західного процесу формування, розвитку та оновлення національно-стильових традицій у творчих школах професіонального мистецтва; критичне осмислення сучасного художньо-культурного життя в Україні. У межах окресленого кола проблем «актуалізується поглиблене вивчення непересічних цінностей української художньої культури в контексті культури всесвітньої» [4, с. 10]

На регіональному рівні прикладом колективної монографії є праця викладачів кафедри музикознавства та методики музичного виховання (нині – кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва) Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника «Музична україністика: європейський контекст», у якій висвітлено євроінтеграційні тенденції розвитку української музичної культури, мистецтва й освіти. Монографія «репрезентує тематичне коло наукових праць, об'єднаних ідеєю відтворення європейської парадигми розвитку української музичної культури, мистецтва і освіти у ретроспективному та сучасному вимірах» [2, с. 3].

Проблематика публікацій відображає актуальні питання історії національного культуротворення, теоретичні та практичні аспекти композиторської, наукової творчості, музичної педагогіки і виконавства. Змістову частину монографії складають дослідження історичних процесів мистецької євроінтеграції української регіональної музичної культури й освіти. Тематика наукових статей включає ретроспекцію музичного життя української діаспори Відня, дослідження з історії хорового конкурсного руху, музичної Шевченкіани та історичними реконструкціями культурно-мистецького життя в Галичині, висвітлення освітньо-виховних традицій Українського педагогічного товариства «Рідна школа», осмислення процесів українського культуротворення крізь призму музичної діяльності о. П. Бажанського та галицького педагога-новатора В. Куфлюка.

Розглядаються питання, присвячені видатним постатям музичного мистецтва, науки й освіти України. Це дослідження композиторської творчості Ф. Якименка, аналіз наукового доробку професора В. Апатського, розкриття національних рис індивідуального піаністичного стилю М. Крушельницької, висвітлення мистецької особистості Б. Тихонюка, знайомство з культурною спадщиною музиканта і художника М. Бездільного.

Вагому позицію монографії займають дослідження жанрових аспектів творчості українських композиторів. У полі зору авторів – сучасні тенденції розвитку українського концерту для мідних духових інструментів, втілення фольклорних жанрів у фортепіанних творах Д. Задора, жанрово-стильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів у контексті міжнародних взаємин.

Розмаїту мистецьку панораму України відтворюють статті, у яких акцентується увага на питаннях теорії і методики музично-виконавського навчання, практики вітчизняних дитячих конкурсів піаністів, публікації маловідомих сторінок щоденника С. Ріхтера, аналізі естрадно-джазового напрямку українського акордеонно-баянного виконавства.

Ще одним прикладом успішної діяльності Центру є збірник наукових статей на пошану члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко «Музична україністика: сучасний вимір». Авторами праць є науковці, які працюють у вищих мистецьких навчальних закладах і наукових установах різних регіонів України. Вміщені у збірнику статті присвячені як особистості А. К. Терещенко та її наукового доробку, так і спрямовані на розв'язання гостро актуальних питань методологічного характеру, а саме: «музикознавча системологія і текстологія, поняттєво-категоріальний апарат сучасної науки, проблеми музичної культурології і т. ін.». Також розглядаються різні прояви українського музично-культурного процесу – «художні течії, творчі тенденції, доробок окремих композиторів тощо». Питання музичної освіти і виконавства «завершують відтворювану сучасною музичною україністикою широку мистецьку панораму» [3, с. 3].

Під керівництвом І. Ф. Ляшенка Центр музичної україністики координував зусилля на співпрацю з професійними музичними спільнотами, з окремими українськими та зарубіжними асоціаціями, культурно-мистецькими організаціями, творчими спілками, а саме: Товариством української мови ім. Тараса Шевченка, Українським фондом культури, Міністерством культури і мистецтв, Академією мистецтв, факультетами та кафедрами гуманітарних вузів України. На нинішній день Центр продовжує генерувати нові ініціативи у справі «формування музично-творчої, артистичної, наукової еліти українського суспільства як суб'єкта культурного співробітництва націй» (І. Ляшенко). Ця мета досягається шляхом удосконалення педагогічної системи освіти (освіченість), навчання (професійна майстерність) і виховання (активна діюча національна самосвідомість), зосередження навколо неї кращих інтелектуальних, наукових, творчих і мистецьких сил.

Реалізація концепції Центру була б неможливою без створення регіональних філій (відділень), в діяльності яких І. Ф. Ляшенко вбачав розширення відомостей про стан музичної україністики та краєзнавства в усіх регіонах нашої держави, про музикознавчі видання та публікації, наукові кадри, дослідницькі лабораторії, перспективні наукові плани вищих і середніх музичних навчальних закладів тощо. Зібраний матеріал систематизується і опрацьовується з урахуванням географічних, етнічних та інших характерних особливостей місцевості. Таким чином, створюється своєрідний науковий банк даних про нові публікації (проекти, програми, методичні посібники, монографії), що в перспективі складе комплексне уявлення про стан музичної україністики, дасть можливість спрогнозувати її розвиток та скоординувати зусилля у напрямі розробки спільних наукових програм і проєктів. Ці широкомасштабні за своїм обсягом завдання можуть здійснити саме регіональні філії Центру при їх належному організаційному і матеріально-технічному забезпеченні.

Серед існуючих регіональних підрозділів високою науковою результативністю відзначається кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ПНУ ім. В. Стефаніка. Її діяльність базується на виконанні функції провідника стратегічної лінії Центру та практичній реалізації його наукових ідей. Кафедрою створена власна регіональна концепція музичної україністики, завданням якої є поглиблення наукових досліджень музичної культури прикарпатського регіону та його міжнаціональних культурних взаємин в українському та європейському соціумі. Колектив викладачів кафедри працює над виконанням наукової теми «Народно-інструментальна музика України і зарубіжжя: аспекти взаємодії фольклорного і академічного напрямів» (2013-2018, 2019-2023), державний реєстраційний № 0113U006389. Керівник теми та голова редакційної колегії Вісника Прикарпатського університету. Мистецтвознавство – доктор мистецтвознавства, професор Дутчак Віолетта Григорівна – забезпечує періодичність публікування наукових статей викладачами та аспірантами. У межах роботи підрозділу публікуються наукові статті і монографії викладачів, здійснюється захист бакалаврських, магістерських, дипломних і дисертаційних робіт.

Таким чином, створення Центру музичної україністики та його регіональних філій свідчить про глобальність, масштабність і перспективність наукових ідей І. Ф. Ляшенка, які до нинішнього часу живлять національну культуру і суттєво впливають на розвиток українського та світового музикознавства.

Список використаних джерел:

1. Наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка : науковий вісник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2002. Вип. 16: Культурологічні проблеми української музики. 380 с.
2. Музична україністика: європейський контекст : колект. монографія / ред.-упоряд. Л. Опарик. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2015. 304 с.
3. Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. сатей / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ ; Івано-Франківськ : Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. 356 с., іл.
4. Українська художня культура : навч. посіб. / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : Либідь, 1996. 416 с.

*Чікарькова Марія Юріївна,
доктор філософських наук,
професор кафедри філософії та культурології,
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича*

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК
ДУХОВНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ НАШОГО СУЧАСНИКА
В УМОВАХ ПЕРМАНЕНТНОГО КУЛЬТУРНОГО ШОКУ**

Проблема самоідентифікації особистості в наші дні набуває особливої гостроти, навіть драматизму, через невідворотну глобалізацію в світовому масштабі. Можна назвати величезну кількість неоднозначних культурологічних чинників, що впливають на сучасну людину: процеси вестернізації життя на всіх його рівнях, вплив екзотичних релігій, східних вчень, філософії New Age у її постмодерністському форматі, водночас рух за збереження й розвиток місцевих традицій, національних особливостей, що часом набирає дискурсу ксенофобії. З іншого боку, структура сьогоденного інформативного суспільства, характер виробничо-економічних відносин, криза класичних духовних цінностей й такий новітній фактор, як постійна епідеміологічна загроза провокують поглиблення атомізації особистості й граничний індивідуалізм. Завдяки шаленому розвитку комунікацій та нечуваному зростанню об'єму інформації, розкріпаченню енергії широких демократичних мас у сполученні з падінням суспільної моралі та рівня елементарної освіченості бувають негативізм, цинічне ставлення до культурних надбань минувшини, анархічно-руйнаторські настрої та культ грошей як мірила особистої свободи, виникають концепції трансгуманізму, що містять в собі загрозу руйнації «людського в людині». Запанували безупинні міграційні процеси, конкуренція ідей, тенденція до тотального синкретизму усього й уся, до зняття будь-яких кордонів, невпинне зростання ризикованих виборів особистості, неймовірне розповсюдження кайнерастії (постійне тяжіння до

нового) – усе це породжує ситуацію перманентного культурного шоку, особливо ж у свідомості молодшої людини, яка не завжди в змозі досягнути спрямованість і характер чинників цього тотального плюралізму.

Висування на перший план у культурі політико-економічних чинників і прагнення матеріалістичної науки посісти в суспільстві те місце, яке до епохи Просвітництва займала релігія, виявляється, на наш погляд, вкрай небезпечним. Симптоматичним явищем в цих умовах є формування культурного нігілізму й навіть антикультури, що знайшло яскраве втілення в практиці спроб реалізації грандіозних утопій ХХ ст. Недаремно ж ідеологи нацизму Геббельсу приписують вислів «Коли я чую слово *культура*, то хапаюся за пістолет»; з цим ідеально кореспондує й формула співця комунізму Маяковського «Тише, оратори! Ваше Слово, товарищ маузер!» Спроби «революційного перетворення життя» й енергія «повстання мас» [1] призвели до грандіозних катаклізмів і спровокували той Великий Розрив, що його відзначив у др. пол. ХХ ст. Ф. Фукуяма [3]. А неймовірне перенаселення планети скорочує природні ресурси й руйнує екологію. Планеті загрожують голод, війни, повне вичерпання природних ресурсів і епідемії. Всюди люди стали більше працювати й менше отримувати за свою працю. Відтак соціологи подекують про наступ Нового Середньовіччя, а Е. Тоффлер каже, що ми вже перебуваємо в просторі непередбачуваності, що загрожує політичними пертурбаціями, дезорієнтацією широких верств населення й висуванням неадекватних лідерів [2]. Психіка сучасної людини вже не може впоратися з такими грандіозними перенавантаженнями.

У цих умовах спостерігається різке розшарування суспільства, його дезорієнтація, про що писав ще у сер. ХХ ст. німецький психіатр К. Леонгард («Акцентуйовані особистості») – лише 25 % людей віддають себе на розвиток духовних цінностей, чесної науки й культури взагалі, основний загаль, зазвичай, залишається інертним. Отож, вирішує найчастіше та сама інертна маса (50 %), яка ладна миритися з будь-чим: якщо вона підноситься до розуміння справжніх

цінностей, то можна сподіватися на прогрес і подолання різного роду фрустрацій; якщо ж її героєм є кримінал, то в суспільстві переважають деструктивні тенденції й запановує деградація та хижацьке знищення ресурсів.

У цих умовах можна мати надію винятково на самовіддану просвітницьку роботу інтелігенції, зокрема викладацького загалу, що з усією гостротою ставить проблему якості освіти, її складу й педагогічних кадрів, а також результативності управління та загальної академічної доброчесності. Відомо, що навіть війну виграють не ті країни, де краще військо, а ті, де кращі вчителі (за відомою думкою Бісмарка).

Українське суспільство стоїть нині перед особливо складним вибором, оскільки наше населення не завжди проявляє виключно мудрість, героїзм та духовну зрілість. Воно дуже обтяжене кількасотрічною інерцією кріпацтва та недавньою спадщиною тоталітаризму, має патерналістські ілюзії й нерідко відзначається інфантілізмом і духовною невибагливістю. Саме тому питання про освіту й виховання нового покоління українців в умовах безперервного й агресивного культурного шоку й безпосередньої загрози з боку найреакційніших сил нинішнього світу набуває такої гостроти й актуальності.

Список використаних джерел:

1. Ортега-і-Гассет Х. Бунт мас. Нью-Йорк: Видання організації оборони чотирьох свобод України, 1965. 158 с.
2. Тоффлер Е. Третя хвиля. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
3. Fukuyama F. The Great Disruption: Human Nature and the Reconstitution of Social Order. S.I.: Free Press, 368 p.

*Чумаченко Олена Петрівна,
кандидат культурології,
докторантка кафедри мистецтвознавчої експертизи,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв*

ПЕРФОМАНСНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА МЕТАМОДЕРНІСТСЬКОГО ЖИВОПИСУ

Феномен «entertainment» в умовах стрімкої сучасної діджиталізації суспільства стрімко набуває нових актуальних значень, які відображаються в аспекті створення нових художніх арт виставок, проведення міжнародних конкурсів краси, фотопроєктів, art-лекцій з залученням нових інформаційних технологій, і що є особливо актуальним в період пандемії, більшість з цих проєктів можна проводити on-line. І безперечно, що невід'ємною частиною феномену «entertainment» виступає перформансність, особливо в сучасному образотворчому мистецтві.

Т. Вермюлен і Р. Ван дер Аккер в якості «домінуючої культурної логіки сучасності» запроваджують метамодернізм як перспективу «створення нової глибини сприйняття», гра з трансцендентними полями в метамодернізмі стає скоріше формою арт-розваги, «entertainment» [5]. Метамодернізм пропонує нам трансцендентність «нового» рівня, вищої проби, яка стає частиною сучасного живопису, і культури взагалі. Завдяки метамодернізму у сучасному мистецтві формуються нові традиції сприйняття, кристалізується нова міфологічна реальність, міф метамодернізму, і безперечно нові парадигми. Поєднуючи в собі сумніви і інформативність постмодернізму і традиції модернізму, вимальовується нова парадигмальна модель, яка об'єднує в собі наївність у пошуках нових змістів і масштабність простору.

У «Маніфесті метамодернізму» зазначається: «Надалі рух має здійснюватися шляхом коливань між положеннями з діаметрально протилежними ідеями, що діють як пульсуючі полюси колосальної електричної машини, яка приводить світ у дію» [2]. У живописі метамодернізму перформансність уособлює ідею трансцендентності і метанаратива релігії.

Метамодернізм пропонує замінити деконструкцію постмодернізму естетикою реконструкції. Міфотворчість метамодернізму – це одна з головних ознак цього жанру метамодерну в живописі, але дана міфотворчість пропонує інше бачення поняття «трансцендентності». Т. Вермюлен та Р. Ван Дер Аккен зазначають: «Архітектори та художники відмовляються від естетичних принципів деконструкції – орієнтуючись на естетику реконструкції» [5]. Художники метамодерністи Адам Міллер, Мартін Віттфут і Біллі Норбі активно використовують аспект перфомансності і міфотворчості, зустрічаючи нову сучасну реальність новими засобами виразності.

Роботи Адама Міллера базуються на поєднанні міфології, екології та гуманізму. Він використовує політеїстичний підхід до сучасного фольклору, акцентує увагу на питаннях технічного прогресу та особистого досвіду кожної людини, зазначаючи, що характер і досвід людини змінюється під дією цього прогресу.

Перфомансність настільки невимушено присутня у роботах метамодерністів, що іноді art-виставка перетворюється у «entertainmet», а на самих картинах можна побачити елементи перфомансу.

Потрібно зазначити, що М. Віттфут та А. Міллер часто використовують прийоми класичної іконографії, це особливість їх творчості і робиться це виключно заради звернення уваги на питання критики екологічної обстановки на планеті. Цікавою в цьому аспекті і мабуть показовою є картина М. Віттфута «П'єта», є дуже багато інтерпретацій тематики Діви Марії та загиблого Ісуса, найяскравішою мабуть є П'єта Мікеланджело, також багато художників Відродження звертало увагу на цей сюжет. На картині зображено дерево, на якому лежить загиблий лелека, зі шлунку випадають забруднюючі предмети, символізуючи екологічну забрудненість оточуючого світу. На задньому плані зображено забруднене повітря токсичного походження. Дерево асоціативно ототожнює Діву Марію, а лелека символічно Ісуса.

А. Міллер пропонує власну інтерпретацію сюжету, в картині «Троянди ніколи не цвіли так яскраво» (2013) художник запропонував інше бачення біблійського сюжету про перемогу Архангела над Сатаною, однак в ролі Архангела виступає людина мисливець, а Сатану він зображає в образі дівчини-сатира з трояндами, яка лежить на землі. Дівчина-сатир – це по факту переможена природа, яку повністю заповонив світ цивілізації.

Б. Норбі в 2012 р. представив на розсуд суспільства картину «Повстання», сюжет якої не торкається біблійських мотивів, але дуже чітко віддзеркалює сучасні події Арабської весни на поч. ХХІ ст. Дивлячись на цю роботу, неможливо не провести асоціативну паралель з роботою Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ», навіть головна героїня картини Б. Норбі чимось нагадує головну героїню Делакруа. Але ця картина є яскравим прикладом метамодернізму в живописі, на ній зображено і старовинний палац, і дівчину в джинсах, яка тримає червону тканину, і хлопця в противогазі на першому плані, ця дівчина уособлює собою протест традиційного мистецтва проти постмодерністського кітчю, це протест естетики та краси проти масового споживання, звісно це не поверненні до індивідуальної класики і елітарності мистецтва, але заклик проти надмірного постмодерністського споживання.

Перфомансність у метамодернізмі створює особливі умови для вираження глибини і осмислення дійсності з її цивілізаційними техногенними наслідками, якщо постмодернізм пропонував нам штучний простір (Ф. Джеймісон), то можливо метамодернізм запропонує нам штучну глибину.

Список використаних джерел:

1. Семенік О. Практика та теорія метамодерну. *ARTMISTO*. Дата публікації: 09.10.2016. URL: <http://artmisto.net/2016/10/09/praktika-ta-teoriya-metamodernu/> (дата звернення: 18.01.2022).

2. Тёрнер Л. Манифест метамодернизма. *Metamodern*. URL: <https://metamodernizm.ru/manifesto/> (дата обращения: 18.01.2022).

3. Фрайнахт Х. Метамодернізм: підкорення терміну / пер. А. Krolikowski. *Велика Ідея*. Дата публікації: 30.08.2018. URL: <https://biggggidea.com/practices/metamodernizm-pidkorennya-terminu/> (дата звернення: 23.01.2022).

4. Фрайнахт Х: Що таке метамодернізм? *Велика Ідея*. Дата публікації: 8.06.2018. URL: <https://biggggidea.com/practices/hanzi-frajnaht-scho-take-metamodernizm/> (дата звернення: 23.01.2022).

5. Dempsey В. Реконструкція: метамодерністська «трансцендентність» и возвращение мифа / пер. А. Буланов. *Metamodern*. Дата публікації: 19.12.2015. URL: <https://metamodernizm.ru/reconstruction/> (дата звернення: 23.01.2022).

*Чуприна Юлія Віталіївна,
аспірантка 4 року навчання,
спеціальність – 034 Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв;
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ЗАХІДНОГО СПОСОБУ ВЕДЕННЯ ВОЄН

Уперше вислів «західний спосіб ведення війни» запропонував американський військовий історик Віктор Дейвіс Генсон у своїй праці «Західний спосіб ведення війни: піхотні битви у класичній Греції» [2, с. 154]. У кінці XV ст. завдання військової історії полягало у створенні, підтримці та закріпленні іміджу західної військової сили та переваги. У більшості наукових праць постулюється три основні причини для вищевказаного твердження:

- 1) найбільш основоположним та важливим фактором стало поширення та широке визнання християнства європейським світом;
- 2) досягнення технічного прогресу, як військового, так і цивільного, який призвів до Промислової революції;
- 3) нав'язування західної культури на не західні землі, через торговельні кампанії, колоніалізм і на тепер – західну глобалізацію.

Ці три причини утворили, поширили та зберегли уявлення про неминучу перемогу західного світу над не західними колегами на Середньому та Далекому Сході, зокрема.

По-перше, у християнській доктрині війна ратифікується лише тоді, якщо вона носить характер «справедливої війни». У даному аспекті, актуальною є постановка проблеми про справедливість війн. Хоча вже у формуванні поняття «справедлива війна» є певні протиріччя. Справедлива війна – морально допустима війна, яка відповідає певним критеріям.

Теорія справедливої війни оформилася у рамках середньовічної католицької теології до XIII ст. у працях Святого Августина і Фоми Аквінського, а також у протестантського мислителя Гуго Гроція. Справедлива теорія війни допускає війну лише в певних випадках, займаючи проміжне положення між мілітаризмом і пацифізмом. Цей тип війни має відповідати таким положенням:

- «законна декларація»: війна повинна бути оголошена;
- носити оборонний (а не агресивний) характер, захищати національний суверенітет і територіальну цілісність. Однак мислимі справедливі війни за межами своєї країни;
- метою її повинен бути мир (а не знищення);
- переможець повинен проявляти великодушність до переможених (без ненависті);
- війна повинна бути останнім засобом.

Хоча, військові хроніки описують історії завойованих народів і військових битв, які відбувались через те, що інші воїни були варварами, поганями та, загалом не християнами. Тому військова історіографія схильна до коментування цих протистоянь із наданням переваги винятково християнам, і як суб'єктам перемоги і як поширювачам європоцентризму, у тому числі через військове домінування.

По-друге, технологічні досягнення, які були створені у період Промислової революції дали значний імпульс для генерації передбачуваного верховенства західного способу ведення війни. Військовий оглядач Мартін Ван Крівелд [4, с. 136] стверджував, що, «війна повністю пронизана технологією і керована нею. Причини, що призводять до війни та цілей, за які борються; відносини між збройними силами та суспільствами, яким вони служать – жодне з цього не захищене від того впливу, який мали і матимуть технології». Саме така відданість технологіям, а також безперервна спрага західного світу до вдосконалень технологій призводять до формування образу непереможності західного світу у військовій історії. Джеремі Блек [3, с. 201] наголошує, що саме завдяки технологічній перевазі військовий баланс між Заходом та Сходом змінився: поступальний рух східних інновацій був подоланий і західний спосіб воювати почав домінувати на світовій військовій арені. Вважається, що західний світ, передусім західноєвропейські держави, а пізніше США за цей час виграли безліч протистоянь проти чисельних незахідних супротивників по всьому світу. Проте продовження вкладу інвестицій у технології породжувало більшу потребу західних державах завойовувати нові території, а отже, вимагало постійної необхідності у вдосконаленні військової техніки та сприяло тому, що західний спосіб ведення воєн ставав непереборним і непереможним.

По-третє, ще одним чинником, який лежить в основі концепції європоцентричного верховенства у військовій історії безпосередньо пов'язаний із нав'язуванням або спробою нав'язування західної культури за межами Заходу. Західні військові неодноразово намагалися примусити своїх ворогів воювати за західними умовами, керуючись західними конвенціями та використовуючи західні технології. Хоча, первинні джерела військових дій під час колоніальних боїв Британії на субконтиненті вказують на те, що далеко не технології зіграли ключову роль у перемозі, а скоріше підкоряюча якість тих осіб, що воюють, примусили ворога бути переможеним. Зокрема, адмірал Чарльз Вотсон, вказує на те, що «... якби їхній гарнізон був забезпечений обізнаними військовими із міцною силою волі, така перемога коштувала б нам набагато дорожче» [1, ст. 46].

Отже, християнство, промислова революція та колоніальне нав'язування європейської культури є основою європоцентричного погляду, який повною мірою втілюється у військовій історії. Західний світ поєднав теологію місіонерства з можливістю генерувати та використовувати технології з неймовірною спритністю, а також здатністю переформатовуватись шляхом боротьби з більш переважаючим, діаметрально іншим стилем війни за європейський. Використання високотехнологічних новацій дозволило західному світу частіше бути переможцем у військовій боротьбі за останні п'ять сотень років. І, хоча, кількість та якість перемог західного світу часто ставляться під сумнів дослідниками, усі вищезазначені фактори дозволили західному наративу домінувати у військовій історіографії.

Список використаних джерел:

1. Гегель Г. В. Ф. Система наук. Феноменологія духа. Санкт - Петербург : Наука, 2006. Ч. 1. 443 с.
2. Hanson V. D. The Western Way of War: Infantry Battle in Classical Greece. Los Angeles : University of California Press, 2009. 271 p.
3. Keegan J. A History of Warfare. New York : Knopf, 1993. 387 p.
4. Van Creveld M. The Transformation of War. New York : Free Press, 1991. 246 p.

*Шевелюк Михайло Михайлович,
аспірант 4 року навчання,
спеціальність 034 – Культурологія,
Київський національний університет
культури і мистецтв*

ТУРИЗМ ЛЬВІВЩИНИ В УМОВАХ КРИЗИ І НЕВИЗНАЧЕНОСТІ

Значення туризму як одного з інструментів впливу на соціокультурну сферу є незаперечним, особливо враховуючи виконувані ним не лише економічну і політичну, а й культурно-виховну і рекреаційну функції [3; 7]. Утім, усупереч безсумнівній необхідності підтримки подальшого поступу туризму, проблеми його розвитку в Україні уже протягом тривалого часу є доволі

очевидними: невідповідність міжнародним стандартам якості надання послуг, недостатність інвестування, відсутність державного контролю за діяльністю туристичних операторів і туристичних агентів та ін. По суті, йдеться про відсутність комплексного державного підходу до управління внутрішніми (політико-правові, економічні, демографічні, соціокультурні) і зовнішніми (стан ринку праці, інфраструктура, інвестування, нормативно-правове забезпечення) [4] чинниками розвитку туризму в країні.

Туризм у сучасному світі став потужною індустрією з величезними прибутками, пов'язуючи соціально-економічну і культурну сфери. Завдяки розширенню економічних і культурних зв'язків, підвищенню життєвого рівня населення і, відповідно, збільшенню його вільного часу, розвиненій туристичній і транспортній інфраструктурі та ін. відбулося соціально-економічне і культурне піднесення багатьох країн. Відтак, розвиток туризму в Україні повинен пов'язуватися і з необхідністю соціально-економічного зростання країни загалом, і з об'єктивною потребою надання внутрішнім і зарубіжним туристам можливостей для оздоровлення та відпочинку, популяризації культурної спадщини, збереження довкілля і природних ресурсів країни. Це вимагає ефективного регулювання сфери туризму за рахунок формування економічної, соціальної, регіональної, культурної політики та політики у сфері дозвілля, що в сукупності сприятиме раціональному використанню природних, історико-культурних та соціально-побутових ресурсів для його розвитку. Саме через виняткову прибутковість (якщо не брати до уваги так звані «ковідні» роки) та визначний вплив на соціально-економічний і соціокультурний розвиток країни туризм повинен перебувати під контролем держави та громадськості [6]. Україна знаходиться у центрі Європи і має всі передумови для належного розвитку економіки і сфери культури за рахунок туризму. Найбагатшим регіоном України за кількістю об'єктів історико-культурної спадщини є Львівська область: тут зареєстровано понад 4 тис. пам'яток історії та культури, половина з яких у Львові. Однак,

незважаючи на потужний рекреаційно-туристичний потенціал та вигідне економіко-географічного розміщення області, туризм Львівщини, як, власне, й інших регіонів країни, потерпає від нестачі підприємств з обслуговування сфери туризму, висококваліфікованих трудових ресурсів, недостатнього рівня розвитку соціальної інфраструктури, транспортного сполучення, невисокої якості туристичних послуг та ін. Внаслідок цього Львівщина і Україна загалом втрачають популярність як туристичний напрямок. Але головна причина зниження туристичних потоків в останні роки – це, безперечно, пандемія коронавірусу і війна на Сході України. Так, за даними Держприкордонслужби, у 2015 р. до країни в'їхало майже 12,9 млн іноземних громадян [1], тоді як у 2014 р. – 13,2 млн, у 2013 р. – 25,7 млн [2]. У 2021 р. український кордон перетнув 4 271 991 іноземець [8]. Це на 26,3 % більше, ніж у 2020 р., – таке збільшення кількості туристів стало можливим внаслідок того, що для України відкрилися нові туристичні ринки – ОАЕ та Саудівської Аравії. Проте, негативна тенденція очевидна: за останні сім років потік туристів до України зменшився більше, ніж у 5 разів. Тим більше, що більшість експертів UNWTO (64 %, опитування проводилося у грудні 2021 р.) вважають, що кількість міжнародних прибутків повернеться до рівня 2019 р. лише у 2024 р. чи пізніше [5].

Через ці обставини сектор туризм змушений буде тривалий час функціонувати у мовах невизначеності, а людям доведеться коригувати свої плани та маршрути. Очевидно також, що у найближчі роки внутрішній туризм превалюватиме над міжнародним, відтак вкрай необхідно шукати варіанти стимулювання подорожей на території країни. Йдеться, безперечно, про підтримку підприємств галузі за рахунок не лише збільшення державного фінансування, а й залучення додаткових інвестицій, створення додаткових робочих місць, ширшого використання пам'ятки культурної спадщини та ін. Разом із тим, туристична галузь швидко збагнула всі переваги цифровізації і почала активно використовувати цифрові технології: великі дані, хмарні

сервіси, цифрові платежі, штучний інтелект. У складні часи кризи і невизначеності саме цифрова трансформація здатна дати поштовх до сталого розвитку туристичної індустрії, головне – правильно і вчасно скористатися необхідними технологіями.

Список використаних джерел:

1. В'їзд іноземців в Україну та виїзд українців за кордон. *Міністерство економіки України*. URL : <https://me.gov.ua/> (дата звернення: 20.02.2022).
2. Інформація щодо показників розвитку сфери туризму та курортів у 2016 році. *Міністерство економіки України*. URL : <https://me.gov.ua/> (дата звернення: 20.02.2022).
3. Колосінська М. І. Систематизація функцій туризму в аспекті їхнього впливу на національну економіку. *Вісник Чернівецького торговельно-економічного інституту*. 2011. Вип. 3 (43). URL : https://tourlib.net/statti_ukr/kolosinska2.htm (дата звернення: 20.02.2022).
4. Момонт Т. В. Основні фактори розвитку ринку туристичних послуг. *Економіка. Управління. Інновації*. 2012. № 1. С. 19–24.
5. Мягкова Е. Мировой туризм по итогам 2021 года не продемонстрировал значимого роста. URL : <https://www.atorus.ru/news/press-centre/new/58410.html> (дата звернення: 20.02.2022).
6. Роїк О. Р. Вплив соціальної політики на розвиток туризму в умовах формування інноваційної економіки в Україні. *Причорноморські економічні студії*. 2010. Вип. 10. С. 53–57. URL : <http://bses.in.ua/journals/2016/10-2016/12.pdf> (дата звернення: 20.02.2022).
7. Столбова Ю. Теоретичні аспекти інституціоналізації туризму. *Соціальні виміри суспільства*. 2010. № 2. С. 378–387.
8. Україну торік відвідали понад 4 мільйони іноземців. *Укрінформ*. 20.01.2022. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-tourism/3388681-ukrainu-torik-vidvidali-ponad-4-miljoni-inozemciv.html>

*Щербій Світлана Олександрівна,
аспірантка 3 року навчання,
спеціальність - 034 Культурологія,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»;
науковий керівник - доктор мистецтвознавства,
професор Черепанин М. В.*

ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС «ВЕСНЯНІ ГОЛОСИ» ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ДИТЯЧИХ ХОРОВИХ ТРАДИЦІЙ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ

Формування духовної культури особистості в нас час зумовлено соціальними умовами. Часто ми стаємо свідками зубожіння життєвих і мистецьких пріоритетів, практицизму, вузьких поглядів на сенс життя серед молоді. На думку Г. М. Падалки важко переоцінити «значення культурологічного впливу мистецтва на становлення особистості» [4, с. 12]. Із початком нової віхи в історії незалежної України, задля відродження та збагачення національних традицій, активізувався хоровий фестивальний рух за участі дитячих шкіл мистецтв і творчих колективів.

У 1994 р. свою мрію про хоровий конкурс втілив у життя директор Тисменицької школи мистецтв (тепер школа носить ім'я сподвижника Йова Княгиницького, уродженця Тисмениці) Роман Медвідь. Тож перше свято хору (тоді ще в статусі обласного) відбулося і пройшло з успіхом, що й дозволило конкурсу за підтримки та організації відділу культури стати на сьогодні одним із провідних в Україні. Із 2002 р. він набув статусу Всеукраїнського. Відтоді «Весняні голоси» відбуваються раз у два-три роки з метою відродження та утвердження акапельного співу, розвитку дитячого хорового мистецтва. Протягом всіх років у фестивалі-конкурсі взяло участь біля 50-ти дитячих хорових колективів з різних куточків України, від Донецька до Ужгорода, Києва до Чернівців. Були представлені хори як із великих міст, так і сіл [2].

Під час першого туру конкурсанти виконували твори духовної тематики композиторів різних епох (обов'язкове виконання твору а сарреШа). Зазвичай він відбувався у стінах собору Святого Миколая м. Тисмениця. Як зазначали самі учасники конкурсу, це їм надавало особливого натхнення до виступу. У II турі звучала українська народна пісня в обробці українських композиторів (на вибір), твір зарубіжної класики, оригінальний твір сучасних українських композиторів. Урочисте вручення нагород часто відбувалося біля пам'ятника Тарасу Шевченку в м. Тисмениця. Кожен хор мав можливість виконати свій найкращий хоровий твір. Традиційно після вручення нагород усі учасники «Весняних голосів» багатоголосим зведеним хором виконували «Рече та стогне Дніпр широкий», або духовний гімн «Боже, великий, єдиний». Під час конкурсних днів панувала надзвичайно творча атмосфера, відбувалося активне спілкування з учасниками інших колективів під час екскурсій та спільного проживання в оздоровочому тоборі «Мрія». Деякі хори знову і знову зголошувалися повертатися на конкурс до Тисмениці [3].

Компетентне журі в різний час представляли відомі хормейстери та музикознавці: Тетяна Копилова, Михайло Цапар, Іванна Сенко, Ольга Ничай, Михайло Мокрецький, Марія Борис, Василь Турянин, Жанна Зваричук, Петро Чоловський, Володимир Савчук, Ганна Карась, Ігор Дем'янець, Оксана Манелюк, Руслан Ляшенко, Ігор Циклінський; артисти і співаки: Михайло Сливоцький, Христина Фіцалович, Ярослава Собко; методисти і спеціалісти: Світлана Лещишин, Галина Качкурова, Кароліна Секрета, Тамара Присяжнюк.

Кращі дитячі хорові колективи були удостоєні найвищої відзнаки Гран-Прі. Це дитячий хор «Київський кантус» ДМШ № 5, м. Київ (Елеонора Виноградова, професор НМА України ім. П. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, 2002); хор хлопчиків при Київській академії мистецтв ім. П. Чайковського (Юрій Курач, професор НМА України ім. П. Чайковського, заслужений діяч мистецтв України, 2006); дитячий зразковий хор «Подільські солов'ї», м. Хмельницький (Наталія Бухта, 2008);

хоровий колектив школи мистецтв № 1, м. Донецьк (Світлана Присяжнюк, 2011); зразковий хор «Унісон» (ДМШ № 1 ім. М. Лисенка, м. Рівне (Неля Нікітіна, 2013); зразковий хор «Сяйво» ДМШ, м. Ніжин (Сергій Голуб, заслужений працівник культури України, 2016); хор учнів старших класів ДМШ, м. Калуш (Оксана Демків, 2019). Званням «кращий диригент» були удостоєні Е. Виноградова, С. Голуб, Н. Бухта, Ю. Курач, Н. Нікітіна, П. Макода. Почесною місією переможців була їх участь як диригентів зведених хорів на заключній урочистій частині конкурсу. Також відзначалися кращі солісти та концертмейстери хорових колективів [1].

Виконавська програма фестивалю-конкурсу складалася з різних творів за жанрово-стильовими ознаками, формою, типами фактур, змістовно-емоційним наповненням та принципом контрасту. Це твори зарубіжної та української класики (А. Лотті, Й. С. Бах, Д. Бортнянський, А. Ведель), обробки народних пісень (М. Леонтович, С. Людкевич, О. Кошиць, М. Вербицький, Д. Січинський) та сучасні хорові композиції (О. Хромушин, В. Теличко, А. Комлікова, Л. Горова). Кожен дитячий хоровий колектив, що позиціонував себе на високому професійному рівні, виконував твори, написані від XV ст. до наших днів. Тому вірне розуміння і передача стилю виконуваної музики було для них одним з найважливіших завдань. Вагомою складовою конкурсних вимог стало наявність обов'язкового твору і цей репертуар у різні часи змінювався (В. Матюк «Крилець, крилець, соколе дай», Д. Січинський «Не пора, не пора», М. Леонтович «Дударик»). Спеціальним дипломом від журі було відзначене найкраще виконання твору, а також вручалися пам'ятні призи від родини Медвідь, міського голови Тисмениці та спонсорів.

Організатори конкурсу вбачали і практичну користь подібних конкурсів: це своєрідний майстер-клас для хормейстерів, які спостерігають за своїми колегами і вчать самі. Така практика стимулювала фахове зростання диригентів та можливість ознайомитися з хоровими школами й традиціями різних регіонів.

В останні роки світова пандемія змусила скасувати, перенести чи адаптувати в онлайн-формат безліч подій, що до певної міри розширило кількість учасників та доступність для слухачів. Незважаючи на умови сьогодні, у жовтні на ще одній хоровій події – IX Всеукраїнському хоровому конкурсі ім. М. Леонтовича (Київ), саме дитячі хори були представлені на високому виконавському рівні кількісно і якісно. Конкурс засвідчив наявність сталих хорових виконавських традицій та високий професіоналізм хормейстерів. Проте, саме фестивалю-конкурсу «Весняні голоси» судилося зберегти і продовжити традицію дитячого хорового співу на Прикарпатті, щоб його живе відлуння сягало кожного куточка України.

Список використаних джерел:

1. Весняні голоси ніжинського «Сяйва». *Офіційний сайт Ніжинської міської ради*. Дата публікації: 16.05.2016 URL: <https://nizhynrada.gov.ua/news/novini/vesnyani-golosi-nizhinskogo-syayva> (дата звернення: 27.01.2022).

2. «Весняні голоси»: у Тисмениці проходить всеукраїнське дитяче хорове свято. *Kurs*. Дата публікації: 08.05. 2016. https://kurs.if.ua/news/vesnyani_golosy_u_tysmenytsi_prohodyt_festyvalkonkurs_duhovnoi_muzyky_38352.html (дата звернення: 27.01.2022).

3. Заник В. Нехай триває звучання «Весняних голосів!». *Вперед*. 2019. №18. С. 3. <https://cutt.ly/4DuBi5t> (дата звернення: 28.01.2022).

4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

*Шибер Оксана Олександрівна,
кандидат культурології, старший викладач
кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв*

РЕТРИТ ЯК СУЧАСНА РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВА ПРАКТИКА

В умовах віртуалізації і цифровізації, стрімкого розширення інформаційно-комунікативного простору завдяки впровадженню інноваційних технологій в усіх регіонах сучасного світу відбувається суттєва трансформація реальності, індивідуального і соціального буття людини. Інтенсивний процес цифровізації розмиває межі між реальністю і віртуальністю, неоднозначно впливаючи на індивідуальну та суспільну свідомість. Вирішення актуальних проблем, що постають у цьому контексті, обумовлює необхідність розробки сучасних креативно-інноваційних соціальних практик серед яких особливого значення набувають саме рекреаційно-дозвіллеві практики. Оскільки ці останні здатні забезпечити відновлення сутнісних сил людини, її ментальне здоров'я, сприяти зняттю стресу та накопиченої втоми, і тим самим створити необхідні умови для життєдіяльності організму в цілому.

Бажання до гармонізації внутрішнього стану, відновлення ментального здоров'я, протидія синдрому емоційного згорання, стресам, втомі, конфліктам між роботою і життям стали поштовхом до зародження рекреаційно-дозвіллевої практики ретриту.

Ретрит (з англійської – відступ) – це, в першу чергу, духовна практика, спрямована на профілактику та покращення ментального та духовного здоров'я. Ретрит буде корисним усім, кому потрібен відпочинок та перезавантаження. Інакше кажучи, ретрит – це занурення на певний час у середовище без звичних подразників, які стали причиною втоми, стресу та невдоволення людини собою та власним життям. Найчастіше головним правилом ретриту є відмова від усіх видів гаджетів, де ментор спрямовує увагу рекреанта на внутрішній стан, допомагаючи тим самим знайти відповіді на питання і подолати накопичений стрес.

Практики ретриту, складаються з обов'язкових компонентів: простору, який має бути розташований поза межами основного місця проживання і знаходитися віддалено від місця роботи; свідомості, під час ретритів часто використовуються медитації, практик для роздумів та часу аскези – відмови від певних аспектів життя.

Варто зауважити, що ретрит – це зовсім не новомодне віяння і не просто корисне проведення дозвілльового часу. Це одна з найефективніших практик, що дозволяє людині на певний час «відключатися» від зовнішнього світу, занурюватися в унікальний стан розслаблення та спокою, досягати внутрішньої гармонії, послаблюючи вплив стресу.

Сучасній людині як ніколи потрібно мати високу працездатність, відмінну пам'ять, здатність до концентрації і стресостійкість. І в цьому контексті практики ретриту також можуть бути корисними, багаторазово підвищуючи показники особистої ефективності.

Проте це не всі переваги ретриту. Останній використовується психологами по всьому світу як порада проведення рекреаційно-дозвілльового часу при роботі з клієнтами, які страждають на панічні атаки, порушення сну, страхи і фобії.

Результати досліджень, проведених у Каліфорнійському інституті, продемонстрували, що практика ретриту позитивно позначається на роботі нервової, імунної та серцево-судинної систем організму людини, усуває початкові запальні процеси та нормалізує тиск [1].

Разом з тим, медитативна практика ретриту впливає на мозок людини, здійснюючи його своєрідне «перезавантаження», що у свою чергу позитивно позначається на її тілесності, мисленні та свідомості.

Ретрит як сучасна рекреаційно-дозвіллева практика ефективно використовується для боротьби з безсонням. Адже інтенсивні потоки інформації та високі розумові навантаження погіршують сон і процес відновлення організму. А ретрит знижує стресову дію, заспокоює нервову

систему, допомагає розслаблятися та відпочивати. Відповідно, покращується сон, який стає здоровим і тривалим – людина швидше засинає, спокійніше спить і навіть висипається за меншу кількість часу.

Варто зазначити, що вплив ретриту досліджують як духовні наставники (ментори), так і науковці.

Зокрема, австралійський психолог Кен Рігбі аналізує ретрит і медитацію як його важливу складову у координатах трансцендентальної психології. Вчений характеризує внутрішній стан, що виникає під час проведення практик ретриту і медитації як розслаблений. Адже на початку практики свідомість людини перебуває у збудженому стані, але завдяки поступовій концентрації рівень її активності знижується. Як переконаний сам учений, вербальне мислення стає тьмянішим порівняно з витончено глибинною духовною діяльністю [2].

Численні експерименти підтверджують, що практика ретриту дозволяє набути душевного спокою, що є в сучасному світі дефіцитом, а також сприяє досягненню людиною гармонії зі світом, в якому вона живе. Дослідження, проведені в Єльському університеті, довели, що ретрит є ще й потужним профілактичним засобом у боротьбі з багатьма психоневрологічними розладами.

Найвідомішими закладами України, які спеціалізуються на практиках ретриту є еко-курорт «Хутір Тихий» та ретритний центр «Янтри» у Карпатах.

Таким чином, ретрит як сучасна рекреаційно-дозвіллева практика дозволяє знімати накопичений стрес і втому, досягати внутрішнього балансу і у результаті ефективно шукати та знаходити відповіді на життєво важливі питання, розбиратися у складних ситуаціях, усвідомлювати сенс свого життя та призначення, успішно ставити цілі та планувати їх досягнення, пізнавати себе. Й хоча ретрит асоціюється з чимось позитивним і неактивним, варто також пам'ятати про те, що у його основі – кропітка робота над собою, яка часто вимагає значних зусиль волі, терпіння і довіри.

Список використаних джерел:

1. Matthieu Ricard, Neuroscience Reveals the Secrets of Meditation's Benefits
Contemplative practices that extend back thousands of years show a multitude of benefits for both body and mind, November 1, 2014
<https://www.scientificamerican.com/article/neuroscience-reveals-the-secrets-of-meditation-s-benefits/>.

2. Rigby K. Bullying in Australian schools: the perceptions of victims and other students. *Social Psychology of Education*, 2017. 29 (2) 1–12.

*Юрченко Анастасія Юрївна,
магістрантка 1 року навчання групи ДХМ-111м,
ПВНЗ «Київський університет культури»;
науковий керівник- кандидат технічних наук,
доцент Бірілло І. В.*

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕЗОТЕРИЧНИХ ОБРАЗІВ У КОЛЕКЦІЯХ СУЧАСНОГО ОДЯГУ ХХ–ХХІ СТ.

Актуальність теми. Із давніх давен людина вірила у містицизм та потойбічний світ, Не залежно від релігій та віросповідань, уявлення про нього є типологічним майже для всіх культур та цивілізацій. І до сьогодення вчені та філософи не можуть вирішити проблему віри та вищих сил. Найбільш виразно цей погляд на життя проявлявся в епоху Середньовіччя, а нині ця тема популяризується скоріше як культурна спадщина людства, ніж основа релігії.

Езотерична практика носить здебільшого лише прикладний характер. Сукупність знань і відомостей, які недоступні звичайним людям, та особливих способів сприйняття реальності, мають таємний зміст і вираження у «духовних практиках» [1].

Карти Таро – це колода, що складається з 78 карт, які з'явилася ще в епоху Середньовіччя та використовуються досі і в наші дні переважно для ворожіння. Вони є системою графічних образів, які оформлені в якості колоди карт. Їх використовують також просто для гри, але рідко. А також карти можуть бути певним набором графічних образів, які використовують як символи [2].

Духовна сторона Таро цікавила людей як етапи містичного шляху до духовного просвітлення. До сих під ворожіння на картах, які більшість вважає забавою, викликає не аби-який інтерес у публіки. Про походження 22 Старших Арканів існує безліч гіпотез та легенд. Сюжети на цих картах походять із глибокої давнини. Вважалось, що це – етапи шляху Героя, про якого розповідається в міфах та казках. У цьому сенсі вони відображають ті глибинні шаблони нашої підсвідомості, які К.-Г. Юнг назвав «архетипами». Таким чином, образи з карт супроводжують людство з перших днів його свідомого існування [3].

Метою публікації є виявлення художньо-стилістичних та композиційних рішень тематики езотеричних образів для проєктування сучасної колекції моделей одягу.

Результати дослідження. Сильові особливості – сукупність певних ознак, які характерні для того чи іншого предмету, стилю епохи мистецтва та виділяють його серед інших.

Шлях від обраного образу до його втілення в костюмі повинен пройти через стилізацію початкового джерела натхнення. Для стилізації обираються головні характерні особливості образу, які будуть легко розпізнавати предмет після низки художніх перетворень, такі як: форма, силует, колір, принти тощо. При цьому ідея не повинна порушувати правил конструювання одягу та оформлення композиції. Отже, при проєктуванні костюму особлива увага має бути сфокусована на гармонійному поєднанні стилістичних особливостей образу та виготовленню виробу у матеріалі.

Оскільки в сучасному світі зовнішній вигляд має для людини дуже важливе значення, то перше враження про людину впливає на її оцінку оточуючими та подальше їх сприйняття та відношення. Саме тому для людей, які займаються езотеричними та містичними практиками дуже важливе враження, яке вони створюють протягом перших секунд. Створення вдалого образу відіграє значну роль у досягненні успіху у їх кар'єрі, адже люди

очікують від них нестандартної поведінки та дотримання ексцентричного стилю в одязі. Езотерична особистість – це людина, яка має специфічний погляд на сутність людського життя. За віруваннями езотериків, вони мають доступ до знань, які важко досягнути звичайним людям, та спілкуванням з надприродними істотами. Тому їх зовнішній вигляд повинен підкреслювати ці особливості певними магічними символами та атрибутами, які можуть зображуватись як принт на одязі, або бути в якості аксесуарів.

Різні автори по-різному оцінюють вплив езотеризму на людське суспільство. Деякі автори говорять про вплив езотеризму на виділення психології як самостійної наукової дисципліни. Також багато хто досліджував і походження карт Таро, зокрема і Артур-Едвард Уейт, який розробив популярну і нині «колоду Райдера-Уейта». До створення своїх колод долучалися і видатні художники, такі як Сальвадор Далі та Альбрехт Дюррер. Окрім художників, містична тематика надихала також і видатних письменників, наприклад М. Гоголя у повісті «Вій».

При розробці костюмів, на дану тематику дослідження, важливу роль має не тільки стилізація вже готових героїв сюжету карт або легенд, а й передача певного характеру. При використанні містичних образів в розробці колекції важливо зберегти певну атмосферу навколо персонажів та показати це бачення глядачам.

Одним із прикладів такої стилізації є колекція Diog (весна/літо – 2021), джерелом для натхнення якого була використана колода карт Таро Visconti-Sforza, створена ще в XV ст. Крістіан Діор, засновник модного будинку, був дуже забобонною людиною – він увесь час ходив до ворожок, а важливі рішення у житті приймав за допомогою карт Таро. Цим і надихнулися сучасні дизайнери бренду [4].

Для кожного героя, представленого на картах були створені окремі вбрання. У колекцію увійшли найбільш яскраві герої – Старші Аркани: від Блазня до Миру. Одяг було представлено глядачам у вигляді міні-фільму,

в якому героїня прийшла до ворожки, з якої і почалось її подорож по «Замку Таро». Першою глядачам показують карту Верховної Жриці, в костюмі якої використано багато ручної вишивки, а аксесуари, зокрема головний убір – головний атрибут образу цього героя. Наступний герой, якого зустрічає дівчина – Путівник. Він представлений у простому чорному костюмі та передає характер самотнього юнака, який відправився на внутрішні пошуки свого «Я», тому його костюм не має яскравих стилізованих характеристик. Далі глядачам показано два персонажі – Справедливість та Блазень. У костюмі Справедливість має досить спокійний і простий силует, в той час як Блазень – в яскравому та авангардному стилі, він одразу привертає до себе увагу своїм чудернацьким виглядом. Після цього головна героїня продовжує свою подорож в образі Путівника та зустрічає Повішеного. У картах Повішений, зазвичай, зображується в облягаючих фігуру брюках та вишитому жилеті, що і показали дизайнери. Також характерним є образ Диявола. У колекції ця героїня має звабливий та в одно час лякаючий образ. Досить цікавим є костюм карти Зірка – це легка пишна темна сукня з короною у вигляді зіркового неба. Привертає увагу героїня карти Місяць своєю незвичайною зачіскою у вигляді молодого місяця та золотою сукнею, яка нагадує місячне відображення у воді. У стилізації Смерті головну роль грають аксесуари – маска, що нагадує череп та прикраси для рук у вигляді кісток, а напівпрозора легка сукня додає примарності образу. Помірність представлена у сукні із вишитими квітами, що підкреслює її символізм гармонії та процвітання. На сукні Імператриці зображений зодіакальний візерунок, що символізує космічний зв'язок, сильну інтуїцію та духовне начало. Сукня, в яку одягнена Сила, за стилем нагадує вбрання грецьких богинь, що також підкреслює зв'язок сюжету карт та древніх міфів. Сукня Фортуни розшита квітами ручної роботи та має білий колір, що підкреслює позитивну енергетику її карти. Маг має пальто, яке повністю оздоблене вишивкою. До речі, не тільки в Таро образ мага має такий характерний костюм – у книзі Лі Бардуго «Тінь і кістка» герої, які були наділені

магічними здібностями, носили кафтани із вишивкою, яка характеризувала їх талант – у кожного мага в костюмі були присутні кольори вишивки, які символізували їх приналежність до певної групи [5]. Сонце має золоту сукню з візерунком у вигляді золотих монет, оскільки карта символізує успіх та багатство.

Висновки. У результаті проведеного дослідження було виявлено такі стилістичні особливості езотеричних образів як використання містичних символів та знаків на одязі; кольорова гама, яка підкреслює таємничий характер особистості; відповідні аксесуари, притаманні тому чи іншому фантастичному персонажу. Виявлено, що тематика містицизму, яка була актуальною в далекі Середньовічні часи, досі залишається популярною і на сьогоднішній день, оскільки є джерелом натхнення для художників, письменників, музикантів та ін. творчих особистостей.

Список використаних джерел:

1. Езотеричне та екзотеричне. *Філософський енциклопедичний словник / Ін-т філософії ім. Григорія Сковороди НАН України*. Київ : Абрис, 2002. С. 185.
2. Таро (карти) URL: <https://cutt.ly/vDu3QzN> (дата звернення 22.01.2022).
3. Хайо Банцхаф. Таро: ключові поняття. Німеччина : Goldmann, 1998. 288с.
4. Сара Мовер. Christian Dior. *Vogue*. Дата публікації: 25.01.2021. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2021-couture/christian-dior>_____(дата звернення 22.01.2022).
5. Бардуго Лі. Тінь і кістка. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2021. 304с.

*Ярошенко Тетяна Миколаївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії та історії культури,
Львівський національний університет
імені Івана Франка*

**МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ТА ПРАВОВІ КОЛІЗІЇ
УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО ЖИТТЯ
В ЗАГАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ ДОБИ**

Сьогодні. Ми живемо в добу складних державотворчих процесів в Україні, глобальних цивілізаційних зрушень, трансформацій та наукових проривів; водночас це період, затаврований явищем пандемії коронавірусу COVID-19. Гібридна сучасність – так загалом можна охарактеризувати специфіку історичного полотна сьогодення та новітніх перетворень [1]. Вони акцентують на радикальних та швидкісних темпах оновлення суспільства, світу, впровадженні експериментальних технологій у всі сфери нашого життя. Звідси і дивне, дивовижне – домінуючі оцінки сьогодення; те, що виходить за межі звичних уявлень, усталеного, підриває значення норми, традиційно набутих знань та досвіду.

Життя людини в таких ситуаціях «досвіду меж та експерименту» виявляє себе у надмірному напруженні психічних, інтелектуальних, фізичних сил. Явища пандемії та запровадження карантинних обмежень в рази збільшили навантаження на людину, сфери її діяльності, водночас актуалізували значення базових цінностей здоров'я, безпеки, дому, пробудили гостру потребу в позитивній налаштованості, задоволенні, радості, щасті.

Однією з причин, що стоїть на заваді оздоровлення, є практикування так званої філософії виживання, а з нею і відповідних їй етики та культури. Вони вирізняються здебільшого негативним сприйняттям реального перебігу подій, песимістичним світоглядом, а з ними подібними апокаліптичними прогнозами та оцінками. Морально-етичною настановою такої філософії є рекомендації вибору з двох лих меншого і тішитися цьому, бо може бути й гірше.

На побутовому рівні, в діловому житті це часто виявляє себе у вже звичних відмовках «змирення» (що означає кінець обговорення, дискусій, бо нічого змінити не можна) на кшталт «нема на то ради», «ну що тут поробиш», у проповіді моралі довготерпіння («бог страждав/терпів і нам велів»). Час показує, що такі наративи і практики ведуть до множення у суспільстві колективах настроїв занепаду, укорінюють пасивність, позбавляють людину можливості самодіяльності, а значить і свободи волі, індивідуального вибору, задалегідь визначаючи обрій доступного для кожного з нас.

Такі філософія, етика стали неабияким опертям в арсеналі засобів сучасних управлінських структур (оскільки обстоювала патерналістський тип корпоративної культури), стала зручною політтехнологією, за допомогою якої штучно створюються ситуації можливого «гіршого» для виправдання вже існуючого, нездорових обмежень, примусового вибору. У свою чергу, це породило явища негативної селекції (коли на маргінесі опинилося все те, що здатне було вивести з ситуації глухого кута, оздоровити), емоційного вигорання, безініціативності, нігілізму, аномії тощо. Звідси і рутинна робота, тягар обов'язків, що не підкріплюються задоволенням, все, що веде до втрати смислу і сенсу, вбиває будь яку мотивацію розвитку. У свідомості пробуджуються архетипи сізифової праці, прокурустового ложа, складних лабіринтів, з яких важко знайти вихід, а з цим і думки про необхідність розірвання хворобливого ланцюга залежностей, щоб вирватися з пекельного кола обтяжливих зв'язків, становища рабського поневолення.

Усе це знаходить свій прояв у сфері культури, освіти, університетського життя, академічної спільноти, представниками якої ми є, проблеми якої поділяємо. Звідки черпати сили, які шляхи, засоби існують для того, щоб справлятися суспільству, Україні з такими гуманітарними викликами і яка роль відводиться університетам? Традиційно помічними у вирішенні цих проблем є, як вже було згадано, етика, культура, а середовищем, осередками їх концентрації та розвитку – університети, навчальні аудиторії, конференції, круглі столи тощо.

Сучасне життя в Україні позначене орієнтацією на Західну систему цінностей. Західна модель цивілізаційного розвитку спирається на принципові положеннями європейської, а в сфері ділового життя, більш точніше, протестантської етики, Декларацій прав людини і громадянина. Її головні положення були сформовані ще в часи Відродження, Реформації та Просвітництва. Мова йде про усвідомлення потреби дотримання загальних норм права, що акцентують на різності і рівності всіх людей, вимагають поваги до закону, індивідуальних особливостей людини та необхідності суспільства, держави стояти на захисті її (людини-особистості) інтересів.

Вони відомі нам у таких фундаментальних цінностях західного життя, як право бути собою, толерантність – терпляче, поважливе ставлення до світу іншої індивідуальності, індивідуального вибору та персональної відповідальності у пошуках кращого, блага; професійного успіху та фінансової незалежності; крилатих висловлюваннях/формулах, на кшталт «не питай, що держава (університет, спільнота) зробили для тебе, краще скажи, що ти зробив для них», «дбай про суспільство, якщо хочеш, щоб воно стояло на захисті твоїх інтересів», «час – це гроші», звідси і акцентування на важливості такої риси як пунктуальність, ощадливість до свого і чужого часу; нормах, що вимагають розведення сфер приватного і ділового/професійного життя; особливій увазі до молодого покоління, цінування якостей, що притаманні молодим.

Нині класичне розуміння університету як об'єднання тих, хто вчить, та тих, хто навчається, теж проходить складну трансформацію. Змінюються функції університету, характер, зміст і форми навчального процесу. І це відкриває як перспективи росту, розвитку, так і водночас породжує проблеми, які потребують вивчення та аналізу.

Наукове життя. Університет завжди сприймався як храм науки і освіти. З давніх-давен, ще від часів Сократа, Конфуція знання, як і володіння ним, розглядалися суспільством як цінність добродієвості, котра служить конвертером щастя, успіху, соціальних благ чи еквівалентом честі, поваги,

шани, авторитету, взірцем, на який слід рівнятися, котрий варто наслідувати. Із ХХ ст. критерієм ціннісного у суспільстві стають молодість, інформація, влада і гроші.

Адже ні для кого вже не є секретом, що сьогодні вага інформації, кліпове мислення переважили силу знань і значимість досвіду. Втрачається наукова оригінальність, а процес живої творчості (результатом якої є народження нового смислу) підміняється фабрикуванням, копіюванням, повторенням, компіляцією, еkleктизмом; живе моделювання, за Бодріаром, – комбінаторикою, продукуванням серійних конструктів.

Організація навчального процесу. Особливості сучасного університетського укладу, набуття освіти. Нині університет, в якому раніше викладач відігравав провідну роль (медіума) в отриманні і виробництві знань (той, хто навчає), відходить у минуле. У вік комп'ютеризації, цифрової, діджиталізованої культури з її мас-медіа та інтернет-комунікаціями створюються колосальні можливості для самостійного пошуку студентом необхідного, адаптованого індивідуально до нього, його потреб навчального матеріалу. І ситуація з поширенням пандемії коронавірусу COVID-19 та викликаних нею карантинних обмежень виразно виявила те, що до неї вже було відомо, і прискорила цей процес «самостійного плавання». Швидкими темпами зживається традиційна, стандартизована/академічна схема «лекція-семінар». Набувають більшої ваги різного роду експериментальні форми інтерактивних занять, час для самостійної роботи, практики.

Відчувається потреба у реформації, а то й у відмові від освітньо-виховної функції, очищенні від залишків патерналістської моделі освіти та етики, в системі впливу якої студента і викладача сприймають як недостатньо самостійних осіб, котрі потребують постійного керівництва, нагляду та опіки.

В нових умовах викладач радше покликаний стати модератором, тим, хто організовує, допомагає визначитися, пропонує різні шляхи, варіанти вивчення конкретних проблем і тем, провідником на шляху наукового самовизначення

студента, провісником нових ідей, а не другорядним, допоміжним персоналом, що служить лише для задоволення потреб і інтересів студента, «ходячим конспектом лекцій», який сприяє меті у найпростіший спосіб скласти іспит.

Загострюється увага до проблеми співвідношення ділового, публічного та приватного простору. Сучасна доба, з одного боку, посилює вимоги рівності, відкритості, доступності, а з іншого, це часто веде до повної втрати анонімності, субординації, нехтування правами на особистий простір, часу на інтимне, закрите від поглядів інших життя. «Нічого сокритого, жодних таємниць» приходиться суперечити з правом захисту персональних даних, конфіденційної інформації (збір такої інформації на кшталт дос'є). Використання приватної інформації (домашніх телефонів, адрес, медичної картки і т. ін.) в службових цілях, без погодження і добровільної згоди на те працівника, породжує такі моральні хвороби, як булінг, мобінг, харасмент, сталкінг тощо.

Відчувається недостатній правовий захист, нехтування чи шельмування авторським правом на угоду загальним корпоративним інтересам. Це знецінює індивідуальні здобутки, вбиває мотивацію якісної праці, виробництва оригінального продукту, персональної відповідальності, породжує відчуття несправедливості. Зокрема, в науково-освітньому середовищі ми часто стикаємося з колективними напрацюваннями, публікаціями, в яких наголос ставиться, передусім, на редакторах, а не на авторах.

Такий ряд нагальних проблем і колізій з сучасного життя університету можна продовжувати. Проте це не означає, що ми фіксуємо лише недоліки, уподібнюючись тим самим представникам негативних філософії, етики, культури, а радше потребу нашої уваги, небайдужої реакції, корекції, конкретних дій, усвідомленого ставлення до місця своєї живої присутності у світі, свого «етос-дім-домівка», за який несемо відповідальність [2]. У такому вимірі гідного життя доброчесність якраз і виступає тією силою, що здатна оздоровити нас, робочі колективи, суспільство.

Отож, напрошується загальний висновок, що в Україні сьогодні ще недостатній рівень як моральної, так і правової культури та їх захисту. Тому потрібна посилена увага до питань етики повсякденного і ділового життя, моральної репутації, іміджу, доброчесності людини, щоб вони набували належної суспільної ваги та авторитетності. І сьогодні у нас є всі умови для оздоровлення ситуації, вироблення автентичної, цілісної, внутрішньо не-суперечливої моделі функціонування соціуму. Для цього потрібна більша принциповість у питаннях дотримання її чистоти, здорової життєздатності та персональної активності, готовності до розв'язання, а не до замовчування або накопичення проблем. Університети якраз і є тими майданчиками, що мають стати провісниками і зразками доброго, кращого етосу.

Список використаних джерел:

1. Ярошенко Т. М. Етика сучасності: феномен гібридизації. Український соціум. 2017. № 1 (60). С. 8–20.
2. Ярошенко Т. Морфологія культури та етика в проблемному дискурсі «сьогодення-сучасність»: модель, етос-домівка. Духовність. Культура. Глобалізація : матеріали Міжнар. конф. (м. Львів, 28 жовт. 2019 р.). Львів : Львів. нац. ун-тет ім. Івана Франка, 2019. С. 50–54.

Матеріали
Всеукраїнської науково-практичної конференції

**«ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ
СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ»**

22–23 березня 2022 року

Упорядник:

Петрова Ірина Владиславівна

Літературна редакція:

Барабаш Світлана Миколаївна

Технічний редактор:

Головкова Маріанна Михайлівна

Дизайн:

Гайдукевич Катерина Анатоліївна

Верстка:

Семеренко Катерина Миколаївна

Підписано до друку 20.06.2022

Формат 70x100/16

Друк офсетний. Наклад 300 прим.

Ум. друк. арк. 14,51. Обл. вид. арк. 16,61.

Замовлення № 4668.

Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК №4776 від 09.10.2014.