



«ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА»

Матеріали Всеукраїнської
науково-практичної конференції

Київ
КНУКіМ
26-27 березня 2020 р.



Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури, молоді та спорту України
Київський національний університет культури і мистецтв (Київ)
Маріупольський державний університет (Маріуполь)
Херсонський державний університет (Херсон)
Рівненський державний гуманітарний університет (Рівне)
Донецький державний університет управління (Маріуполь)

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

**МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

26–27 березня 2020 р.

Київ 2020

УДК 130.2
Ф561

Редакційна колегія: **Виткалов Володимир Григорович** – кандидат педагогічних наук, професор; **Герчанівська Поліна Евальдівна** – доктор культурології, професор; **Кириленко Катерина Михайлівна** – доктор педагогічних наук, доцент; **Лимаренко Лідія Іванівна** – доктор педагогічних наук, професор; **Петрова Ірина Владиславівна** – доктор культурології, професор; **Сабадаш Юлія Сергіївна** – доктор культурології, професор; **Барабаш Світлана Миколаївна** – кандидат філологічних наук, редактор.

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Київського національного університету культури і
мистецтв (протокол № 9 від «28» лютого 2020 р.)*

*Всеукраїнську науково-практичну конференцію
«Філософія подієвої культури: теорія та практика» зареєстровано
Міністерством освіти і науки України
відповідно до листа Інституту модернізації змісту освіти
№ 22.1/10-280 від 5.02.2020*

**Філософія подієвої культури: теорія і практика: матеріали Всеукр.
наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.) Київ : КНУКіМ, 2020. 186 с.**

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

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

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

© Київський національний університет
культури і мистецтв, 2020

ЗМІСТ

Антонова О. А.

Міжнародні виставкові проєкти як
культуросотворчий елемент індустрії дозвілля.....12

Бабушка Л. Д.

Фестивація в дзеркалі повсякдення культури ХХІ століття.....15

Бенюк О. Б.

Подієва культура: нове чи давно забуте старе?.....17

Бойко Л. П.

Культура подієвого кейтерингу.....19

Бровко М. М.

Культура ХХІ ст. в структурі глобалізаційних колізій.....21

Варнавська І. В.

Розвиток подієвого туризму
як важливого напрямку в економіці України.....24

Василевська Т. Е.

Подієвість та смислова значимість
феномену присяги в трудовій та професійній етиці.....26

Виткалов С. В., Виткалов В. Г.

Культурні практики в контексті
зміни управлінських парадигм.....28

Глушук О. Г.

Вплив освітньо-подієвого середовища закладу
вищої освіти на професійне становлення молоді.....30

Головач Н. М.

Функціонування креативних хабів у
сучасному культурному просторі України.....34

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Головкова М. М. Специфіка навчання вокалу онлайн.....	36
Горбатюк А. Ю. Особливості співвідношення гуманізму, постгуманізму і транс гуманізму.....	39
Гоцалюк А. А. Традиції та інновації у культурних практиках сучасності.....	42
Гуменюк Т. К. Культура початку нового тисячоліття: фундаментальний розрив таємного коду естетики.....	46
Гурова І. В. Кулінарні практики в контексті дослідження популярної культури: український досвід.....	50
Доброносова Ю. Д. Практики святкування в культурі медіарозмаїття: динаміка відкритості – закритості людського існування.....	52
Донченко Н. П. Ігрові форми на естраді: творчі задуми та інноваційні здобутки.....	56
Дроздова Л. В. SMART-підхід в підготовці спеціалістів івент індустрії та галузі культури.....	59
Заброда Д. А. Блогінг як засіб трансформації культурних цінностей.....	62

Зіненко Т. М.

Керамічна Гігантоманія: виклик прийнято (симпозіум
художньої кераміки гігантоманія 2019 в Опішному).....65

Іванюха Т. В.

Різдвяний флешмоб як сучасна
культурно-комунікативна практика.....67

Казначєва Л. М.

Формування професійних та
особистісних навичок у фахівців дозвіллевої сфери.....70

Караєва І. С.

Самоактуалізація особистості Олдоса Гакслі
в контексті його літературної діяльності.....73

Кириленко К. М.

Інноваційні проекти як важлива складова
навчання спеціалістів у галузі культури.....75

Кожем'якіна О. М.

Подієва культура постіндустріальної доби:
життєздатність традиції.....79

Конюкова І. Я.

Етикет у контексті світоглядного поліцентризму.....81

Кравчик Ю. Ю.

Культурно-дозвіллеві центри в умовах реформи
децентралізації (на прикладі волинської області).....84

Красненко О. Л.

Новинна журналістика США та її вплив
на сучасний український медіапростір.....87

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Кузьменко Т. Г.

Глобалізаційні процеси та їх вплив на сучасну подієву культуру.....89

Кундеревич О. В.

Буття гри в культурі: етико-філософський аналіз.....92

Кущик І. В.

Трансформація моди, як форми комунікації.
Взаємовідношення тенденцій моди та культури.....94

Лимаренко Л. І.

Особливості роботи з драматичним діалогом
у професійній підготовці майбутніх культурологів.....97

Литвин А. В., Масляк С. Д.

Український та зарубіжний
досвід просування освітніх заходів.....101

Ляшенко М. В.

Фестивалі театру та кіно Рівного
як форма міжкультурної комунікації.....104

Макарова А. О.

Сегментація суб'єкта діяльності як зворотний
бік компетентнісного підходу до людини.....107

Матвеева К. В.

Феномен художньої традиції у
просторі української театральної культури.....110

Меднікова Г. С.

Карнавальність як сутнісна ознака
української культури і стратегія в
організації туристично-подієвої галузі.....113

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Михайлова Р. Д.

«Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі
в контексті подієвої культури.....116

Мішенюк А. Є.

Бібліотечні інновації у розрізі
культурних практик сучасності.....119

Нікольченко Ю. М.

Книжна культура Київської Русі.....123

Оборська С. В.

Культурні практики сучасності:
специфіка роботи івентора.....125

Отрішко М. А.

Культурні та креативні індустрії
як чинник трансформації малого міста.....128

Панарін О. Є.

Традиційні релігійні свята як елемент подієвої культури.....131

Пашкевич М. Ю.

Шоу-політика в сучасній культурі.....133

Петрова І. В.

Подієва культура Давньої Греції.....136

Поліщук Л. О.

Культурні практики в клубах
України (XIX – початок XX століття).....140

Русаков С. С.

Подія як фактор розвитку сучасного арт-ринку.....144

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Савіцька О. В. Професійні перукарські чемпіонати як культурна подія.....	146
Сапіга О. В. Дитячий фестиваль як аксіологічний вияв сучасної культури.....	149
Саракун Л. П. Філософська рефлексія сучасного консюмеризму.....	151
Світайло С. В. Формування хорознавчого тезауруса вчителя музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорової підготовки.....	154
Сидоровська Є. А. Філософія подієвої культури в контексті життєвого світу людини.....	158
Снігир М. В. Клубна культура України періоду незалежності.....	161
Стратюк В. І. Культурна дипломатія як засіб формування позитивного іміджу держави: досвід для України.....	163
Тімофєєва К. О. Подієві заходи з нагоди 200 літнього ювілею П. Куліша як збереження національної пам'яті.....	168
Чабан Н. І. Навчання майбутніх культурологів структурному аналізу театральних постанов.....	170

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Чумаченко О. А.

До проблеми формування творчої
особистості Давида Бурлюка.....173

Чуприна Ю. В.

Культурологічне розуміння феномену війни:
становлення поняття та його трансформація.....177

Шибєр О. О.

Традиційні форми
рекреаційного дозвілля українців.....179

Шкепу М. О.

Події як хроніка та анахронізм культури.....181

Антонова Олександра Андріївна,
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв;
науковий керівник – кандидат історичних наук,
доцент Колосова Н. А.

МІЖНАРОДНІ ВИСТАВКОВІ ПРОЄКТИ ЯК КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ ІНДУСТРІЇ ДОЗВІЛЛЯ

У сучасних умовах підвищується інтерес до вивчення особливостей міжнародних виставкових проєктів у структурі сучасних культурних індустрій. Питання щодо ефективного використання виставок та ярмарків як культуротворчого елемента, а також маркетингового інструмента для реалізації бізнес-стратегій компаній залишаються актуальними.

Тож виставкова діяльність – невід’ємна складова частина розвитку ринкових процесів, стимулює закріплення позитивних структурних змін в економіці, сприяє науково-технічному та технологічному оновленню національного виробництва. Одним із завдань державної значущості є визначення концептуальних положень, основних напрямів та механізму забезпечення подальшого розвитку виставкової діяльності [3, 170–173].

Зародження виставкової справи можна спостерігати ще з XVI століття. Але міжнародні великі виставки почали свою історію з XVIII ст. та мали неабияку популярність. Вони є організованою презентацією та демонстрацією відбору елементів. На практиці виставки, як правило, проходять у культурному чи освітньому контексті, наприклад, музей, художня галерея, бібліотека, виставковий зал, виставковий центр. Такі покази можуть демонструвати багато речей, наприклад, мистецтво у великих музеях та невеликих галереях, інтерпретаційні експонати, музеї природи та історії, а також різновиди, такі як виставки та ярмарки.

Методологічні проблеми організації та розвитку виставково-ярмаркової діяльності та пов’язані з ними прикладні аспекти вивчали такі науковці як П. Баллестер, Я. Критсотакіс, С. Міллер, Б. Монтгомері, Дж. Олвуд, С. Гопалакрішна та ін., а також українські та російські фахівці, такі як Т. І. Лук’янець, В. А. Пекар, Е. В. Ромат, С. С. Гаркавенко, А. С. Савощенко, В. І. Фарберов та ін.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей міжнародних виставкових проєктів у структурі культурних індустрій.

Виставкова діяльність є однією з найдинамічніших сфер сучасної світової економіки, оскільки вона відіграє важливу роль у зміцненні міжнародних зв’язків, внутрішньої і зовнішньої торгівлі, пропаганді передових технологій та нових видів продукції [2].

Французький вчений Патріс Баллестер у праці «Універсальні та міжнародні виставки, об’єкт дослідження географічне планування та містобудування» («Les Expositions universelles et internationales, un

objet d'étude géographique et urbanistique (Étude de cas préliminaire sur Barcelone)») розглядав виставки, їх історію, організацію, зміст та розвиток, архітектуру, а також аналізував і досліджував виставки XVIII–XX ст. До характерних XVIII–XIX ст. відносив такі: виставка прогресу, Виставка образотворчого мистецтва, Архітектурна виставка, Колоніальна виставка, комунально-культурна виставка, Публічна виставка, Національний день прогресу, Базар прогресу, великий каталог винаходів, Мирні основи прогресу, Олімпіада прогресу, Нові ярмарки; до XIX ст.: Ярмарка людства, День Промисловості Франції, Промислова виставка, Національна виставка, Виставка декоративно-прикладного мистецтва, Архітектурна виставка; до др. пол. XIX–XX ст. (1940–2000): Універсальна виставка, Міжнародна виставка, Всесвітня ярмарка, загальна виставка, Welt Ausstellung «Всесвітня виставка». Нині виділяє такі виставки: величезні вечірки, Ехро, World Ехро, масштабні події.

Міжнародна виставка – це «подія, відкрита для всіх сфер людської діяльності, де представлена продукція всіх країн» [1].

Щодо мистецьких виставок, то вони є засобом масової інформації, щоб зробити твори видимими для публіки, переглянути концепції та стилі, як у національному, так і міжнародному масштабах. Із кін. XIX ст. багато виставок були новаторськими та впливовими для розвитку різних стилів і концепцій. Як результат, художні виставки самі по собі є архівними об'єктами, важливими показниками сприйняття і оцінки мистецтва та художників у певний момент часу. Художні виставки окреслюють профіль митців, галерей, музеїв, неприбуткових і колекційних майданчиків, кураторів. Вони є основоположними для саморозуміння, брендингу, збору коштів, майбутнього розвитку, створення мереж, обізнаності громадськості, прориву нового ґрунту, пошуку нових контактів, клієнтів. Групові виставки мають особливе значення, щоб показати різницю в індивідуальних профілях художника та переоцінити їх чітку позицію і концепцію.

XVIII та XIX ст. стали свідками появи художньої виставки і мистецтвознавства як основного посередника між європейським художником та його публікою. Це, мабуть, спричинило «зміну відносин громадськості до живопису, скульптури та ролі самого художника». Перші виставки проходили у таких мистецьких столицях як Рим, Венеція та Флоренція в поєднанні з релігійними святкуваннями, і саме в цей час художники зрозуміли, що можуть використовувати ці виставки, щоб допомогти встановити власну репутацію.

Світові виставки є основними міжнародними подіями, метою яких є державна освіта, сприяння прогресу культурної спадщини та співпраці (від виставок в Лондоні у 1851 р. до сьогодення).

Серед найвизначніших міжнародних зарубіжних виставок виділяються такі: виставки Королівської академії, Перша велика виставка промисловості у Лондоні (1851), Всесвітня виставка у Парижі (1855), Міжнародна виставка сучасного мистецтва в Нью-Йорку (1913), Лондонська міжнародна виставка сюрреалістів (1936), Китайська виставка авангарду в Пекіні (1989) та ін.

Отже, завданням виставки, що рухається вперед, є підтримка актуальності мистецтва в суспільстві. Із розвитком суспільства так само розвивається і мистецтво. Завжди є альтернативні історії мистецтва, які слід розкрити, нові розповіді, які слід відтворити, і виставка слугує головним майданчиком для цього. Виставки як твори мистецтва – це виробли певного часу та місця, відображення культури та суспільства в будь-який момент розвитку. Основна мета художньої виставки – розповісти про нову подію, створити новий контекст для мистецтва, доступного та актуального для сучасних глядачів, і це залишається постійним викликом виставки, яка рухається вперед.

Масштабні чи невеликі, глобальні чи ні, виставки – це частини чогось значно більшого, набагато більшого рівня, що стосується життя і мистецтва. Як відображення стану суспільства та мистецтва в даний момент часу, їх слід розглядати як маркери культурної і художньої еволюції.

Список використаних джерел

1. Jean-François Sirinelli. Dictionnaire de l'Histoire de France. Paris : Larousse, 2007. 1176 p.

2. Концепція розвитку виставково-ярмаркової діяльності: затверджена розпорядженням Кабінету Міністрів України від 22.08.2007 р. № 1065: URL: <https://www.kmu.gov.ua/npras/90467564> (дата звернення: 18.01.2020).

3. Набок І. І. Місце та роль міжнародної виставкової діяльності в Україні : монографія. Київ : Вид-во НАУ, 2012. С. 170–173.

4. Jens Andermann. Reshaping the Creole past: History exhibitions in late nineteenth-century Argentina. Journal of the History of Collections. 2001. Vol. 13, No. 2. P. 145–162.

5. Patrice Ballester. Barcelone, la Ville-Exposition. La cité catalane à travers ses Expositions universelles, internationales et Jeux olympiques 1888 – 2008 (Urbanisme, paysage urbain). Toulouse : Université de Toulouse, 2008.

Бабушка Лариса Дмитрівна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8563-646X>

ФЕСТИВАЦІЯ В ДЗЕРКАЛІ ПОВСЯКДЕННЯ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Фестивна культура історично була й залишається мейнстрімом дослідницького інтересу та наукових симпатій мислителів як сучасності, так і минулого. Супроводжуючи людність із первісних етапів її існування, святкова культура формує неповторні моделі кожної епохи, репрезентуючи культурні зразки, цінності та трансгресивні тональності ситуації сьогодення.

Звертаючись до достатньо ангажованої цитати У. Еко українськими дослідниками й науковцями, викладеної автором у праці «Повний назад! «Гарячі війни» та популізм в ЗМІ», де автор аналізує сучасний стан культури й зауважує, що «... одна із нових характеристик суспільства, в якому ми живемо, – стопроцентна карнавалізація життя. І річ не в тім, що почали працювати дещо менше, чи то значну частину видів праці передовірили надміру машинам (стимулювання дозвілля та планування вільного часу були священною турботою чи то під час диктатур, чи ліберал-реформаторських урядах). Річ у іншому. Карнавалізація в нашу епоху охопила всю сферу робочого часу» [3, 142], хотілося б звернути увагу на деяку суперечливість. Точніше, доречність екстраполяції та відповідність терміна «карнавалізація» в контексті української фестивальної культури щодо її поняттєво-смыслового навантаження.

Ідею сучасної карнавалізації дійсності, про яку вів мову У. Еко, на наш погляд, варто розуміти й сприймати в межах європейської традиції, адже автор промовляє саме в ній, однак її екстраполяція дослідниками на локус української сучасної святкової культури, вимагає деяких історичних пересторог щодо використання самого поняття «карнавалізація». Річ у тім, що карнавал як різновид свята виразно актуалізувався в популярній культурі країн Середземномор'я, зокрема, Італії, Німеччини, Франції, хоча й не отримав однакового значення по всій Європі, тим паче в Україні. Передовсім природа карнавалу традиційно пов'язана з давніми язичницькими обрядами. В Україні, як і в Росії, домінувало православ'я як провідна конфесія, й, вочевидь, цей факт не дозволяв повнокровного вторгнення «світу до гори дном», карнавальній обрядовості, незважаючи на симпатію й спроби запровадити її «зверху», оскільки це суперечило принципам карнавальності як антитезі офіційному способу життя. Підтвердженням слугує концепція розуміння свята школою запозичення (О. Веселовський, Є.

Анічков, В. Міллер та ін.), ключовою ідеєю якої було уникнення національної замкнутості, підкреслення схожості слов'янських, румунських, візантійських і античних обрядово-видовищних форм. Відтак, мова швидше йде про певне щеплення карнавалу й процесу карнавалізації в Україні.

Якщо вести мову в контексті бахтінської традиції розуміння явища карнавалізації, то сенс її полягає у транспонуванні карнавальних форм народної сміхової культури на мову літератури та історичне перетворення цих форм до системи відповідних художніх засобів. Водночас даний феномен активно застосовується для позначення та осмислення найрізноманітніших культурних явищ, віддзеркалюючи такі базові царини життєдіяльності людини як політика, релігія, спорт, економіка, туризм, наука у світлі видовищності та артистизму. Тут правомірним є використання поняття фестивалізації як процесу освятовування дійсності, що виникла шляхом гетерогенності шляхів, яку варто тією чи іншою мірою пов'язувати з пресингом культурних індустрій, уніфікацією «стратегій апропріації вільного часу», своєрідним «святом за примусом». До тих пір, поки те чи інше явище не потрапить до арсеналу індустрії (за ухваленою номінацією), це маркується як невимушене свято. Однак, як тільки те чи інше явище потрапить до поля схвалюваних практик заповнення дозвільного часу, воно стане вимушеним дозвіллям. Відтак, свято є до того часу святом, поки воно не позначене тотальною неперервністю, не набуває обтяжень, звідси його характерна ознака – перервність, артикульована ціннісною дистанцією «від» і «до». Проте на тлі гетерогенності смаків до проміжку свята «від» і «до» сьогодні потрапляють нові «порядсвяткові» чи то «близькосвяткові» практики дозвілля, які маркують себе в межах вже існуючих, позиціонуючи себе як культурна подієвість.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, 2-е изд. Москва : Художняя литература, 1990. 543 с.
2. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англ. О. Гриценка, Т. Гарастович, Н. Гончаренко, А. Гриценко. Київ : УЦКД, 2001. 376 с.
3. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ / пер. с итал. Е. Костюкович. Москва : Эксмо, 2007. 592 с.

Бенюк Олеся Богданівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії та педагогіки,

Київський національний університет культури і мистецтв

ПОДІЄВА КУЛЬТУРА: НОВЕ ЧИ ДАВНО ЗАБУТЕ СТАРЕ?

Формування нових понять у сучасному науковому просторі – явище вже звичне. Якщо виникає або усвідомлюється феномен, то з'являється необхідність його позначити, назвати. У такий спосіб, як відгуки на виклики доби, впродовж останнього століття сформувалася величезна кількість нових понять, які швидко долучилися до поняттєвого апарату сучасної науки.

Сьогодні ми ведемо мову про подієву культуру, івент-культуру, тому слід зауважити той факт, що так само впроваджуємо новий термін. «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.

Що таке подієва культура? Середовище, де подія, івент, шоу є найважливішими цінностями? Що таке подієвість? Механізм, що застосовується в інформаційному суспільстві, здатний формувати культурний простір та впливати на суспільну свідомість? Механізм, який здатен творити не лише зірок шоу бізнесу, але й діячів світової політики? Яке відношення має подієва культура до масової та елітарної? Яке місце посідає та яку роль відіграє у соціокультурному просторі? Пошук відповідей на ці запитання визначить поняття подієвої культури, доєднавши до нього ті процеси, в яких формується сучасний соціокультурний простір.

Роздумами про подієвість наштовхують на осмислення питання про те, чи все, що належить до подієвої культури дійсно вартісне? Чи все, що цінне, стає подією у культурному просторі своєї доби? Цілі колекції літературних чи малярських творінь, фільмів, театральних постановок та інших мистецьких творів відходять у небуття належно не оціненими, не ставши «подією» для своїх сучасників. Чекають «свого часу», котрий іноді приходить через десятки, чи сотні років, або й не приходить взагалі. У постмодерному вирі, де плюральність як головна цінність торує шлях для всіх і всього, виявити вартісне для культури явище зовсім непросто.

У цьому контексті доречно звучить проблема, яку у передмові до книги-інтерв'ю «Не намагайтеся позбутися книжок» ставить Ж.-Ф. де Тоннак: «Чи в художній творчості ми зберегли самородки, а чи шумовиння?» [1, 9]. Роз'яснюючи своє занепокоєння, автор пише: «Ми досі читаємо Еврипіда, Софокла, Есхіла, вважаючи їх найбільшими грецькими трагіками. Але коли Арістотель у своїй «Поетиці» називає імена найкращих авторів трагедій, то не згадує жодного з них. Чи не є те, що

ми втратили, вартіснішим і репрезентативнішим у давньогрецькому театрі за нами збережене? І хто тепер позбавить нас оцих сумнівів?» [1, 9]. Перефразовуючи, суголосно сучасній інформаційній епосі, поставмо питання у такий спосіб: чи здатні ми у постмодерному багатоманітті хоча б побачити те вартісне? І вплині подій, презентацій, шоу, івентів, у формі яких постають зокрема і цінні культурні феномени, не розгубити їх.

Подієва культура, очевидно, тісно пов'язана з івент-індустрією та інформаційними технологіями. Допускаємо, що подієва культура створена на базі тих механізмів, законів і принципів, які застосовуються івент-індустрією та інформаційними технологіями. Ці механізми успішно працювали і працюють у масовій культурі. Але, розширивши сферу свого застосування, перетворилися на потужні суспільно- та культуротворчі механізми, які й формують подієву культуру. Івенти творять сучасну культуру у всіх її сферах: мистецтві, науці, освіті, моралі, політиці, комунікаціях, технологіях. В інформаційному суспільстві творці івенту можуть формувати глобальні культурні цінності, керувати суспільством, творити культуру у той чи ін. спосіб. Тому митці подієвої культури мусять чітко усвідомлювати, який вплив мають на людську спільноту, який потужний засіб у їхніх руках.

18

Тож у який спосіб не розвивалася б культура, у яких іпостасях вона б не поставала, відповідальність за її становлення завжди лежить на людині. У такий спосіб ми звертаємося до тих проблем, якими займається філософія. Різнопланові проблеми культури у філософії ХХ та ХХІ ст. знайшли своє місце у працях Ф. Ніцше, О. Шпенглера, А. Тойнбі, Х. Ортеги-і-Гасета, А. Швейцера, К. Ясперса, У. Еко, Ф. Фукуями та ін. У кожного із цих авторів віднаходимо пророцтва, що суголосні з картиною нашого життя. У контексті проблем формування подієвої культури як глобального явища, варто звернутися до текстів Х. Ортеги-і-Гасета. У «Бунті мас», розділяючи культуру на масову та елітарну, мислитель ніколи не оцінював міру їх якості, цінності чи важливості. Філософ вказував на сутнісні особливості цих різних соціокультурних форм власне задля того, щоб показати тісну взаємозалежність між масовою та елітарною культурою і наголосити, що гармонійний розвиток суспільства можливий лише за умови їх тісної взаємодії. Мова іде про суспільство і цінності, про неможливість їх існування одне без одного. Для сучасності ця ідея актуальна також. Місце цінностей ніколи не буває порожнім. І якщо не визначати їх цілеспрямовано і свідомо, то, як вказував Х. Ортега-і-Гасет, «цивілізований варвар», наш сучасник, знищить і самого себе, і культуру, і спільноту. Тож сучасна, подієва культура, має дбати про ціннісне і сутнісне навантаження продукту, який створює, і, відповідно, про те, який культурний простір творить і залишить майбутнім поколінням. Бо «культура, нагадує Ж.-Ф. де Тоннак, це те, що лишається після того, як все інше було забуте» [1, 10].

Список використаних джерел

1. Еко У., Кар'єр Ж.-К. Не сподівайтесь позбутися книжок / пер. з франц. І. Славінської. Львів: ВСЛ, 2015. 256 с.
2. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.
3. Канкліні Нестор Гарсія. Уявлена глобалізація / пер. з ісп. О. Ковальової. Львів : Видавництво Анетги Антоненко; Київ : Ніка-Центр, 2016. 255 с.
4. Ортега-і-Гасет Х. Бунт мас. / пер. з ісп. В. Бурггардт, В. Сахно, О. Товстенко. Київ : Основи, 1994. С. 15-140.
5. Шмідт Е., Коен Дж. Новий цифровий світ. Як технології змінюють державу, бізнес і наше життя / пер. з англ. Г. Лелів. Львів : Видавництво «Літопис», 2015. 361 с.

Бойко Людмила Павлівна,

кандидат педагогічних наук,
професор кафедри філософії та педагогіки,
Київський національний університет культури і мистецтв

19

КУЛЬТУРА ПОДІЄВОГО КЕЙТЕРИНГУ

Суспільне та особисте життя людей наповнене різноманітними подіями – історичними, суспільно-політичними, культурно-мистецькими, приватними, громадськими, родинними, релігійними та ін.

Події бувають видатними, важливими, особливими, що порушують звичайний хід нашого життя, а є події щоденного досвіду, буденні, незначні, є передбачувані і непередбачувані, разові й періодичні, такі що вирізняються своєю неоднозначною значимістю.

Це поняття має досить широкий спектр трактування у різних галузях гуманітарного знання – філософського, історичного, культурологічного.

Академічний тлумачний словник української мови подію трактує як «явище, факт суспільного або особистого життя, що відбувалось або відбувається, як сукупність, пов'язаних між собою, в якомусь відношенні, явищ, фактів суспільного життя (звичайно важливих, значних), які становлять ніби щось єдине ціле [4, 749].

Нещодавно в життя українського суспільства увійшло поняття «подієвий кейтеринг», який стрімко розвивається в усьому світі та має широкі перспективи в Україні. Організацію проведення запланованих подієвих заходів беруть на себе фахівці компаній, фірм, що працюють у сегменті послуг. Це унікальний феномен, що перетворився на індустрію з надання послуг, де працюють кваліфіковані фахівці з

менеджменту, маркетингу, ресторанного сервісу, гостинності, івенту та реклами. Важливим завданням кейтерингових компаній є швидка адаптованість під потребу клієнта, замовника, гостя. У перекладі з англійської «кейтеринг» – це поставка провізії, але насправді у сучасному напрямі це поняття значно ширше. Кейтеринг – це спеціальний сервіс з організації подієвого заходу в найрізноманітніших місцях та для різних категорій населення.

Дослідження кейтерингу та особливості його розвитку, принципам взаємодії з іншими сферами послуг присвячені наукові праці Я. Олійник, К. Погодіна, І. Смирнова, В. Гребенюка, Ф. Холворсина та ін. Проте ці дослідження кейтерингу пов'язані з проблемами менеджменту, маркетингу, ресторанного сервісу, кейтерингової логістики. Питання подієвого кейтерингу та формування його культури ще недостатньо досліджені.

Подієвий кейтеринг з'явився одним із перших у сфері послуг і завоював широке визнання та інтерес у громадян. Його особливістю є те, що він надає послуги в організації та проведенні родинних свят, випускних вечорів, презентацій, конференцій, виставок.

Формат і тематика подієвих кейтерингів досить широка та змінюється в залежності від завдань, умов, запитів, пропозицій, пори року.

Цей вид сервісу вирізняється абсолютною мобільністю. Обслуговування залежить від фантазії, бажання і фінансових можливостей замовника послуг. Подієвий кейтеринг може бути організований будь-де: на даху будинку, на яхті, в саду, в офісі, концертній залі, спортивних клубах, виставкових приміщеннях.

Характерною рисою подієвого кейтерингу є сезонність. Активний сезон припадає на загальні свята: новорічно-різдвяні, весняні корпоративи, випускні, весілля, заходи просто неба, осінні виставки, презентації, бізнес-тренінги, пресконференції, фестивалі. Проте сезон не є абсолютним показником, подієвий кейтеринг обслуговує заходи в приміщеннях: відкриття виставок, артгалерей, спортивні турніри, міжнародні форуми, зустрічі.

У сучасних умовах постає необхідність вивчення проблеми формування культури подієвого кейтерингу. Це складний процес, в якому задіяні всі складові: менеджмент, маркетинг, замовники, виконавці, інформаційні ресурси, реклама, фахівці сфери дозвілля.

Культура кейтерингу це, насамперед, нові, динамічні стереотипи мислення, діяльності та поведінки всіх учасників цього процесу.

Подієвий кейтеринг створює святковість, настрій, розвиває і формує культуру спілкування, створює сприятливий мікроклімат і дбайливе ставлення до здоров'я.

Культура кейтерингу передбачає високий рівень знань у галузі маркетингу та менеджменту, бездоганну роботу персоналу, психофізіологічні якості аудиторії, для якої організується подія.

Рівень культури подієвого кейтерингу зростає, формується власна філософія, вибудована на високому рівні кваліфікованих працівників компанії, її креативних підходах у обслуговуванні, свободі вибору, концептуальності в кожній ідеї, якості сервісу.

Список використаних джерел

1. Олійник Я. Б., Смирнов І. Г. Міжнародна логістика : навч. посіб. Київ : Обрії, 2011. 544 с.
2. П'ятницька О. І. Організація обслуговування у підприємствах ресторанного господарства. Київ : Укоопосвіт, 2006. 631 с.
3. Погодин К. Ресторан выездного обслуговування (кейтеринг): с чего начать, как преуспеть : учебник. Санкт Петербург : Питер, 2012. 210 с.
4. Словник української мови : в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 6: П – Поїти. 832 с.
5. Смирнов І. Г. Ресторанна логістика: міжнародний та український аспекти. Зовнішня торгівля: права та економіка. 2009. № 4 (45). С. 4–18.
6. Франсин Халворсен. Основы кейтеринга: как организовать выездное ресторанное обслуживание. Москва : Изд. Дом «Ресторанные ведомости», 2005.

Бровко Микола Миколайович,

доктор філософських наук,

професор Науково-дослідного інституту,

Київський національний університет культури і мистецтв

21

КУЛЬТУРА ХХІ СТ. В СТРУКТУРІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ КОЛІЗІЙ

Культура в усі часи людської історії займала надзвичайно вагомe місце – від первісних суспільств до сучасного періоду глобалізованого соціуму. На кожному етапі людської історії це місце було детерміноване конкретними об'єктивними обставинами, що так чи інакше віддзеркалювали в собі, з одного боку, потреби людського суспільства в культурі, а з іншого – потенційні можливості самої культури активно впливати на розгортання історичних, соціальних, цивілізаційних, політичних, військових, етичних, естетичних та ін. відносин у соціумі.

ХХІ століття не є винятком в плані вияву активного впливу культури на всі процеси, що розгортаються.

Розглянемо ці два зазначені основні фактори, що визначають найважливіші контури буття культури ХХІ ст. в сучасному глобалізованому світі.

Насамперед спробуємо поставити таке питання і дати на нього відповідь. Чи існує взагалі потреба, необхідність в сучасному глобалізованому світі в культурі? Може розвиток сучасних технологій, що створюють небачені раніше комфортні умови життя людини спроможні примножуючи свої можливості в цьому напрямі витіснити сферу культури з реального життя людини? А культура сама по собі також, перебуваючи в стані постійної мутації, не потрібна в плані задоволення тих духовних потреб, що завжди були необхідними і які постійно

збагачувалися, зростали, вдосконалювалися, і, зрештою, були базою того, що людина сама ставала все більше людиною – від неандертальця й кроманьйонця до сучасного Homo sapiens.

Поставлені питання не є штучною вигадкою, оскільки сучасний розвиток людства все більше насичується новими науково-технічними пристроями, котрі створюючи інформативний контент, дуже часто далекий від реальності, здатні впливати на свідомість і почуття мільярдів людей різноманітними гаджетами, інтернетом, телебаченням, друкованими глянцевиими журналами тощо. Вправно експлуатуючи естетичну складову образів, що створюють інформаційні технологи і дуже далекі від дійсного естетичного, а значить духовного змісту, формуються штучні вигадані і неправдиві міфологеми, що часто сприймаються масовою свідомістю в якості справжньої дійсності. Це продукт, як правило, не мистецтва, не культури, а псевдокультури. Вона нерідко пропагує в завуальованих формах насильство, абсурд життя, ідеї авторитаризму і фашизму, перекручену в чийось корисливих інтересах псевдомораль, спотворені фейкові факти й істини, що повинні замінити справжні істини життя, високі духовні цінності, вироблені протягом тисячоліть людської історії. Псевдокультура здатна дуже часто надпотужно впливати на людину, суспільство, але водночас володіє таким потенціалом, який не здатний сприяти всебічному і гармонійному розвитку особистості. Суспільство, яке усвідомлює моторошні, згубні перспективи свого існування поза справжніми людськими цінностями, що є продуктом високої культури в найрізноманітніших її виявах: мистецтві, моралі, релігії, філософії – потребує і завжди буде потребувати культури в повному розумінні цього слова. Сучасний технологічний розвиток не заперечує високої культури, справжніх духовних цінностей, що так потрібні для повноцінного розвитку людини, суспільства в цілому.

Постає ще одне питання. А яку роль в сучасних умовах глобального цивілізаційного розвитку може виконувати, і виконує, культура? Глобалізаційний розвиток має, як усі попередні етапи розвитку людської історії, свої колізії, свої не завжди адекватно усвідомлювані суперечності. Сучасний глобалізований світ характеризується високими науково-технічними досягненнями в найрізноманітніших сферах людського життя – особливо науки, як природничої, так і гуманітарної. Наука в усіх її різновидах, яка сама також є феноменом культури, володіє таким теоретико-гносеологічним потенціалом, який відкриває можливості осмислення всіх складних і надскладних колізій сучасності. Глобалізований світ внаслідок усіх позитивних досягнень: всеперемагаючої цифрової інформатики, революційних науково-технологічних відкриттів – водночас в десятки, сотні разів посилив загрозу повного людського апокаліпсису. Дуже часто розв'язуються поки що локальні конфлікти, гібридні війни там, де відсутня справжня культура, де при владі опиняються випадкові люди, для яких цінності людського життя не завжди є превалюючими, визначальними етапами вселюдського по-

ступу. Ще на поч. XIX ст. відомий німецький поет Ф. Шіллер говорив про те, що краса врятує світ. Її творить, як відомо, культура, а отже, місія порятунку світу належить культурі. Звичайно, «рятівні» здатності культури не завжди були однаковими в усі часи, і в усіх народів. Вони постійно змінювалися, перебували в постійній динаміці в залежності, з одного боку, від морально-естетичного потенціалу самої культури, з іншого – від затребуваності того чи ін. соціуму. У наш глобалізований час неймовірно зростає прогностичний потенціал мистецтва, здатність передбачити, а значить і активно впливаючи на людину застерігати її від страшних, фатальних для всього людства природних катастроф, воєнних конфліктів.

Мистецтво як феномен культури історично демонструвало неодноразово здатність спрогнозувати, передбачити ті чи ін. події, науково-технічні відкриття, передбачити майбутнє. Е. Тоффлер у праці «Шок від майбутнього» писав, про те, що майбутнє не просто наближається до нас з неймовірною швидкістю, а навіть більше того, воно різними своїми сторонами входить у структуру сучасного буття людини, активно впливає на розгортання багатьох значимих подій сучасного життя, і, як зазначає Ю. Щербак, «за всіх табу, які відгороджують нас від майбутнього, ми повинні зазирати в непроникні зони невідомих часів, що чекають на нас попереду, штурмувати за допомогою brainstorming примарну фортецю прийдешнього, так як це робили мрійники й візйонери минулого – Жюль Верн, Герберт Веллс, Олдос Гакслі, Джордж Орвел, Карел Чапек, Юрій Липа, Віктор Глушков, Микола Амосов, Артур Кларк, Норберт Вінер, Стів Джобс, Ілон Маск та інші, які безмежно розширили наші уявлення про майбутнє та небезпеки й досягнення, що їх воно несе нам» [1, 50]. І як зазначається в цитованій праці: «Часом божевільні прозріння поетів важать більше, ніж усі боязкі прогнози політичних прозаїків» [1, 25]. Таким чином, можна зробити висновок: сучасний глобалізований світ, нові покоління людей, що прийшли і будуть приходити в цей новий небачений раніше світ все більше і більше будуть потребувати справжньої, високої і класичної, сучасної культури, без якої люди, щоб не перестати бути людьми, не можуть жити, так, як не можуть жити без повітря, сонця і всього того прекрасного, що дарує людям природа, життя.

Список використаних джерел

1. Щербак Ю. Україна в епоху війномиру. Київ : Ярославів Вал, 2020. 352 с.

Варнавська Інна В'ячеславівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри професійної освіти,

ДВНЗ «Херсонський державний аграрний університет»

РОЗВИТОК ПОДІЄВОГО ТУРИЗМУ ЯК ВАЖЛИВОГО НАПРЯМУ В ЕКОНОМІЦІ УКРАЇНИ

У сучасних умовах ринок туристичних послуг став одним з найбільш значущих сегментів ринку послуг як в окремих країнах, так і в світовій економіці в цілому. У той же час під впливом актуальних економічних і суспільних процесів відбуваються зміни у структурі ринку туристичних послуг, з'являються його нові сегменти і зменшується роль і значимість інших. Зокрема, з'явився і підсилює свої позиції такий сегмент цього ринку як подієвий туризм. Існує кілька трактувань поняття «подієвий туризм». Так, на думку Г. П. Долженко і А. В. Шмиткова, подієвий туризм – це «вид туризму, орієнтований на відвідування місцевості в певний час, пов'язане з якою-небудь подією» [2, 117], О. В. Алексеева трактує як «вид туристської діяльності, що приваблює туристів різноформатних громадськими заходами культурної або спортивного життя, які сприяють розвитку інфраструктури туризму, інтеграції різних верств населення в суспільство і формуванню позитивного іміджу дестинації» [1, 3].

Необхідно відзначити, що вони представляють поняття «подієвий туризм» як вид туристської діяльності. Відзначимо, що подієвий туризм багатогранний, є привабливим інструментом просування територій, регіонів і новим напрямом туристичної діяльності в Україні. Розгляд поняття не можливе і без класифікації подій, що ініціюють прагнення туристів відвідати ту чи ту місцевість і / або брати участь в тому чи тому заході, які відбуваються на території України:

1. *Спортивні події і конкурси.* До таких подій належить проведення олімпіади, також різних чемпіонатів (наприклад, Чемпіонат Європи із футболу в 2012 р., 14-й чемпіонат Європи, фінальна частина якого відбулася в Україні та Польщі з 8 червня по 1 липня 2012 р. на 8 стадіонах у 8 містах).

2. *Політичні і державні події.* Варто позначити міжнародні форуми, зустрічі на вищому рівні (наприклад, із 19 по 22 листопада 2019 р. в Києві на території Міжнародного виставкового центру відбувся XVIII Міжнародний промисловий форум – наймасштабніший в Україні щорічний захід у сфері машинобудування).

3. *Культурні заходи.* Визначають такі види заходів як фестивалі, карнавали, релігійні події (наприклад, подієвий рік розпочинається з фестивалю «Зимова казка», який проходив з 1 по 19 січня 2020 р. на Вічевому майдані Івано-Франківська і представив різдвяні традиції у виступах вокальних ансамблів і хорових колективів. У різдвяний період у місті відбувалися традиційні фестивалі «Різдво у Франківську» та

«Коляда на Майзлях», в Яремчі – фестиваль автентичної коляди «Христос родився – Славіте!», у Верховині – театралізоване свято «Гуцульська коляда» та «Святого Василя». На 11–12 квітня 2020 р. заплановано гуцульський етнофестиваль «Великдень у Космачі», а на 26 квітня – Всеукраїнський фольклорний фестиваль «Писанка» в Коломиї. Натомість дату Міжнародного фестивалю ковальського мистецтва «Свято ковалів» в Івано-Франківську поки що не визначено).

4. *Соціальні події.* До таких заходів належать різні свята в країні, наприклад, в Україні можна простежити активні святкування Дня незалежності України (24 серпня), Дня Конституції України (28 червня), Дня захисників України (14 жовтня).

5. *Події в мистецькій і розважальних напрямках.* Це концерти, виставки, ярмарки (наприклад, IV Міжнародна спеціалізована виставка ADDIT EXPO 3D – 2020 (технології, обладнання та матеріали для аддитивного виробництва та 3D друку), яка відбудеться в Києві 31 березня – 3 квітня 2020 р.; XIX Міжнародна спеціалізована виставка «Весілля & випускний бал – 2020» (весільна мода для наречених, вечірні сукні для випускного балу, чоловічі костюми, взуття, ювелірні вироби, аксесуари, подарунки, зачіски та макіяж, фото- та відеозйомка, організація свят, флористика, святковий бенкет, весільні торти та короваї, весільний кортеж, подорожі), в Києві з 3 по 5 квітня 2020р.).

6. *Події в галузі освіти і науки* – семінари, конференції, вручення наукових премій (наприклад, VII Міжнародна науково-практична конференція «Філософські обрії сьогодення» (м. Херсон, 21–22 листопада 2019 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Забезпечення якості вищої освіти у країнах європейського союзу», що відбудеться в Києві – 15 квітня 2020р.

Роль подієвого туризму щорічно відзначається на врученням нагород національних премій. Наприклад, стали відомі лауреати Національної премії імені Тараса Шевченка – 2019: у номінації «Публіцистика, журналістика» перемогли Богдан Горинь та Оксана Забужко; у номінації «Музичне мистецтво» – Володимир Шейко; «Візуальне мистецтво» – Василь Чебаник; «Кіномистецтво» – Роман Бондарчук; «Театральне мистецтво» – Ростислав Держипільський [4].

Отже, відбувається не тільки популяризація туристського події, а й значно підвищується впізнаваність та імідж регіону, зазначеного премією.

Варто наголосити, що розвиток території неможливо уявити без розвитку туризму в цілому, а подієвий туризм є новим, але перспективним напрямом. Не треба ігнорувати можливості подієвого туризму при розвитку внутрішнього туризму в країні, адже він орієнтується на певну подію, а людська фантазія безмежна, що дозволяє створювати все нові цікаві заходи. Для подієвого туризму не потрібна наявність унікальних туристських ресурсів, в зв'язку з цим відзначимо його значимість для регіонів, що не володіють високою активністю, які прагнуть підвищити свій рейтинг навіть під час економічних криз. В умо-

вах загострення в цей час геополітичного протистояння із сусідніми країнами для українських громадян об'єктивно знижуються можливості виїзного (зарубіжного) подієвого туризму. У той же час залишаються і навіть зростають можливості внутрішнього подієвого туризму. За наявності попиту на туристичні послуги на вітчизняному ринку місцеві і обласні органи влади і управління повинні бути зацікавлені у формуванні та стимулюванні відповідної пропозиції туристських послуг.

Список використаних джерел

1. Алексеева О. В. Событийный туризм как фактор социально-экономического развития региона : автореф. дис. ... канд. экон. наук : 08.00.05 / Рос. междунар. акад. туризма. Москва, 2012. 24 с.
2. Долженко Г. П. Событийный туризм в Западной Европе и возможности его развития в России. Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2007. №6. С.116-119.
3. Офіційний сайт комітету з Національної премії України імені Тараса Шевченка. URL: <http://www.knpu.gov.ua>.
4. Офіційний сайт головних новин Львова. URL: https://zaxid.net/ogolosheni_laureati_natsionalnoyi_premiyi_imeni_tarasa_shevchenka_n1476011.

26

Василевська Тетяна Едуардівна,

доктор наук з державного управління,
професор кафедри публічного управління та публічної служби,
Національна академія державного управління
при Президентові України
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6565-4142>

ПОДІЄВІСТЬ ТА СМИСЛОВА ЗНАЧИМІСТЬ ФЕНОМЕНУ ПРИСЯГИ У ТРУДОВІЙ ТА ПРОФЕСІЙНИЙ ЕТИЦІ

Подієва культура має свої вияви не лише у сфері дозвілля, але й у сфері праці, у тому числі в царині трудової та професійної етики.

Основний аксіологічний смисл трудової етики міститься у виявленні та підтримці моральної цінності праці як базової передумови людського існування та діяльності, яка спрямована на реалізацію потенційних можливостей людини і є значимим фактором підтримки та вираження людської гідності. Це обумовлює, за визначенням Дж. В. Ньюстрорма та К. Девіса, ставлення особи до праці як до дуже важливої та бажаної життєвої мети. Відповідно до принципів трудової етики індивід має прагнути до отримання задоволення від процесу праці та брати активну участь у досягненні цілей організації. Ставлення до цінності трудової етики диференціюється залежно від індивідуально-

го досвіду працівників, характеру праці та географічного місцезнаходження [3, 89–90]. Конкретизація вимог до людей зайнятих у процесі суспільно-корисної праці відбувається на рівні професійних етик.

Протягом останніх десятиліть спостерігається зниження значимості трудової етики в системі ціннісних орієнтацій людини. Науковці пов'язують це із серйозними соціальними змінами, зокрема, зі зростанням питомої ваги етики задоволень, зниженням стимулювання до праці, яке є наслідком розширенням соціальних функцій держави тощо [3, 90–91]. Питання задоволення від праці, її позитивної мотивації, збільшення у трудовій діяльності творчих елементів стає одним із центральних в етиці праці.

Явищем, що є особливою подією, яка перериває рутинність (є разовим), з іншого – виступає смислоутворюючим і мотивуючим початком професійного життя особистості (і в цьому контексті – має тяглість) у певних професіях є прийняття присяги.

Присяга займає особливе місце у професійній діяльності військових, працівників поліції, лікарів, публічних службовців тощо. Її прийняття представляє собою заяву майбутнього представника професії про визнання ним професійних (у т. ч. професійно-етичних) цінностей. Присяга позначає входження людини у світ професії та прилучення до професійного співтовариства, маркує основні аксіологічні засади майбутньої професійної діяльності, має бути актом професійного самовизначення.

27

Присяга є одним із ритуалів, які у символічному вигляді постають зовнішніми виразами пануючих у професії ідей, настанов, принципів і норм. Подібні ритуально-церемоніальні форми відіграють у професії ряд функцій:

- дозволяють людині особистісно включитися у професійне середовище;
- ознайомлюють з діяльнісно-професійними нормами;
- забезпечують фіксацію та трансляцію значимих професійних цінностей, традицій, звичаїв, шаблонів поведінки;
- закріплюють та удосконалюють норми трудової і професійної моралі й етикету;
- фіксують і підтримують стійкість і психологічну єдність зі своєю професійною організацією;
- полегшують процеси професійного самовизначення [1, 146].

Урочистість присяги обумовлюється її значимістю, оскільки тут «по-перше, задіюються позитивні емоції, які спричиняють почуття ідентичності з формованою соціальною спільнотою; по-друге, присяга містить загальну модель поведінки, яку приймає особа, своєрідний орієнтир її повноважень і обов'язків; по-третє, формується почуття відповідальності за свою поведінку» [2, 170].

Присяга у професії є вагомим засобом впливу на працівників, оскільки покликана виконувати ідейну, емоційно-психологічну, нормативно-виховну функції. Її прийняття стає демонстрацією згоди

«претендента на професію» із основними ціннісними засадами та принципами професії, «запускає» моральнісні механізми підтримки професійно-етичних норм і настанов трудової етики. Отже, присяга несе вагоме смислове навантаження.

Перетворення її у формальність є свідченням невідповідності зовнішньої сторони цього ритуалу його змістові. Це відбувається тоді, коли зафіксовані в ритуалі ідеї, цінності та норми не стають загально-визнаними у суспільстві, професійному середовищі, внаслідок різних причин (у т. ч. через вади професійної соціалізації) не знаходять відгуку у внутрішньому світі особи.

Список використаних джерел

1. Безносів С. П. Професійна деформація особистості. Санкт-Петербург : Реч, 2004. 272 с.

2. Маськовіта М. М. Теоретико-правовий аналіз поняття «присяга». Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія: Юридичні науки: збірник наукових праць. 2015. № 825. С. 167-171.

3. Ньюстром Дж. В., Девіс К. Організаційне поведіння: Поведіння людини на робочому місці / пер. з англ. Ю. Н. Каптуєвського. Санкт-Петербург : Пітер, 2000. 448 с.

28

Виткалов Сергій Володимирович,

доктор культурології, професор
кафедри культурології і музеєзнавства;

Виткалов Володимир Григорович,

кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри культурології і музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ ЗМІНИ УПРАВЛІНСЬКИХ ПАРАДИГМ

Зміна суспільно-політичної ситуації, що розпочалася у зв'язку з дочасними президентськими виборами, передбачає й зміни у сфері культури, яка завжди виконувала функцію впливу на ціннісні орієнтації суб'єктів культурного процесу. Цьому сприяє й Програма реформування органів місцевого самоврядування, затверджена Кабінетом Міністрів України як пакет реформ, реалізація якої вже розпочалася в регіонах.

Оскільки у процесі цього реформування важливе місце посідає мережа установ культури, яку кожна з об'єднаних територіальних громад (ОТГ) намагається зберегти, спробуємо запропонувати власний варіант її ефективності, спираючись на провідний методичний орган, яким є сьогодні обласний центр народної творчості (ОЦНТ), що ко-

ордионує всю організаційно-методичну діяльність цих установ. Із метою реалізації завдань, поставлених у зазначеній державній Програмі, було б доцільно розв'язати декілька рівнів питань. Зосередимо увагу на одному з них:

Блок загальнодержавних:

- усунути практику неузгодженості прийняття законодавчих актів та домогтися спадковості і контролю за виконанням ухвалених рішень, здійснивши їх критичний попередній перегляд;
- прискорити завершення реформування місцевих органів влади (з'ясування місця і ролі обласних державних адміністрацій, їх функцій та повноважень, оскільки невизначеність і незавершеність цього процесу гальмує розвиток реформи і роботу галузі);
- уточнити роль ОЦНТ, надати йому повноважень справді методичного органу в керівництві галуззю, а не додатка до управління культури і туризму облдержадміністрацій, що виконує розпорядження останнього;
- провести загальнодержавне (регіональні) обговорення Програми на місцях з метою ознайомлення населення з першими результатами її реалізації та виявленням проблемного ряду у здійсненні реформи;
- усунути політичний чинник у питанні затвердження (погодження) керівника органу місцевого самоврядування в системі державного управління, яке має залишитися справою місцевих громад, дотримуючись широкого обговорення кандидатур претендентів;
- термін перебування на виборних посадах має бути достатнім для реалізації кожним керівником своєї програми дій (але не менше 5 років);
- внести зміни до Закону стосовно механізму відкликання голів місцевих органів самоврядування у разі їхньої нездатності чи небажання виконувати свої обов'язки ще до завершення терміну перебування на посаді;
- створення всеукраїнського періодичного видання науково-методичного характеру, де подібні питання могли б стати предметом професійного обговорення і централізована його передплата в усіх методичних органах сфери (бібліотек, обласних центрів народної творчості, РБК), що частково вирішить проблему фінансування їх друку і забезпечить інформованість співробітників галузі;
- надання ширших повноважень різноманітним громадським організаціям рівня всеукраїнської ради керівників Центрів народної творчості з координації ними дій у галузі, Стратегічна рада міста (області), Комітет з культури і духовності облдержадміністрацій тощо, які формально існують у регіонах, або тимчасова їх ліквідація, що активізує пошук більш дієвих організаційно-методичних форм впливу на населення та їх лідерів;
- проаналізувати досвід функціонування запроваджених Міністерством культури України у грудні 2017 р. нових структур галузі: куль-

турно-інформаційний центр, культурно-спортивний центр і культурно-освітній комплекс і у разі його наявності, здійснити його творче переосмислення та поширення по країні;

- розширити межі впливу Міністерства культури, молоді і спорту України, продовжуючи практику надання допомоги існуючій мережі закладів культури, а не лише концентруватися на питанні нематеріальної культурної спадщини;

- докорінна зміна підходів до системи підвищення кваліфікації працівників галузі, її дієвість, обов'язковість, ефективність, урахування при заміщенні посад чи переатестації;

- передача повноважень у науковому забезпеченні цього процесу колишньому Інституту культурних досліджень (Київ) або створення іншої структури, яка б відповідала за наукове забезпечення реалізації реформ у галузі та координувала її роботу;

- виявити, здійснивши відповідний моніторинг, ефективність реалізації Закону України про дуальну освіту (2017) і на цій підставі стимулювати громади брати участь у підготовці потрібних їм фахівців на паритетних засадах;

- враховувати досвід українських галузевих ЗВО, де подібні практики вже частково реалізуються (приміром, ХДАК, НАКККіМ, КНУ-КіМ, РДГУ, розширюючи таким чином потенційні можливості неформальної освіти);

- стимулювати ЗВО стосовно розробки критеріїв і напрямів надання неформальної освіти, широко оприлюднюючи на власних сайтах освітньо-професійні програми;

- моделі професіограми сучасного працівника культури різних рівнів, виходячи хоча б із наявного штатного розпису з широким залученням до цього представників вищої школи, Інституту культурних досліджень, Інституту культурології НАМ України, відповідних управлінських структур регіонів та ін.;

- проведення (через 2-3 роки) підсумкових нарад (конференцій) у регіонах та обговорень всеукраїнського рівня з метою з'ясування здобутків і проблем у реалізації цієї реформи.

Ці та подібні пропозиції сприятимуть, на нашу думку, розв'язанню актуальних питань реформування і функціонування галузі.

Глушук Оксана Георгіївна,

старший викладач

кафедри культурології та музеєзнавства,

Рівненський державний гуманітарний університет

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1898-3426>

ВПЛИВ ОСВІТНЬО-ПОДІЄВОГО СЕРЕДОВИЩА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ НА ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ МОЛОДІ

Реалії сьогодення відзначаються трансформаційними змінами в усіх сферах соціуму. На очевидні системні перетворення свою увагу звертають дослідники та практики різних галузей знань, пропонуючи

при цьому шляхи вирішення і подолання, проблем і загроз, що виникають. Одним з таких завдань є потреба осмислення у предметному полі культурної освіти молоді.

Сучасна молодь суттєво відрізняється від своїх однолітків попередніх років, оскільки їй властиві динаміка та різноплановість інтересів, зумовлені постійною появою креативних напрямів для особистісного розвитку. Також для сучасної молоді характерні інформативність, розкутість, комунікабельність, потреба динамічних змін в освітньому середовищі. Через активне використання новітніх технологій важливого значення набуло візуальне сприйняття навколишнього світу, що, в свою чергу, свідчить про ускладнення проблеми співвідношення у пізнавальній і навчальній діяльності конкретно-споглядального і теоретичного пізнання. Окрім того, важливою потребою сьогодення є опанування нових навичок, адже сучасні технології розвиваються швидше, ніж компетенції. Однак, існуюча традиційна модель освіти не може вирішити ці завдання. Сьогодні постала потреба у прийнятті різноманітних нестандартних рішень у ситуаціях інноваційного пошуку шляхів соціального розвитку. Вони можливі лише на основі створення нових культурних норм і зразків діяльності. Це особливо актуально у вирішенні проблем соціально-значимих гуманітарних інновацій, одним із векторів якої стала сфера освіти, де нині помітно посилилася увага до проблем формування середовища, в якому формується нове покоління. Тому завдання оволодіння принципами професійної і загальної культури набули нового сприйняття в освітньому процесі.

Сьогодні на перший план виходять потреби у швидкому набутті та засвоєнні нових навичок. Нині з метою сприяння професійного самовизначення молоді в освітній практиці помітно посилилася увага до проблем освітньо-подієвого середовища, у якому формується нове покоління. Це багато в чому пов'язане з тим, що проблема освітнього середовища і його вплив на якість освіти займає одне з центральних місць у сучасній педагогічній науці та практиці.

Однією зі значимих культуротворчих ідей сучасної освіти є її подієвість, яка влаштована інакше, ніж традиційна освіта і функціонує за іншими, осучасненими нормами. Подієва організація освіти творчо заряджає людину і дозволяє закладу освіти стати простором творчості, одночасно стаючи важливим фактором результативності освіти. Умовою, яка ініціює навчальні події, є розвиваюче освітнє середовище.

Освітній процес залежить від середовища, в якому відбувається розвиток молодої людини. У сучасній науковій думці відсутнє єдине визначення поняття «середовище». Більшість дослідників визначає його як оточення, в якому перебуває людина, і в якому відбувається процес впливу на її культурний розвиток.

Подієве навчання існує давно, змінюючи лише форми та акценти, але в принципі залишається ефективним інструментом навчально-виховної роботи як для дорослих, так і для дітей. Про його важливе значення зазначали такі видатні педагоги як К. Ушинський, С. Шацький,

А. Макаренко, В. Сухомлинський та ін. У своїх працях вони наголошували, що участь у подіях дозволяє проживати життя наповнене пошуками, хвилюваннями і сенсами. Наприклад, витоки подієвого підходу можна знайти у А. Макаренка («перспективні лінії», метод «вибуху»), який зазначав, що велике значення в житті людини мають яскраві й незабутні події. Перспективними лініями він називав рух колективу до подій, а методом «вибуху» (потрясіння) – створення таких ситуацій, які є поворотними пунктами в біографії дитини, її світосприйняття та нового погляду на життя [1].

Подієвий підхід в освітньому процесі найчастіше розуміють як технологію організації та здійснення значущих подій у житті колективу в цілому та окремих його учасників. Існує багато способів створення подієвого простору: спільна значима дія; внутрішнє збагачення, що дарує радість спілкування; пізнання-відкриття, яке дає розуміння сутнісних основ явища; здобуття нового бачення здавалося б знайомих явищ; найвищий прояв почуттів та емоцій. Подія передбачає значиму, творчу дію людей, які створюють нову культурну ситуацію, збагачуючи при цьому особистісне знання та особистісний досвід учасників події.

Реалізація подієвого підходу в освітній діяльності передбачає наявність яскравих, емоційно насичених, особисто і суспільно значимих справ. Такими подіями стають проведення масових свят, збереження і створення різних ритуалів, організація особливо вагомих творчих колективних справ. Реалізація подієвого підходу в житті освітнього закладу передбачає організацію емоційно насиченої, незабутньої взаємодії, яка виявляється колективно та індивідуально значимою і привабливою [3].

А. Огоновська визначає освітньо-подієве середовище як спеціально створювану систему організації життєдіяльності молоді, яка забезпечує їхню самосвідомість, професійне самовизначення і самореалізацію у динамічному соціокультурному просторі, де освітньо-подієве середовище навчального закладу складається із сукупності подій: свят, видатних дат, олімпіад, конференцій, спортивних змагань, туристичних поїздок, творчих, дослідницьких, краєзнавчих проєктів; музичних, літературних, поетичних вечорів; зустрічей, дискусій, обговорень, відвідувань театрів, музеїв, галерей тощо [2, 41–42].

Будь-яка професійна діяльність завжди пов'язана з творчістю, вона потребує гнучкості розуму, уяви, дивергентного мислення. Зважаючи на це, будь-яка взаємодія в освітньо-подієвому просторі будується на творчій основі, що призводить до позбавлення від шаблонів і стереотипів, характерних для освітнього процесу. Творчий характер діяльності в цій системі пов'язаний з постійним оновленням навчальних програм, появою нових ідей, методів, технологій. Розвиток творчості у даній діяльності відбувається з поєднання унікальних особистісних якостей здобувача вищої освіти з професійною діяльністю, спрямованою на розвиток креативної особистості.

Із метою організації освітньо-подієвого середовища для інтелектуально-творчого розвитку особистості здобувачів вищої освіти застосовуються особистісно-орієнтовані технології у навчальному і виховному процесі. До прикладу, співробітники кафедри культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету вже тривалий час працюють над створенням освітньо-подієвого середовища для здобувачів вищої освіти різних рівнів навчання. Подієве навчання або навчання на основі подій здійснюється в рамках дисциплін, які забезпечує професорсько-викладацький склад кафедри, не лише у навчальних аудиторіях, а й виноситься на широкий загал. Прикладами такого виду навчання є проведена спільна робота над організацією благодійного ярмарку «Твори добро» (2018), резонансної події, яка була висвітлена у місцевих ЗМІ та соціальних мережах; щорічні культурологічні читання, які здобувачі вищої освіти проводять на базі Рівненської обласної універсальної наукової бібліотеки; створення емоційного компонента під час проведення кафедрою щорічної міжнародної конференції; підготовка сценарію та відеопрезентації для проведення профорієнтаційної роботи; організація зустрічей з цікавими людьми; підготовка та проведення розважально-ігрових програм для вихованців сиротинців та інтернатів області; підготовка та проведення свята вручення дипломів, посвяти у студенти, туристичних поїздок, участь у визначних подіях факультету, культурно-мистецьких закладів міста та багато ін. подій.

Таким чином, проблема впливу освітньо-подієвого середовища закладу вищої освіти є одним з важливих засобів у професійному становленні молоді. Також, освітньо-подієве середовище – це простір потенційних можливостей культурного розвитку молоді людини, який сприяє вивченню багатьох навчальних дисциплін, особливо прикладного спрямування. Оптимально організоване освітньо-подієве середовище освітнього закладу сприяє безпосередній підготовці до майбутньої професійної діяльності, сприяє розвитку професійного інтересу і, в кінцевому результаті, розвитку особистості.

Список використаних джерел

1. Макаренко А. С. О воспитании. Москва : Политиздат, 1998. 256 с.
2. Отновская А. С. Образовательно-событийная среда как средство развития личности. Образование и наука. 2013. № 3 (102). С. 37–46.
3. Плаксина И. В. Психолого-акмеологическое сопровождение инновационной деятельности в образовательной среде : дис. ... канд. психол. наук: 19.00.13 / ГОУ ВПО «Костромской гос. унив. им. Н. А. Некрасова», Кострома, 2006. 248 с.

Головач Наталія Миколаївна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ФУНКЦІОНУВАННЯ КРЕАТИВНИХ ХАБІВ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

На сучасному етапі розвитку суспільства світова спільнота вважає, що за креативними індустріями є майбутнє, оскільки вони сприяють створенню нових інноваційних ринків.

Наприклад, С. Фоменко зазначила, що в середньостроковому плані пріоритетних дій Уряду України до 2020 р. культура розглядалася саме в контексті сталого економічного розвитку, що неможливо без розвитку людського капіталу, на примноження якого культура має прямий вплив [1].

Також С. Фоменко навела окремі приклади консолідації зусиль окремих міністерств у контексті розвитку креативних індустрій, а саме:

- співпраця з Міністерством освіти і науки у розвитку мистецької освіти, яка передбачала набуття навичок, які згодом формуватимуть як висококваліфікованих фахівців у галузі культури, так і аудиторію, яка зможе оцінити культурну, економічну складову розвитку;
- співпраця з Міністерством економічного розвитку і торгівлі, яка спрямована на визначення ролі креативності в Експортній стратегії на 2017–2021 роки;
- співпраця з Міністерством фінансів передбачала перехід на трирічне бюджетування, що дало змогу Міністерству культури більш ефективно підтримувати культурні ініціативи, сприяти підвищенню конкуренції та якості послуг, що надаються в галузі;
- співпраця з Міністерством регіонального розвитку спрямована на ревіталізацію об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури [1].

У рамках реформи децентралізації виникла можливість ревіталізації об'єктів первинної культурної (клубної) інфраструктури. Відповідно, у громадах виникла потреба у створенні єдиного освітнього та культурно-спортивного простору, тим самим формат «Народного дому», «Будинку культури», «клубу» як культурного хабу, повинен бути вбудований у освітній простір та інфраструктуру громади, що сприятиме відродженню та вкоріненню культурних цінностей, традицій, задоволенню культурних потреб громади [2].

Наприклад, нині ОТГ намагаються створити інтерактивні публічні простори нового покоління, тим самим перетворюючи старі сільські клуби з бібліотеками на сучасні центри мультимедійних послуг, відповідно розробляють проекти для отримання грантів на їх реалізацію.

Як правило, ревіталізація означає перетворення неефективних виробничих будівель у об'єкти культури. Наприклад, в Європі та США

мода на ревіталізацію почалася в 90-х роках», втім ця тенденція в Україні прийшла не так давно і все ще є справою рук іноземців чи винятково сміливих бізнесменів [3].

Цікавими прикладами перетворення колишніх заводів на креативні хаби є «Артзавод «Платформа»», «UNIT.City», «Артзавод «Механіка»», «Lem Station» та «!FESTrepublic».

«Артзавод «Платформа»» виник на території Дарницького шовкового комбінату, а нині тут проводяться музичні та гастрономічні фестивалі, благодійні акції, також є зони для коворкінгу та творчих майстерень. Плани на майбутнє включають облаштування бізнес-центру, такого як офіс «Google» та відкриття закладів альтернативного розвитку для дітей.

Свого часу ізраїльтянин Офер Керцнер зрозумів, що на цій ділянці може бути побудований новий Хрещатик. І хоча це околиці Києва, проте у перший рік, а саме у 2014 р., «Артзавод «Платформа»» відвідало близько 100 тис. осіб, а у 2015 р. вже 950 тис. [3].

Між тим, «UNIT.City» виник на території Київського мотоциклетного заводу, основною метою якого було об'єднання освітніх, бізнесових, культурних, медичних, спортивних та розважальних об'єктів в одному місці. В основу було покладено ідею шеренгу, яка передбачає, що всі компанії-резиденти містечка мають доступ до цехів і лабораторій одне одного, а не лише існують по сусідству. На території парку функціонує безкоштовна школа програмування «UNIT Factor». Перші об'єкти, серед яких «UNIT Factory», бізнес-кампус, кав'ярня та спортивний зал, були реконструйовані з будівель старого мотозаводу [3].

У свою чергу, було засновано міжнародну премію «UNIT.CityArtPrize», конкурсним завданням якої стало перетворення 60-метрової промислової труби в центрі парку на яскравий та функціональний артоб'єкт. У конкурсі взяли участь 158 учасників з десяти країн світу, але вибрали проєкт лондонського художника Себастьяна Кайте, за задумом якого, труба стане маяком, а її прорізатиме потужний промінь світла, який буде видно майже з будь-якої точки Києва. Також у планах є ефективне облаштування ділянки площею 25 га, на якій будуть коворкінг, дослідницькі центри і навіть житловий мікрорайон із розвиненою інфраструктурою [3].

Між тим, «Артзавод «Механіка»» виник на території колишнього Харківського паровозобудівного заводу та став місцем проведення місцевих музичних, гастрономічних і мистецьких фестивалів, а команда прагне перетворити колишній завод на своєрідний центр міської культури. Також планується облаштувати творчий коворкінг, лекторій та навчальні студії.

Директорка з розвитку та PR «Артзаводу «Механіка»» Ю. Ліпакова зазначає, що в нашій країні мистецтво не цінується, як за кордоном. Наприклад, сектор креативної індустрії у Великобританії зараз переживає економічний бум, але в Україні уряд потрібно постійно переконувати у необхідності постійної підтримки культури [3].

«Lem Station» зародився на території трамвайного депо у Львові, де розміщуються коворкінги, студентські кампуси, артмайданчики, майстерні, пошта, амфітеатр, екопарк, центр розвитку дітей тощо, а керівники проєкту намагаються створити, у туристичному старому Львові, зону розвитку креативної економіки, винахідництва та творчості.

У липні 2017 р. Львівська мерія оголосила інвестиційний конкурс на ревіталізацію старого депо, а єдиним учасником та переможцем стало ТОВ «Лем Стейшн». Ще до початку конкурсу компанія значно модернізувала середній ангар депо, прагнучи продемонструвати, як можна перейти від розмови до справи, та успішно провела низку заходів, а саме: інструментальний концерт «LvivMozArt», третій національний етап кубка України з дрон-рейсингу тощо [3].

«!FESTrepublic » виникла на території львівського заводу «Галічскло» і стала креативним простором, який поєднує в собі event-приміщення, навчальні студії, кав'ярні, нічний клуб, дитячий садок, а також є офісом Холдингу емоцій «!FEST», мережі креативних проєктів і ресторанів, серед яких «Криївка», «Львівська майстерня шоколаду», «Кава шахта» [3].

Існують інші приклади, втім вище розглянуті демонструють як культурний розвиток впливає на економічний.

Отже, на сучасному етапі розвиток креативних індустрій є важливим завданням для багатьох країн, а креативність є ключовим моментом для суспільства, заснованого на знаннях та ефективній економіці, адже значно сприяє розвитку різних сфер життя та країни в цілому.

36

Список використаних джерел

1. Міжнародний форум «Креативна Україна» запропонував дороговкази для креативних та культурних індустрій в Україні. Урядовий портал: офіц. веб-сайт. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/250363321> (дата звернення 12. 12. 2019).

2. Про культурні та креативні індустрії говорили на форумі в м. Київ. Здолбунівська районна державна адміністрація : офіц. веб-сайт. URL: [zdolbun.gov.ua/pro-kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-govoryl](http://zdolbuniv.gov.ua/pro-kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-govoryl) (дата звернення 2.02.2020).

3. Як колишні заводи перетворюють на креативні хаби. Культура і креативність : веб-сайт. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/from-machines-to-idea> (дата звернення 24. 12 2019).

Головкова Маріанна Михайлівна,

асистент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ ВОКАЛУ ОНЛАЙН

Із розвитком цифрової епохи, масового використання мережі «Інтернет» та засобів інформаційно-комунікативних технологій у світі набирає обертів онлайн-освіта: приватні онлайн-курси, авторські лек-

ції, відеоуроки по Skype тощо. Велика кількість форматів і контенту дозволяють адаптувати процес навчання до свого життєвого ритму, уподобань і здібностей. В Європі та й в усьому світі онлайн-освіта користується надзвичайною популярністю.

Сьогодні в мережі «Інтернет» можна спостерігати безліч вокальних шкіл. Усі вони діють як стаціонарно, так і пропонують короткі за тривалістю записи відеоуроків, а також індивідуальні відеоуроки онлайн по Skype.

Уроки вокалу зарубіжних педагогів Sophie Shear, Seth Riggs, авторські курси російської співачки Поліни Гагаріної, Ніни Серебряної, вокальні заняття від української практикуючої співачки Ірини Цуканової, відеоінтерв'ю вокального зіркового педагога Любові Капшук тощо – це інноваційні онлайн-практики сьогодення. У відкритому доступі представлені відеозаписи уроків як індивідуальних, так і групових занять співом, надано відеоінтерв'ю щодо авторських методик викладання, висвітлено аспекти професійного досвіду.

Як працюють вокальні курси онлайн? Слухачеві дається можливість придбати інтелектуальний продукт: розроблені курси практичних занять, а також безкоштовний пробний абонемент, завдяки якому потенційний клієнт може спробувати цей інтелектуальний продукт і прийняти рішення, чи підходить він йому і чи варто за нього платити.

Дійсно, доступна ціна, можливість займатися у зручний час, не виходячи з дому, є беззаперечними плюсами, адже гнучкий графік дозволяє уникати витрат на проїзд і часу на пересування.

Викладені в мережу «Інтернет» у вільний доступ відеоролики, на яких викладачем продемонстровано різні методики викладання, власні педагогічні напрацювання, виконавські прийоми, професійні секрети сприяють, насамперед, рекламі та піару його діяльності. Адже, у прагненні отримувати стабільний законний заробіток, саме завдяки рекламі та піару викладач зможе розширити ринок збуту та базу клієнтів (потенційних учнів), підняти свій рейтинг педагога, і навіть вийти на міжнародний рівень. Очевидним є й те, що викладач вокалу може мати ненормований робочий день, бути незалежним від приміщення для навчання.

Звертаючись до праць науковців, а також поспілкувавшись з деякими авторами вокальних курсів, було зроблено висновок, що не можна самостійно опанувати виконавську майстерність без фундаментальних знань і безперервної практики. Викладачем ведеться ретельний контроль над становленням учня-вокаліста як митця, творчої особистості. У процесі занять застосовується індивідуальний підхід до кожного учня, розглядаючи його як цілісний суб'єкт навчальної діяльності, що прагне не просто до оволодіння певними знаннями, але й до реалізації своїх сил, потенційних можливостей [1].

Весь процес роботи над твором на уроках сольного співу онлайн чи стаціонарно – це підготовка до публічного виступу, а тому особливого значення вона набуває на завершальному етапі. Концертний виступ

є однією з основних закономірностей вокально-виконавської діяльності та передбачає мобілізацію зусиль виконавця, використання музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок, що становлять виконавську майстерність. Адже концертний виступ акумулює в собі виконавську надійність – якість музиканта-виконавця безпомилково, стійко та точно виконувати музичний твір [1].

Індивідуальні заняття онлайн побудовані таким чином, що викладач виконує обов'язки тьютора, який супроводжує і спрямовує підготовку вокаліста протягом усього навчання, а на завершальному етапі проводить контроль засвоєних знань, умінь, навичок у вигляді тестів, вікторин, практичних завдань тощо.

Переваги онлайн освіти можна розглядати в аспекті корисності як для учня, так і для педагога. Зокрема, для учня перевагами стають: ціна, доступність і мобільність; для викладача – реклама, прибуток, мобільність.

У процесі роботи було з'ясовано певні недоліки цього виду навчання. Зазвичай, знання даються поверхнево. Варто відзначити мовний бар'єр. Оскільки зарубіжні педагоги викладають переважно англійською, тому повноцінно навчатися буде складно для тих, хто добре не володіє іноземною мовою.

Гостро постають питання мотиваційної та самоорганізаційної складової учнів-вокалістів під час навчання онлайн. Як зауважив професор соціології Принстонського університету Мігель Сентено: «Стационарна освіта дає можливість комунікації очі в очі – сприйняття слухачем матеріалів, а також мотивуюча сторона питання набагато краща. Спілкування відбувається в реальному часі. Онлайн-освіта популярна серед людей, що працюють і не мають часу на навчання стаціонарне» [8].

Отже, можна зробити висновок, що вокальна онлайн-освіта є, передусім, рекламою та піаром для вокальної школи, педагогів, завдяки якій останні здійснюють пошук учнів, які в свою чергу, маючи бажання перейти зі статусу аматорів до професійних виконавців, відвідають заняття особисто. Онлайн-уроки використовуються як метод просування навчального продукту.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : LAT & K, 2012. 191 с.
2. Ригтс С. Как стать звездой. Москва : Guitar college, 2005. 104 с.
3. «Free voice» школа вокала : веб-сайт. URL: <http://freevoice.com.ua/> (дата звернення 26.01.2020).
4. Волошин Д. Онлайн-курси для всіх і кожного: від дитсадка до пенсії. Українська правда. Життя : веб-сайт. URL: <https://life.prawda.com.ua/society/2018/03/19/229637/> (дата звернення 31.01.2020).

5. Как быстро сделать голос красивым и выразительным: интервью с Любовью Капшук «звездным» преподавателем по вокалу : веб-сайт. URL: http://megaorator.com.ua/intervu_s_professionalom/intervyu-s-professionalom-kapsuk/ (дата звернення 24.01.2020).

6. Найкращі онлайн курси України і світу : веб-сайт. URL: <https://prometheus.org.ua/> (дата звернення 31.01.2020).

7. Школа вокала певицы RULADA : веб-сайт. URL: <https://impro.ooo/> (дата звернення 26.01.2020).

8. Miguel Angel Centeno, 116 Wallace Hall, Princeton University, Princeton. URL: <https://scholar.princeton.edu/cenmiga/publications?page=1> (дата звернення 26.01.2020).

Горбатюк Андрій Юрійович,

аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, спеціальність – 034 «Культурологія»;

науковий керівник – доктор філософських наук, професор Бровко М. М.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2523-7464>

ОСОБЛИВОСТІ СПІВВІДНОШЕННЯ ГУМАНІЗМУ, ПОСТГУМАНІЗМУ І ТРАНСГУМАНІЗМУ

Однією з найбільш проблемних і неопрацьованих тем у сучасній гуманістиці є тема співвідношення трьох типів гуманізму: класичного, постгуманізму і трансгуманізму. Необхідність в осмисленні цього співвідношення продиктована не простою цікавістю, але перш за все, вибором ціннісного вектора розвитку, який стоїть перед сучасним людством: орієнтацією на людину в її природно-духовній та екзистенційній єдності або ж прагненням до докорінної трансформації, переступанням через людську природу, культуру і зрощенню індивіда з техносферою (трансгресія до Іншої, постлюдини).

Гуманізм як світоглядна доктрина проголошує людину як найвищу цінність, стверджуючи її права на свободу та розвиток, прояв здібностей і щастя. Ідеї гуманізму, які пронизують собою весь соціокультурний простір, в якості основного критерію буття і оцінки висувають людину та її блага. Проявивши себе на Стародавньому Сході і в Античності (гуманізмом пронизані філософські ідеї Конфуція, Сократа, Аристотеля, Епікура та ін.), він набрав обертів в епоху Відродження, заклавши основи для подальшого розвитку науки, мистецтва, політики, економіки та суспільної думки. Згідно з Кантом, гуманістична філософія, що займається критикою практичного розуму, під яким він розумів гуманні за своєю суттю моральну свідомість і моральність: «Максима благовоління (практичне людинолюбство) – борг всіх людей один перед одним (все одно вважають їх гідними любові чи ні) згідно етичного закону досконалості: люби ближнього свого як самого себе» [1, 391].

У етиці Канта саме людина виступає найвищою цінністю, всі вчинки якої повинні бути орієнтовані на загальне благо. Філософ підкреслює: при виборі своєї поведінки людина повинна керуватися загальнолюдськими правилами, які є для неї безумовним велінням, тим, який отримав своє втілення в категоричному імперативі.

Безумовно, гуманістичні ідеї в соціальному завжди знаходили опонентів (нігілістичні погляди Ф. Ніцше, ідеологію фашизму). Але саме за допомогою подібних контрастів висвічується позитивний пафос гуманізму і його цінностей.

У ХХ, а пізніше і на поч. ХХІ ст. простір соціального підлягав докорінним переломам і трансформаціям, які стосувалися і гуманізму. Мішель Фуко проголосив «смерть людини», що було пов'язано з руйнуванням гуманістичного образу людини та її проривом в Інший вимір. З'явилася точка зору, згідно з якою гуманізм не можна вважати єдиною істинною світоглядною системою. Так, Ролан Барт говорив, що ідея «світової спільноти» європейського гуманізму, яка стверджує рівноцінність усіх культур, неістинна.

У цьому ж руслі мислив і Білл Рідінгс, вважаючи, що гуманізм несправедливий у своїх спробах втілити ідею загальної єдності, що особливо яскраво проявляється у взаєминах з Іншими. Психіатр і філософ Франц Фенон вважав, що гуманізм уніфікує буття, позбавляючи його різноманітності. Подібні висновки були сформовані на основі досліджень психіки колонізованих націй, яким нав'язувалася чужа мова. У результаті людина позбавлялася цілісності природи і особистої свободи: її свідомість підлаштовували під чужі / інші ритми, не дозволяючи їй критично мислити.

Нині філософи і вчені, заглядаючи в майбутнє, формують парадигму постгуманізму та трансгуманізму. Окреслимо контур цих понять, поступово захоплюючих соціокультурний простір.

Розуміння постгуманізму неоднозначне. Одні вважають, що постгуманізм протилежний гуманізму і є новим витком його розвитку в пост-епоху; інші пов'язують його з втратами, у т. ч. самої людини, її коріння, віри і цінностей.

Постгуманізм, будучи вторинним утворенням від гуманізму, з одного боку, здійснює спробу піти від нього, а з іншого – виправити його недоліки (несправедливість, протиріччя). На відміну від гуманізму постгуманізм не приймає антропоцентризму, підкреслюючи, що людина є частиною природи, яка еволюціонує, постійно перетворюючись і змінюючись. Підсумком еволюційного процесу, що триває, стане перетворена шляхом передових технологій постлюдина, що вийшла при з'єднанні з машиною.

У постгуманістичній ері мірилом цінності стане інтелектуально-технологічний потенціал, що викликає величезну кількість побоювань, які стосуються майбутнього людини та її буття.

Якщо порівняти гуманізм і постгуманізм, то акценти в них мають таке розташування: гуманістичний ідеал передбачає теоантропоцен-

тризм, а постгуманістичний – техноантропоцентризм із домінуванням штучного, технічного середовища. Проте цінність постгуманізму полягає в тому, що він, спираючись на старе, виробляє переоцінку всього їм створеного і намагається поставити нові вектори розвитку.

Одним із відгалужень постгуманізму можна назвати трансгуманізм (від лат. *trans* – крізь, через; лат. *humanitas* – людяність, *humanus* – людяний). Трансгуманізм – напрям філософської думки і культури, віртуальна мережа, де в якості ціннісного орієнтира виступає проблема подолання людського. (Що вже приховує певну небезпеку).

Тут вирішуються питання впровадження в людське буття різних технологій, завдяки яким можна перемогти старіння і смерть, поліпшити генетику, збільшити розумові, фізичні і психологічні здібності людини. Але всі подібні зміни, зауважимо, мають штучний, неприродний характер. Трансгуманізм здійснює спробу поліпшення людської природи, в результаті чого створиться техноорганізм, який здійснює енергоінформаційний обмін із навколишнім світом. Трансгуманісти оптимістично ставляться до влади машин і їх могутності, підкреслюючи, що благополуччя і здоров'я людини залежать від нових технологій (особливо в області генної інженерії, біо- і нанотехнологій, створення інтерфейсів «комп'ютер – мозок»). Н. Бострем, засновник міжнародної трансгуманістичної організації, проголошує, що сьогодні саме техніка і медицина, продовжуючи природну еволюцію, створюють особливий світ панування над тілом, здійснюючи мрію людини про безсмертя. При цьому у людини буде морфологічна свобода, що сприяє вибору тих технологій, які будуть вдосконалювати його організм, збільшуючи тривалість життя за допомогою аплодінга (*uploading* – можливість перенести людську свідомість в комп'ютер або ін. носій), біо- і нанотехнологій, кріоніки. Але питання про мету подібних змін, їх етичність залишається відкритим. Трансгуманізм можна вважати футурологічною міфотворчістю, синтезом наукової і народної культури, що найбільш яскраво проявився в мистецтві, де показані люди майбутнього, що володіють поліпшеними інтелектуально-фізичними здібностями.

Необхідно зауважити, що ідеї покращення людської природи вічні. Першим слово «*transhumane*» вжив Данте Аліг'єрі в «Божественній комедії» в 1312 р. У сучасному значенні термін «трансгуманізм» з'явився в 1957 р. завдяки англійському вченому Джуліану Хакслі, який піддавшись відкриттям своєї епохи в галузі генетики і біології, вважав, що трансгуманізм – це нова ідеологія, заснована на вірі в науково-технічну революцію.

Терміни «постгуманізм» і «трансгуманізм» нерідко використовують як синоніми, що висвічується в рамках наведеного огляду. Обидва феномена є різномірними філософськими роздумами про настання нової епохи. Серед спільних рис трансгуманізму і постгуманізму можна назвати віру в подальший еволюційний і технологічний процес, у результаті якого в майбутньому з'явиться новий вид людини. Зауважимо, зосередившись на технологічному удосконаленні тілесного

в людині, постгуманісти і трансгуманісти відходять від ідеалів гуманізму, гуманістичної етики і духовного начала взагалі, не вирішуючи пов'язаних з ними проблем (людяності, справедливості, добра, правди та ін.).

Список використаних джерел

1. Кант І. Критика практического разума : в 6 т. Москва : Наука, 1965. Т. 4. Ч. 2. 478 с.
2. Рено А. Эра индивида. К истории субъективности. Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2002. 473 с.
3. Фуко М. Слова и вещи / пер. с франц. В. П. Визгин, Н. С. Автономова. Санкт-Петербург : А-сэд, 1994. 408 с.

Гоцалюк Алла Анатоліївна,

доктор філософських наук, доцент,
професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури та мистецтв
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2120-3233>

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ У КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ СУЧАСНОСТІ

Сучасний світ пропонує якнайсприятливіші умови для вільного синтезу і плідної трансформації соціокультурних систем. Продукування нового, творчого, яскравого, не схожого у своїй концептуальній глибині, стало відмінною рисою сьогодення та набуло практичного втілення в окремих видах професійної діяльності.

Цінність культурного оновлення для певного історичного проміжку часу полягає у перевазі новаторського перед традиційним. Водночас для онтологічного аспекту статусного оновлення цінностей сучасність формується під впливом, насамперед, явищ духовного порядку, феноменів нематеріального характеру. Проте для постмодерної психології межа, різниця між новими та старими традиціями перетворюється на абсолютизовану, не залежну від зміни ряду онтологічних концептів, що позначають традиції та інновації. У ситуації радикального плюралізму втрачається розуміння міри культури, проте загострюється почуття міфу.

Із виникненням і утвердженням у середовищі культури «позамистецьких» феноменів оновлюється рефлексійність культурного простору ХХ ст. Формування принципів авангарду, полікультуралізм у просторі постмодерної неотрадиціоналістичної парадигми змінює онтологічний підхід до трактування особистих досягнень художнього плану, чуттєвих зсувів, морального аспекту буття [1].

Інновації сьогодні – це предмет вивчення різних наук з особливим баченням цієї проблеми. Інновація знаходиться у прямій залежності від креативної діяльності особистості (-тей), від сприйняття оточую-

чих таких результатів. Причому наслідки інновацій можуть виявлятися як у позитивних, так і негативних аспектах, бути короткочасними, середньостроковими чи виявлятися у довгостроковій перспективі.

Однак є істотна проблема поєднання нововведень із соціокультурним середовищем. Усяке новаторське рішення є приреченим на провал, відторгнення, або воно реалізується частково й не успішно, якщо воно не супроводжується розумінням з боку оточуючих, що приймають це нововведення, та належного суспільного інтересу, обумовленого як станом суспільства, так і тим, який його пласт виявляється найбільш зацікавленим у розвитку даної новації.

Як слушно зазначає З. Остропольська: «Тобто інновація – це нововведення, реалізація нового, того, що існує в ідеальній формі (ідея, задум, проєкт) у соціокультурну практичну діяльність, зокрема в господарсько-економічну, виробничу, техніко-технологічну. Важливою сутнісною ознакою інновації є широке впровадження того чи іншого нововведення, його реалізація і затребуваність» [2, 217]. Особливо серйозного значення проблема поєднання традицій та новацій набуває у зв'язку з соціальними зрушеннями. Динамічна трансформація країн Заходу, зокрема в плані змін у структурі демографії, актуалізувала проблему вікового старіння і зменшення кількості корінного населення європейських країн. Зменшення відсотка природних носіїв культурних традицій супроводжується зростанням у геометричній прогресії кількості мігрантів з Азії та Африки. Звичайно, в демографічному плані приплив мігрантів є явищем позитивним, але в культурному розрізі тут чимало негативного. Адже прибульці переважно ігнорують і вороже ставляться до традицій країни, завдяки чому створюється соціальна напруга, що супроводжується гострими конфліктами і спалахами тероризму.

Новаторські ідеї, результати можуть бути успішно адаптовані у суспільстві або ж відторгнені, залишатися незрозумілими, можливо передчасними. Тобто ступінь зреалізованості інновацій залежить від ступеню самоусвідомлення та саморегулюваності фахівця. Високий рівень розвитку механізмів саморегулювання фахівців у менеджмент діяльності сприятиме позитивному поширенню позитивних практик інновацій. Гострота й актуальність соціально-філософських висновків, що постають із проблеми поєднання традицій в умовах сучасного світу, примушують замислитися над справедливістю тверджень про достеменну самобутність тих феноменів культурної спадщини, для яких даний вид суспільних відносин передбачає функціональну основу. Необхідність дотримання традицій на всіх етапах існування спільноти, в рамках різних ситуацій і подій динамічно детермінує культурні потреби самого суспільства. Динамізм – основна риса періоду, коли синтез традицій і новацій стимулював народження нових форм і нових смислів, які здійснювалися часто в процесі художнього експерименту.

Зовнішні впливи і чинники виявляють типові для даного суспільства принципи культурної саморегуляції та організації культурного процесу в діалектичному сенсі. За обставин постійної трансформації, переходу від минулого до сучасності, від сьогоднішнього дня до майбутнього, накопичений досвід минулих століть входить у суперечність із сьогоденною картиною буття, однак при цьому набутий досвід не забувається, а переживає низку пристосувань і варіацій. У такому ключі минуле і сьогодення поєднують як звичні ритуали, так і модерні нароби, роблячи їх актуальними суспільними подіями. Інноваційні досягнення виникали у момент кризи традиційних цінностей. Такі кризи, конфлікти у середині певного соціуму є неминучими супутниками людства. Саме вони є каталізаторами або ж подальшого саморозвитку культури або ж її згасання. Однак період якісного згасання, піднесення або ж революційно-еволюційних змін у культурі призводить до формування відносно нової культурної системи, яка у подальшому самоорганізується, саморозвивається, саморегулюється [3, 186].

Чимало діячів релігії та культури, у т. ч. популярної, обстоюють забезпечення підтримки традиційних змістів, норм і правил, які склалися у певній генерації, виховувати нове покоління у дусі поваги до перевірених часом цінностей минулих епох. Перетворення релігійних та світських сюжетів і героїв на зразки попкультури чи академічні зразки приводить до зниження їх статусу.

44

Підтримуючи стабільність і сталість механізмів суспільного регулювання, надбання культури народу виконують важливу функцію трансформації елементів, з яких складається культурна спадщина. Це формує наступність цінностей, які передаються від покоління до покоління й залишаються незмінними протягом довгого часу. Самобутніми можна вважати низку традиційних механізмів, таких як звичаї, обряди тощо, а також глобальніші цивілізаційні категорії, такі як ціннісні уявлення, правила співжиття, регламенти суспільного співіснування. І хоча в усіх з них інноваційний поступ кваліфікується як небезпечне явище, проте є й певні відхилення від такої традиції. Як метод і спосіб суспільної регуляції традиції залишаються незмінними тільки у відносно простих і відокремлених спільнотах, де сфери матеріального і духовного практично невіддільні. Справді, у таких спільнотах посилення на те, що «так робили наші предки», спрацьовує як оптимальний аргумент на захист традицій. Проте з розвитком ідеологічної боротьби формується різне ставлення до усталених переконань, а отже, й назріває їх неминучий перегляд. Тому таке високе значення має традиція у стихійних соціальних рухах, діяльності духовно-релігійних, художніх або навіть революційних груп та організацій, орієнтованих на зміну суспільного устрою чи його вдосконалення.

Будучи механізмом передачі культурних надбань між поколіннями в часі та просторі, традиція забезпечує поступову дифузю, щось на зразок соціального та географічного перерозподілу певних елементів культури. При цьому різні прошарки суспільства можуть виступати як джерелами традицій, так і їх споживачами – реципієнтами. Це питання досить детально вивчене соціальною антропологією, зокрема в

тому, що стосується акультураційних механізмів, процесів і засобів. Важливим питанням залишається освіта у царині подієвої індустрії, у т. ч. менеджмент-освіта. Інновація може розглядатися як важливий інструмент сучасної соціокультурної діяльності у менеджмент-освіті, адже невіддільно сприймається від останньої. Інновації так стрімко увійшли у суспільне життя, що відбувається постійний рух у напрямку пошуку їх на усіх етапах соціокультурної діяльності. Тому освіта у івент-індустрії, повинна, перш за усе, розглядатися через призму соціокультурної діяльності, яка ускладнена інноваційністю та пов'язана із саморегульованістю. Саморегулювання визначається як добровільне здійснення заходів суб'єктами з метою організації та впорядкування суспільних відносин у певній сфері, визначення правил, стандартів та принципів для забезпечення інтересів суспільства та відповідної спільноти [4, 29].

Отже, кожне покоління, одержуючи у своє розпорядження певну сукупність традиційних образів, не просто сприймає й засвоює їх у готовому вигляді, а завжди здійснює їхню власну інтерпретацію й вибір. У цьому сенсі кожне покоління водночас і дотримується традицій, і впроваджує інновації, здійснюючи на основі цього процесу синтез першого та другого. До ХХ ст. інноваційний тип культури став панівним. Симптоми його очевидні: науково-технічна революція, темпи, що постійно прискорюються, розвиток виробництва, швидка зміна художніх стилів, безперервне відновлення умов життя, стрімка гонитва за нововведеннями у всіх галузях життя. Прогнози на ХХІ ст. обіцяють подальший розвиток інноваційної культури, пов'язаний з технічним прогресом засобів інформації й комунікації, удосконалюванням біотехнологій, відкриттями у сфері генної інженерії, хімії, енергетики тощо. Високий ступінь розвитку механізмів саморегулювання фахівців івент-індустрії сприятиме позитивному поширенню практик інновацій.

Список використаних джерел

1. Левченко Н. О. Образні трансформації в художній культурі ХХ століття: естетичний аналіз : дис. ...канд. філос. наук : 09.00.08 / Інститут філософії імені Г. С. Сковороди Національної Академії Наук України. Київ, 1999. 158 с.
2. Остропольська З. М. Інновація як складова соціокультурної діяльності. Вісник Харківської державної академії культури. Серія : Соціальні комунікації. 2018. Вип. 52. С. 209–220.
3. Гоцалюк А. А. Самоорганізація культури: сучасна парадигма. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2016. № 1 (84). С. 181–186.
4. Гончаренко О.М. Конституційні засади саморегулювання господарської діяльності. Зовнішня торгівля: економіка, фінанси, право. 2016. № 1 (84). С. 28–36.

Гуменюк Тетяна Костянтинівна,
доктор філософських наук, професор,
проректор з науково-методичної роботи,
Київський національний університет культури та мистецтв
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9210-6424>

КУЛЬТУРА ПОЧАТКУ НОВОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ: ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ РОЗРИВ ТАЄМНОГО КОДУ ЕСТЕТИКИ

Початок ХХІ століття, як і будь-якого іншого у світовій історії, породжує новий спосіб світовідчуття і світорозуміння. Феномен «Commencement de siècle» – це своєрідна евристична ознака новітніх явищ в естетиці й культурі. Провідні культурні практики й естетичні сприйняття певного історичного періоду утворюють дискурс, який увиразнює загальні настрої і певний спосіб «діянь і думок». «Хронологічна межа між епохами завжди буде умовною, проте вона є: початок 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» [4, 78]. Усе це спонукає осмислити, підсумувати, що було закономірним і культуротворчим, а що – минулим і випадковим.

46

«Тектонічні» зсуви в культурі відбуваються не за кілька років чи навіть за кілька десятиліть. Скажімо, навіть ті, хто ще зовсім недавно заперечував постмодернізм, сьогодні прагнуть скоріше забути про нього й пристати до будь-якого іншого явища, не вбачаючи внутрішнього зв'язку між ними. Теоретики вважають, що невидимий вододіл між сучасною культурою, постмодернізмом й історією людства не лише розмежовує, але й поєднує їх. Ж. Дерріда стверджував, що у новітню добу проблема зв'язку часів, культур і традицій очікує на своє зрозуміння. Можливо, саме цей зв'язок часів має виражати ключове поняття, яке визначають по-різному: пост-постмодернізм (Т. Тернер), транс-постмодернізм (М. Епштейн), пост-тисячоліть (Е. Ганс), псевдомодернізм (А. Кирби), метамодернізм (Т. Вермелен і Р. ван ден Аккер). Оскільки жодне з них ще не набуло загального визнання, вкотре наголошуємо: нова епоха щойно розпочалася, і термін «commencement de siècle» – «початок століття» – найбільш адекватний для пізнання зсуву в культурі. За своїм значенням – це символ нового, «початку» як нового.

Голландські культурологи Т. Вермейлен і Р. ван ден Аккер [3] вважають, що є художні твори, які вже не відповідають естетиці постмодернізму, вони потребують теоретичного осмислення і нової назви/дефініції. Вони запроваджують поняття «метамодернізм», здатне, на їх думку, прояснити зміст нового художнього світовідчуття поч. ХХІ століття. Про цю ситуацію йдеться й у працях багатьох українських і зарубіжних дослідників. Так, А. Коклен [6] наголошує, що традиційні

«текстообрази» змінено на «технообрази», інтерпретацію – на «вироблення», на інтереактивність, а це потребує новітнього естетичного інструментарію. П. Остера унаочнює перехід від постмодерністської інтертекстуальності до стирання граней між текстом і реальністю, до нового «піранделлізму» (зіткнення й переставлення нинішніх і минулих подій, загравання із собою і читачем). Відроджується історія й міфопоетичне світосприйняття, зневажені архіпостмодерністами. Здається, постмодернізм відкрив, зруйнував і переспівав усе, що було до нього, створив складну конструкцію з посиланнями на літературу, філософію тощо. Однак йому не вдалося сповнити її людських емоцій – він лише препарат, плете, зав'язує вузли сюжетних ліній.

У новітню добу проблема зв'язку часів, культур і традицій потребує сучасного розуміння, цей зв'язок часів має виражатися ключовим поняттям, яке визначають як пост-постмодернізм, транспостмодернізм, посттисячоліття, псевдомодернізм, метамодернізм. «Початок століття» актуалізує філософську рефлексію, породжуючи рекурсію як спосіб організації системи, коли вона в окремі моменти свого розвитку може, за відповідними правилами, утворювати змінені копії самої себе, взаємодіяти з ними і включати їх у свою структуру. Сутність «квантовості» як модуля світосприйняття полягає в тому, що він припускає множинність світів, у яких усі можливі значення актуалізуються одночасно завдяки іншому, «наявному», достовірному і очевидному. Оскільки жодне з них ще не набуло загального визнання, наголошуємо: нова епоха щойно розпочалася і термін «*commencement de siècle*» – «початок століття» – найбільш адекватний для пізнання зсуву в культурі. За своїм значенням – це символ нового, «початку» як нового.

Аналіз сучасного мистецтва *sub specie* (під кутом зору) теорії катарсису передбачає розкриття впливу мистецтва на людину, її емоційних реакцій на художній твір. Найвищим проявом цього впливу є феномен катарсису, інтерпретація якого трансформується відповідно до тих змін, що відбулися і відбуваються в мистецтві від античності до наших днів. Актуальність цієї естетичної категорії в культурі XXI ст. зумовлена тим, що катарсис як спосіб духовного оздоровлення й облагородження людини, звільнення її від негативних емоцій і сьогодні є найважливішим елементом чуттєвої культури. Як вищий прояв впливу мистецтва на емоційну сферу людини, катарсис зазнає суттєвих трансформацій в ситуації «після постмодернізму», тобто в художній культурі поч. XXI століття.

Останніми роками поряд із процесами глобалізації планетарного масштабу «...відбувається «локалізація», закріплення простору» [1, 11]. У соціальному житті переважають принципи плюралізму, зокрема плюралізму культур, демократизму, індивідуалізації суб'єктів. Це забезпечує сумісність різних систем цінностей, право на буття іншого. Увагу філософів привертає проблема суцільного споживання, гедоністичної персоналізації, пов'язаних з апофеозом культу задоволення, жаги до видовищності і пасивного споглядання, що неминуче призво-

дить до втрати орієнтирів, моральних настанов, зрештою, – культурної етики. Суспільство споживання потребує такого поля культури, яке було б готове протистояти логіці споживання, яке б спряло «очищення», «катарсису» суспільства, зокрема й засобами мистецтва.

Головна відмінність між класичним і сучасним мистецтвом полягає в тому, що класичне сповнене образів, а сучасне – ідей. Тому зрозуміти сучасне мистецтво, вважає Т. Бінклі, допомагає опис ідеї, запропонованої автором твору [2]. Цілком правомірно стверджувати, що сучасне мистецтво більше не існує у класичному вимірі естетичного, а отже, воно не має викликати естетичних переживань у глядачів. Звісно, що час, протягом якого мистецтво зазнало кардинальних змін і перестало відповідати класичним канонам мімесису, дуже короткий порівняно з епохою, коли воно розвивалося за класичними міметичними принципами. Лише від поч. ХХ ст. і до сьогодні воно зазнало докорінних змін щодо розуміння естетичного, сприйняття творів мистецтва (сучасного, постсучасного, постпостсучасного чи то contemporary...) та їх оцінювання й інтерпретації. Тут постає питання, як саме і в якій спосіб трансформувалася класична ідея катарсису в умовах розуміння «трагічного» сьогодні. Сучасне мистецтво відмінне від класичної естетики. Відповідно, й переживання катарсису від комунікації з актуальною художньою творчістю, воно ускладнене філософічністю, постійною рефлексією мистецтва щодо самого себе, адже це вимагає інтелектуально-інтерпретативної роботи, теоретизування, а головне – певної чуттєвої відстороненості.

48

Унаслідок поширення тілесних форм, сучасне мистецтво надто шокує, воно не здатне справити глибокого емоційного враження, сприяти катарсису, у класичному його розумінні. Більше того, на думку Ж. Бордріяра, взагалі недоцільно використовувати традиційні естетичні поняття, адже сьогодні втрачені єдині естетичні канони, за якими можна порівнювати й оцінювати художні твори. Поступово головною ознакою культури стала тотальна естетизація всього навколишнього світу, навіть найбанальніше і непристойне набуває естетичних ознак, вбудовується в художню сферу, постає культурним об'єктом. Тому дослідники наголошують, що в мистецтві ХХ – поч. ХХІ ст. відомі митці своїми творами свідомо сприяли *фундаментальному розриву таємного коду естетики*. На думку Ж. Рансьєра, справжньою естетичною революцією вважається готовність художників показувати і прославляти кого завгодно і що завгодно: «Такий фантазмагоричний вимір справжнього, що належить естетичному режиму мистецтва, відіграв важливу роль в утвердженні критичної парадигми гуманітарних і суспільних наук» [7, 87]. Торкнувшись теми фундаментального розриву таємного коду естетики, наведемо думку Д. Кампера, одного з представників постструктуралізму в Німеччині: єдиною роботою сучасної цивілізації стало постійне продукування штучності, а отже, й естетизація дійсності; сучасна культура стає товаром, що неприпустимо, адже мистецтво має бути внутрішньо суперечливим, а не відтворювати споживачку

систему. Лише людина може обрати єдино можливий варіант – відійти, відмежуватися від системи і почати активно діяти завдяки своїй віртуозності, а не віртуальності [5]. Для Д. Кампера відповідальність означає для митця його здатність і готовність у момент найвищої небезпеки поставити себе на карту, порушивши принципово важливе для нього питання.

Отже, головна мета актуального мистецтва сьогодні – порушувати питання, проблеми, важливі, але не артикульовані у повсякденному житті. Тому категорії естетичного спонукають аналізувати соціально-культурну логіку розвитку сучасного суспільства. Адже те мистецтво, яке ми можемо вважати актуальним, дієвим, прагне відтворювати, повторювати соціальне, зосереджуючи увагу на суспільно важливих проблемах нашого часу.

Список використаних джерел

1. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер с англ. Москва : Весь Мир, 2004. 188 с.

2. Бинкли Т. Против Эстетики // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология / ред. Б. Дземидок, Б. Орлова. Екатеринбург : Деловая книга; Бишкек : Одиссей, 1997. 320 с.

3. Вермулен В., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме / пер. с англ. А. Есипенко. Metamoden. Журнал о метамодернизме. 2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 01.11.2018).

4. Гуменюк Т. К. 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.

5. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль : сб. ст. / пер. с нем., сост., общ. ред. и вступ. ст. В. Савчука. Санкт-Петербург : Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2010. С. 55–57 .

6. Коклен А. Эстетика перед лицом технообразов. Декоративное искусство. 2002. № 1. С. 67–70. URL: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennyu-obraz-v-dizayn-proektirovani obektov-kulturno-bytovoy-sredy#ixzz5ickSWcJM>.

7. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / пер с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. Санкт-Петербург : Изд во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. 264 с.

Гурова Інна Володимирівна,

кандидат історичних наук,

доцент кафедри культурології та філософської антропології,

Національний педагогічний університет

імені М. П. Драгоманова

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9709-7406>

КУЛІНАРНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОПУЛЯРНОЇ КУЛЬТУРИ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

У сучасному культурологічному дискурсі увага дослідників все більше звертається до аналізу популярної культури. Усе те, що оточує сучасну людину і становить її повсякденне життя – їжа, одяг, сучасні гаджети, шопінг, розваги, глянцеві видання чи телепередачі – являє собою різновид популярної культури.

Твори популярної культури виражають сутнісні тенденції у світо-розумінні людини та в той же час самі формують культуру, ціннісні орієнтації [6].

Популярна культура реалізується через т. зв. культурні практики. Це поняття лише нещодавно увійшло в культурологічний дискурс і ще не має усталеного визначення. Ним називають, наприклад, діяльність із навчання дітей створювати поробки власними руками або художню самодіяльність аматорських колективів. Російський дослідник В. Большаков дає філософське визначення культурних практик «як реалізацію культури у її безпосередній дієвості» [2]. Українська культурологиня Г. Меднікова під культурними практиками розуміє феномени, що виникають на межі професійної та аматорської діяльності, «в яких немає меж між грою і працею, творчістю і повсякденністю, автором і реципієнтом (аудиторією), виробництвом і споживанням» [5].

Серед кулінарних практик сьогодення можемо виокремити гастрономічні фестивалі та свята, кулінарні шоу на телебаченні, гастрономічно-кулінарні інтернет-блоги та ін.

Гастрономічні фестивалі. Основна культурна функція їжі – об'єднувати та згуртовувати людей. За допомогою спільної трапези представники певного суспільства вибудовують свої стосунки на засадах мирного співіснування, взаєморозуміння, злагоди. Реальним виявом таких взаємин є гастрономічні фестивалі та свята, кількість яких зростає з року в рік, так, щороку їх проводиться близько 100. Найбільше таких заходів відбувається на Західній Україні та у Києві. Вважає їх різноманіття: присвячені певним стравам: борщу (Вінницька, Київська, Тернопільська, Полтавська обл.); вареникам, млинцям чи галушкам (Тернопільська, Полтавська, Закарпатська, Дніпропетровська обл.); сиру (Закарпатська, Львівська обл.) чи дерунам (Житомирська, Чернігівська обл.). Організуються свята на честь окремих овочів чи фруктів (полуниці, чорниці, гарбуза, кавуна, огірка, помідора), фестивалі алкогольних напоїв (вина, пива) тощо. Концепція проведення не об-

межується лише дегустацією, часто готується пізнавально-розважальна програма, театралізовані дійства, конкурси на краще приготування, а також майстер-класи зі створення відповідних наїдків. Здебільшого страви готуються за рецептами батьків і бабусь із продуктів, вирощених на території відповідного регіону. Отже, характерною рисою популярної культури є колективний спосіб її створення і споживання.

Для заохочення відвідувачів гастрономічним фестивалям надаються цікаві назви: «Станіславівська мармуляда», «Галицька дефіляда», «Сливовий леквар», «Фестиваль цукерки та пундика», «Верховинська яфіна», «Смаковиця по-володимирськи», що відсилає учасників дійства до історії краю, його самобутніх звичаїв. Поява подібних назв, як це відбувається і у найменуваннях окремих страв, як зазначає О. Вишнякова, мотивоване «чинниками асоціативного характеру, пов'язане з уявленнями носіїв мови і культури про особистостей, що мали соціальну значимість, ... а також подіями, що з ними пов'язані» [3, 56–57.] Відбувається робота з кодами і символами, що несуть певні культурні сенси. Знаки, які співставні з певними культурними подіями і явищами, символи, які несуть на собі вагомий значення, пов'язані з певним продуктом, стравою чи явищем зі сфери їжі, глибоко проникають у культуру і впливають на національні особливості культури приготування та споживання їжі. Ці знаки і символи, пов'язані з їжею, побутують у практиках повсякденного і не повсякденного життя людей, реалізуючи тим самим ціннісні сенси культури [1].

Кулінарні телешоу. Ще одна культурна практика – кулінарні шоу, які зараз продукують майже всі українські телевізійні канали: «Все буде смачно», «Страва честі», «Майстер-шеф», «Пекельна кухня». Цікавий формат для подібних телепередач запропонував Євген Клопотенко, який став автором та ведучим літературно-кулінарного шоу «Енеїда», яке створюється під гаслом: «На українських стравах ростуть видатні люди». До цього відомого шеф-кухаря, блогера та кулінарного експерта щотижня з розповідями про знаних давніх українських письменників та їхні улюблені наїдки приходять сучасні письменники чи ін. діячі літератури (критики, продюсери, видавці). Протягом передачі ведучий із гостем разом готують страви, описані у літературних творах певного автора, більшість з яких маловідомі нині. Виходить цікава, пізнавально-інформаційна передача. У цьому проявляється одна з характеристик популярної культури: її освітні можливості, навчання відбувається не суто теоретично, а із застосуванням візуалізації та практичного виготовлення творчого продукту на очах аудиторії.

Кулінарні блоги. Розвиток мережі «Інтернет» і легка доступність до нього всіх зацікавлених, і у зв'язку з цим, формування нового комунікативного середовища – це ознака сьогодення, що призвела до створення мережевої популярної культури. Ознаками її є інтерактивність, візуальність, що у сфері приготування їжі спричинило кулінарних сайтів, форумів та блогів. Зокрема автори гастрономічно-кулінарних блогів (найвідоміші з них мають по кілька десятків тисяч підписників –

Татуса Бо, львівська пані Стефа та ін.) розміщують фото приготованої страви, її опис, а рецепт часто може містити культурологічний екскурс у її приготування, комеморативну частину про те, як і ким страва готувалася колись. Такі дописи набирають велику кількість коментарів з особистими розповідями, зауваженнями, спогадами. Можна сказати, що спільними зусиллями автора блогу та дописувачів, створюється новий креативний продукт – інтерактивний кулінарний жанр, що знаходиться на межі літератури та публіцистики.

Таким чином, попкультура в епоху постмодернізму трансформувалася, її вже не можна визначати лише як елітарну та масову, вона синтезувала в собі високе і низьке.

У культурних практиках виникають нові сенси та народжуються модерні традиції, що, сприяє посиленню національної та культурної ідентичності, популярна культура набуває ознак сучасного фольклору, яку деякі дослідники охарактеризували як популор.

Список використаних джерел

1. Белон М. А. Культура питания: особенности ценностных смыслов. Вестник СПбГИК. 2018. № 2 (35). С. 59–64.

2. Большаков В. П. Культурные практики в процессах становления культуры. Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2016. № 2 (27). С. 16–22.

3. Вишнякова О. Д. Языковой знак в референциальном поле культурной памяти социума. Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. № 4. С. 50–66.

4. Корнілова Н. В., Корнілова В. В. Гастрономічні фестивалі в Україні як фактор розвитку гастрономічного туризму. Агросвіт. 2018. № 20. С. 21–26.

5. Меднікова Г. С. Концепт «культурні практики» та його роль у трансформації сучасної культури. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. 2017. Вип. 37 (50). С. 30–39.

6. Русаков С. С. Масова та популярна культура: спільне та відмінне. Гілея. 2011. Вип. 49. С. 326–331.

Доброносова Юлія Дмитрівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії та педагогіки,

Національний транспортний університет

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5891-8226>

ПРАКТИКИ СВЯТКУВАННЯ В КУЛЬТУРІ МЕДІАРОЗМАЇТТЯ: ДИНАМІКА ВІДКРИТОСТІ – ЗАКРИТОСТІ ЛЮДСЬКОГО ІСНУВАННЯ

Соціокультурну реальність поч. ХХІ ст. важко уявити без різноманітних практик святкування, котрі впливають на самоідентифікацію і самоактуалізацію особи. Актуальність філософського осмислення комунікативного потенціалу свята пов'язана із необхідністю пізнан-

ня культури медіарозмаїття та пошуком перспектив розвитку філософської антропології. Осмислення специфіки людського існування, виразної у феномені свята, актуалізує питання його інтерекзистенціальності (Т. Ренч). Метою нашого розгляду є виявлення особливостей проявлення динаміки відкритості – закритості людського існування у практиках святкування в сучасній медіакulturі, котра є культурою медіарозмаїття. Філософія, культурні студії, соціологія, етнологія, релігієзнавство вже накопичили десятки підходів до вивчення специфіки феномену свята, дослідження практик святкування у ХХ ст. стали важливою частиною філософсько-антропологічного розмислу, а характеристики «Homo Ludens» (Й. Гейзинга) і «Homo festivus» (Ф. Мюре) відкрили можливості появи нового знання про людину. У пошуку концептуальних орієнтирів для осмислення динаміки відкритості – закритості людського існування у практиках святкування цінні підходи М. Бахтіна, М. Еліаде, Р. Каюа, Й. Гейзинги, здобутки філософської антропології, комунікативної філософії, філософії медіа. Серед новітніх праць виділяємо роботи Т. Ю. Верейтиної [2], В. О. Стрельчук [9], В. Н. Попової [7], на смисл свята як комунікації звертає увагу М. А. Корзун [4], модель розуміння його із естетичною доміантою пропонує І. В. Гужова [3]. Означення «Homo Ludens» Й. Гейзинги свідчить про багатомірні можливості людини, а характеристика ключової фігури постмодерну як «Homo festivus» привела Ф. Мюре [6, 225] до тривоги щодо поширення такого типу особи. Т. Ю. Верейтинова [2, 163] застосовує для дослідження «Homo festivus» підходи Ж. Лакана і називає типовими рисами подібної персони колективність, збудження, розсіяність свідомості і орієнтацію на руйнацію, протиставляючи її «Homo sapiens» і сподіваючись на можливість єдності двох іпостасей людського в ритмі культури. Огляд наявних студій засвідчує, що науковці згадують про комунікаційні аспекти практик святкування, але осмислень їх у горизонті медіакulturі мало.

Актуальне медіарозмаїття, в якому відбувається самоздійснення особи на початку нашого століття, – медіакultura зі складним співіснуванням різних медіа в персональному медіадосвіді, який є важливою частиною комунікативної самореалізації і поєднує суб'єкта як із сучасною медіакulturою, так і з медіакulturою минулого і майбутнього. Усе це призводить до трансформацій комунікації-у-святкуванні, причому виразності набуває поліфункціональність свята. Розмаїття образів як частини певних мовних ігор актуальних практик святкування (релігійних і світських) сприяє утворенню гібридних форм, що відображають наслідки культурної глобалізації і розвитку мережевого соціуму. Смыслотворчі цілі святкування можуть бути різноманітними, а ігровий простір свята актуалізує ігрову доміанту комунікації, підсилює ефекти спілкування в соціальних мережах і поза ними. Комплекс комунікативної, регулятивної, компенсаторної, емоційно-психологічної, ідеологічної, світоглядної, моральнісної, виховної, соціально-інтегруючої, гедоністично-релаксаційної, ціннісно-формуючої функцій

доповнюються функціями урочистого оновлення життя, колективної пам'яті і функцією активізації споживацтва. Поліфункціональність свята актуалізується на рівні комунікації у мережевих спільнотах, спілкуванні шляхом обміну швидкими повідомленнями, діяльності блогерів і відеоблогерів. Дослідник медіа Д. Мак-Квейл [5] вказує, що комунікація реалізується на різних рівнях соціальної системи із різною кількістю адресатів, і відображає це за допомогою «піраміди комунікації». Мікрорівень включає інтраперсональну комунікацію, інтерперсональну й інтергрупову комунікацію у малих групах, мезорівень передбачає комунікацію одного із одним, всередині соціальних груп й інституцій зі зростанням кількості тих, хто виробляє повідомлення. Вершина піраміди (макрорівнева масова комунікація, царица мас-медіа) спрямована на соціум в цілому або на певні соціальні групи. Співвідношення приватного і публічного на рівнях відрізняється: на макрорівні домінує перше, на макрорівні – друге, мезорівень демонструє широкий спектр можливих співвідношень. Практики святкування охоплюють усі рівні комунікації, хоча ті чи інші свята можуть мати вкорінення в певному. У культурі медіарозмаїття кордони між макро- і мезорівнями нечіткі і макрорівнева роль мас-медіа не домінує, адже спрацьовують результати трансформацій у медіакulturі у перші десятиліття ХХІ ст., коли значного поширення набула мережева комунікація на мезорівні і масова комунікація почала активно використовувати інтерактивність цифрових технологій (діалогічних і полілогічних). Недарма В. Різун [8, 50–51] зазначає, що сьогодні транзактна медійна комунікація поступово витісняє масову комунікацію, і технологічним об'єктом у ній є медіакористувач, а не масова аудиторія. Тож для сучасного медіарозмаїття характерне переплетіння традиційних мас-медіа і нових медіа, що суперечливо впливає на медіакомунікантів, в тому числі визначаючи вибір форматів святкування, конструюючи його рамки, формуючи спільноти в медіамережах і в немедіатизованому спілкуванні. Тут увиразнюється особлива антропологічна цінність соціокультурного підтексту події у події свята, адже ще М. Бахтін [1] вказував на те, що у святковій події існує можливість спів-буття із Іншим, коли важливі дії, котрі характеризують Я, визначаються ставленням до Ти. Зазвичай практики святкування передбачають не лише сприяння самоідентифікації членів спільнот, але й формуванню їх естетичних уявлень, смаку, цінностей, моральних орієнтацій. У них також відображається розуміння світу і саморозуміння людини. У святі презентується результат процесів пізнання і самопізнання і водночас по-новому ініціюються такі процеси. Медіальна специфіка практик святкування визначається тим, що вони зазвичай мають багато варіантів на різних рівнях комунікації, на що впливають і сучасні трансформації співвідношення приватного і публічного. Публічність і демонстративність здавна притаманні феномену свята, але більшість свят передбачають і приватний рівень можливого їх відзначення, в якому зростає роль інтраперсональної й інтерперсональної комуніка-

ції. Серед практик святкування завжди існували і персональні або родинні свята, і такі, що обов'язково передбачали залучення масової публічності, але необов'язково мали бути наділені приватним смыслом. Частина сучасних свят не мають структуроутворюючої ідеї, котра б відсилала до зв'язку із сакральним, та навіть світські практики святкування мають смислоутворюючий центр, пов'язаний із цінностями, що долають закритість людського, є рамкою для визначення дій кожного учасника. Публічна демонстрація або приватне привласнення смислоутворюючої для свята ідеї передбачає, що всі, хто святкує, визнають її чинність, а саме вона визнана єдністю Ми або зв'язком Я і Ти. Можна погодитися з В. Стрельчук [9, 129], яка зазначає, що свято актуалізує цінності і надає людині можливість здійснювати культурну самоідентифікацію, і водночас стає приводом для осмислення майбутнього. У «переливанні через край» комунікації в медіамережах у немедіатизовану комунікацію інтенсифікується притаманна святам здатність утверджувати нові статуси особи і сприяти набуттю нею ідентичності. Одночасна спрямованість свята на минуле і майбутнє – винятково цінна його риса, бо єдність емоційного і раціонального, етичного і естетичного компонентів формує його екзистенціальний горизонт, відмінний від горизонту повсякдення. Пізнання, здійснюване під час свята, може сприяти відкриттю нових можливостей самоздійснення, утвердженню відкритості персони або призводити до її замикання в собі після порівняння існування-у-святкуванні із існуванням-у повсякденні. Медіальний потенціал практик святкування визначається тим, що вони формують і транслюють смисли і цінності. Протиставлення подій свята і подій повсякдення має важливе значення для розуміння того, чому динаміка відкритості – закритості людського існування в горизонті сучасного медіарозмаїття інтенсифікує ціннісні компоненти феномену свята.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. К философии поступка. Работы 20-х годов. Киев : Next, 1994. С. 9–69.
2. Верейтинова Т. Ю. Праздник как феномен и концепт антропологии культуры. Наука. Искусство. Культура. 2015. Вып. 4 (8). С. 150–167.
3. Гужова И. В. Целостная модель праздника как феномена культуры. Вестник ТГПУ. 2006. Вып. 7 (58). С. 92–95.
4. Корзун М. А. Праздник как коммуникация. Коммуникация в социально-гуманитарном знании, экономике, образовании : материалы III Международной научно-практической конференции (Минск, 29–31 марта 2012 г.). Минск, 2012. С. 258–260.
5. Мак-Квейл Д. Теорія масової комунікації / пер. з англ. О. Возьна, Г. Сташків. Львів : Літопис, 2010. 538 с.

6. Мюрэ Ф. После Истории: Фрагменты книги / пер. с франц. Н. Кулиш. Иностранная литература. 2001. № 4. С. 224–241.

7. Попова В. Н. Праздник как социокультурный феномен. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2017. 84 с.

8. Різун В. В. Методологія виявлення і дослідження масовокомунікаційного впливу. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Журналістика. 2013. Вип. 20. С. 42–57.

9. Стрельчук В. О. Теоретичні засади розуміння феномена свята. Культура і сучасність. 2018. № 2. С. 124–129.

Донченко Наталія Петрівна,

професор Науково-дослідного інституту,

Київський національний університет культури і мистецтв,

заслужений діяч мистецтв України

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1484-6800>

ІГРОВІ ФОРМИ НА ЕСТРАДІ:

ТВОРЧІ ЗАДУМИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ЗДОБУТКИ

Сучасні культурні конкурсні розважальні ігрові програми як синтез багатогранної творчості, як феномен художньо-творчої майстерності ввібрали в себе всі інноваційні технології та засоби емоційної виразності, формуючи новітні форми, види і жанри сценічного мистецтва на естраді, телебаченні, концертних залах країни. Можна навіть допустити, що конкурсні розважальні ігрові програми стоять на чолі артизації і акціонізму у індустрії культури.

Застосовуючи аксіологічний підхід до аналізу сценічної історії конкурсних розважальних ігрових програм на естраді можна зазначити сьогодні ефективність розвитку творчих задумів та здобутків художньої діяльності у створенні новітніх форм розваг засобами змішування різних видів і жанрів.

За тлумачним словником В. Даля, слово «конкурс» походить від лат. «concursus» (зустріч, зіткнення) і за змістом це «участь у конкурсі за нагороду, місце, звання, змагальний позов, змагання...» [1, 151]. Ігровий конкурс – це, насамперед, змагання за першість у будь-яких масово-розважальних заходах, які проводяться за спеціально розробленим або традиційним сценарієм і потребують від учасника попередньої підготовки або певних здібностей і майстерності.

Найбільшою популярністю у масово-розважальних заходах користуються конкурси, які характеризуються ігровою видовищністю та передбачають наявність зримих атрибутів боротьби або яскравого оформлення.

Особлива цінність конкурсних ігрових програм полягає в тому, що в них бере участь багато людей, в ролі учасників і спостерігачів. Конкурсна програма – це безпрограшна, емоційно-приваблива дозвольна ситуація, безперечно, якщо вона професійно грамотно розроблена і організована.

Особливістю ігрових конкурсів є проведення деяких із них у два – три етапи або турніри, періоди та відбір кращих гравців для останнього заключного конкурсу на визначення єдиного переможця або розподілу призових місць.

Сьогодні естраду, особливо телевізійну, опанували різноманітні конкурсні розважальні ігрові програми на різного роду умінь, які є одним з видів видовищних змагань. Насамперед, це конкурси талантів пересічних громадян різної вікової категорії та прошарків населення. Особливістю цих програм є аматорське, а не професійне виконавське мистецтво. Наприклад, «Голос країни». Ця конкурсна розважальна ігрова програма вокального шоу проводиться в нашій країні серед дорослих з 2010 р. та «Голос діти» серед дітей різного віку з 2012 року. Ці видовищні програми увібрали в себе найсучасніші засоби ідейно-емоційної виразності завдяки режисерським рішенням. Режисура зайняла почесне місце у організації і проведенні цієї форми. «Як бачимо, все ж існує специфіка драматургії та режисури різних типів видовищних мистецтв, що, врешті, й викликає різноманітні підходи до застосування системи виразних засобів. І, як наслідок, тим самим формує у творчому процесі власні, притаманні лише певним видам, особливості та закономірності» [2, 32]. Режисерський задум кожного номера учасника та його втілення, збагатив та естетично насичив конкурсну розважальну ігрову програму, зробив її яскравою і цікавою для глядача, підняв її рейтинг, що є дуже важливим для існування цієї програми на телебаченні. Саме режисура конкурсної розважальної ігрової програми «Голос країни» вивела її у лідери серед таких же телевізійних шоу як «Х-фактор», «Шанс», «Караоке на майдані», «Україна має талант».

Небайдужими до аматорського мистецтва сьогодні є і майстри гумору та сатири, про що свідчить створена на українському телебаченні конкурсна розважальна ігрова програма «Комік на мільйон», яка вперше побачила світ у 2017 р. За жанровим ознаками це комедійно-сатирична програма. Вона проводиться протягом певного відрізка часу, здійснюючи відбіркові тури. Ця ігрова програма передбачає виконання певних ігрових завдань, які потребують попередньої підготовки. Головним конкурсом програми є імпровізація, що виконується без відповідної підготовки. Не все свідчить у цій програмі про професійне режисерське рішення, але ми сподіваємося, що звернення до професіоналів режисерів надасть цьому конкурсу видовищності та майстерності втілення. Режисура у сучасних конкурсних видовищах повинна займати гідне місце. Бо будь-яка розважальна форма на естраді потребує професійно-художньої діяльності, творчості, майстерності втілення всіляких видів і жанрів як творів сценічного мистецтва.

Тут доречно навести приклад режисерської діяльності у процесі створення видовищної конкурсної програми «Танці з зірками», яка знову повернулася на телевізійну естраду. Сучасне режисерське рішення цього шоу, його номерів вражає оригінальним задумом, фантазією, талановитим режисерським втіленням виступів учасників-виконавців.

Режисура видовищного конкурсу «Танці з зірками» використовує всі новітні, найсучасніші засоби виразності виправдано, вдало й ефективно, про що свідчить реакція сприйняття глядачем кожного конкурсного номера.

До аматорської художньої діяльності звернулася і творча група «95-й квартал», яка створила у 2015 р. конкурсну розважальну ігрову програму «Ліга сміху». Цей конкурс має достатньо високий рівень успіху, але професійна режисура поступається місцем аматорській. Тому що, артисти коміки, яки очолюють команди учасників, не мають спеціальної режисерської освіти, а відповідно професійних навичок і вмій. Лише їх особиста популярність на телебаченні приносить командам успіх у глядача. «Майданчик видовищного театру надає людині можливості для відповідного самовираження та самовиявлення, для перевірки рівня її духу і сили, душевної готовності» [3, 136].

Аналізуючи творчість сучасних майстрів гумору не тільки з точки зору їх сценічних надбань, але й з точки зору їх продюсерської діяльності з питань створення нових розважальних програм на телебаченні можна дійти висновку, що вони на правильному шляху у мистецькій майстерні індустрії культури.

Головним завданням сучасних конкурсних розважальних ігрових програм залишається пошук і розкриття нових талантів, розповсюдження їх неординарних здібностей та надання їм професійної допомоги у досягненні відповідної майстерності. Ці розважальні видовищні дієства формують естетичні смаки глядача, підіймають настрій, наповнюють вільний час змістовним дозвіллям. І найголовніше, конкурсні розважальні ігрові програми надихають досить широкі верстви населення на заняття творчістю в будь-якій сфері людської діяльності і націлюють на прагнення до досягнення нездійсненої мрії, залучають до участі у боротьбі за краще майбутнє – обрання бажаної професії в галузі мистецтва.

Список використаних джерел

1. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Москв а: ТЕРРА, 1995. Т. 2. 784 с.
2. Данчук Л. І. Азбука режисури шоу-програм. Навчальний посібник. Житомир : Полісся, 2008. 288 с.
3. Шубина И. Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-метод. пособие. Ростов на Дону : Феникс, 2006. 288 с.

Дроздова Лариса Валентинівна,
викладач кафедри фешн та шоу-бізнесу,
Київський національний університет культури і мистецтв;
медіатехнолог, продюсер

SMART-ПІДХІД У ПІДГОТОВЦІ СПЕЦІАЛІСТІВ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ ТА ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Принцип цілепокладання SMART є одним з найдосконаліших інструментів культурної та івент-індустрії та управлінської діяльності. Ця концепція дозволяє вибудовувати основи плану дій із досягнення поставлених цілей.

Постановка мети за Smart дає нам розуміння і можливість спрогнозувати досягнення мети. Через технологію наше абстрактне «хочу» перетворюється з «бажаного» на «планований» результат.

Завдання, яке виконує система smart планування – збільшити ймовірність досягнення бажаного результату.

Техніку SMART цілей можна звести до першого критерію – конкретика. Особисте життя можна більш-менш переглянути із горизонтом в 1 рік – далі бачення майбутнього буде важким. Використовуйте smart метод для середньострокових і короткострокових цілей [1].

Для довгострокових цілей більше підходить ставити не конкретні цілі, а цілі-напрями руху. Чистий самообман – ставити довгострокові цілі, і тим більше, цілі на все життя за методом SMART.

SMART метод допомагає вибрати формулювання бажаного / планованого результату. Це форма запису ваших цілей, а не методика їх досягнення.

Будь-яка, навіть найкраща, технологія в невмілих руках працювати не буде. Щоб правильно ставити розумні цілі, потрібно набратися досвіду і порозумнішати.

Перевірений варіант планування за Smart: складати списки цілей – плани на рік або на 3 місяці – і працювати над ними. Хоча б раз на тиждень звірятися з планом, і контролювати хід їх реалізації. Якщо просувати за цілями немає, то вони занадто важкі. Зменшуйте складність аж до мікроскопічної завдання [3].

Проведемо розшифровку SMART критеріїв для постановки особистих цілей.

Specific. Мета повинна бути конкретною

Ми деталізуємо бажаний ефект у нашому житті, роблячи його зрозумілим і досяжним. Замість мрійливих, загальних формулювань потрібно записувати конкретні наслідки на виході.

Згідно SMART принципом, цілі повинні бути з одним конкретним результатом. Якщо мета – «Стати сімейною людиною», то її потрібно розбити на підцілі або дрібні завдання.

Погані приклади	Постановка цілей за смарт
Стати фінансово незалежним. Вивчити англійську. Подорожувати.	Забезпечувати себе і платити за оренду житла. Дивитися серіали в оригіналі. Провести тиждень закордоном.

Measurable. Мета – вимірنا.

Технологія цілепокладання за правилом SMART передбачає контроль менеджером просування за метою. Для цього, вона повинна бути вимірна. Цифри повинні бути адекватно підібрані так, щоб у них був закладений сенс (одиниця виміру).

Кожен критерій методу SMART трансформує і уточнює мету. Ті ж цілі, з критерієм вимірності, стануть більш конкретні.

Погані приклади Smart мети	Постановка цілей за смарт
Стати фінансово незалежним. Вивчити англійську. Подорожувати.	Мати дохід 1500 дол. / місяць. Скласти іспит TOEFL на 80. Зустріти Новий рік в Амстердамі.

Achievable. Мета – досяжна

Критерій досяжності означає, що мета вам вже під силу або знаходиться в зоні росту. У вас достатньо знань і навичок, щоб її досягти. Або буде потрібно трохи попрацювати над собою, щоб впоратися з цим завданням.

Ви можете покроково уявити що потрібно зробити, і кожен етап вам під силу. Можливо, вам буде важко її досягти, але вона не лякає вас. Мета може викликати сумніви, але не паралізує волю.

Якщо мета здається недосяжною, краще поставити проміжну, доступну вам мету. Якщо мета поставлена і ви її відкладаєте – потрібно ставити мету простіше.

Антиприклад	Цілі за смарт
Подвоїти дохід. Виступити з доповіддю на конференції. Поїхати відпочивати на море.	Отримати підвищення на роботі. Виступити з доповіддю на курсах ораторського мистецтва. Поїхати на вихідні в інше місто.

Relevant. Мета – Чи актуальна?

Цей критерій методу SMART цілі вимагає аналізу питанням – «Чому я цього хочу?» До вашого вихідного бажання ведуть багато цілей, і можливо вони цікавіші.

Вести здоровий спосіб життя можна по-різному: бігати, правильно харчуватися, плавати, грати в волейбол. Потрібно перевірити, що більше вам підходить. Дослідити себе: що ви відчуваєте, йдучи різними шляхами здорового життя. Якщо мета складна, і ви не впевнені, що хочете її переслідувати – рекомендую поставити проміжну мету для експерименту. Пройти частину шляху і подивитися, чи є бажання далі прагнути до неї?

Зворотний приклад	Постановка цілей за smart
Поїхати в Рим автостопом. Навчитися співати і грати на гітарі. Стати програмістом.	Поїхати автостопом в сусіднє велике місто. Місяць ходити на курси вокалу. Зрозуміти: чи подобається вам працювати з кодом, або хочеться прибуток як у програміста.

Time-bound. Мета – обмежена терміном

У менеджменті це важливий критерій для кожної мети. Іншим співробітникам потрібно орієнтуватися на успіхи колег, і будувати свої плани, виходячи з дій членів організації. В особистому житті зручніше ставити не поодинокі цілі з заданим терміном, а складати річний план.

Негативні приклади	Smart цілепокладання
Прочитати 7 книг із саморозвитку в 2020 р. Курси малювання в травні 2020 р. Курси фрідайвінгу у серпні 2020 р. Купити ноутбук у січні. Поїхати до бабусі 6 січня. Купити квитки в Таїланд до лютого. Навчитися медитувати.	Смарт план на 2020 р.: Прочитати 7 книг з саморозвитку. Курси малювання. Курси фрідайвінгу. Смарт план на січень: Купити ноутбук. Поїхати до бабусі. Купити квитки в Таїланд. Медитувати по годині в день протягом місяця.

Завдання для старанних. Подумки сформулюйте важку, але досяжну для вас мета по кожному пункту. Побіжно перевірте, щоб вона була вам до душі і була вимірною. Термін – 3 місяці.

Здатність ставити цілі і завдання перед собою потрібно напрацювати і регулярно тренувати. У мене й у багатьох інших навіть виробляється джерело щоденного задоволення – результативність, виконувати власні зобов'язання [4].

Список використаних джерел

1. Методика застосування технології SMART Board у навчальному процесі : навчальний посібник / Г. Ф. Бонч-Бруевич, В. О. Абрамов, Т. І. Косенко. Київ : КМПУ імені Б.Д. Грінченка, 2007. 102 с
2. Семеніхіна О. В. Нові парадигми у сфері освіти в умовах переходу до SMART-суспільства. Науковий вісник Донбасу. 2013. №3. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvd_2013_3_22.
3. Якубов С., Якінін Я. Технології SMART та навчальні матеріали. Hi-Tech у школі. 2011. № 3–4.
4. Smart-технології в Україні і світі. Molodi.in.ua : Інтернет-журнал для молоді. 2011. URL: <http://molodi.in.ua/smart-tehnolohiji/>

Заброда Дар'я Андріївна,

магістрантка Київського національного університету

культури і мистецтв,

спеціальність – 034 «Культурологія»;

науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,

доцент Оборська С. В.

БЛОГІНГ ЯК ЗАСІБ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

У сучасному світі, що стрімко розвивається, дедалі масштабніше розростається феномен уже загальноприйнятого та усім зрозумілого блогінгу, який своїм стрімким та успішним розвитком стає, немовби головним у ієрархії засобів масової інформації. На сьогодні це один з найефективніших способів отримувати, а також, що не менш важливо, поширювати потрібну інформацію, яка приймає будь-яку форму: це може бути Ваше власне враження, інформативні результати дослідів чи долучення до різноманітних флеш-мобів, чи челленджів, тематичні матеріали або ж навіть рекламна кампанія великої корпорації. Блогосфера як інструмент соціальної активності структурно має за характерну функцію сприяти тому чи іншому імідж-образу, ставлячи за ціль впливати (до цього в термінології блогосфери є спеціальний термін, який визначає інфлуенсера (англ. social media influencer) як суб'єкта медіавпливу, який здійснює певну блогерську діяльність). Тому загалом вплив, іноді у формі яскравої пропаганди або ж латентної агітації чи сугестивного поширення інформації несе у собі сенс, модерну культурну суспільну цінність. Блог сьогодні надає багатий матеріал для роздумів, головне – відкриваючи можливість дослідження інтернет-впливу на людину та структуру її життєвої драми [3].

Досліджуючи блогінг як засіб трансформації культурних цінностей можемо спостерігати масу проявів новітніх культурних змін ціннісних суспільних орієнтацій. Однією з таких є модель селф-мейд-мен (self-made man), об'єднуючи її з індивідуальною відповідальністю за свою особистість, розуміння її пластичності, маючи можливість розглянути її в якості проєкту, на основі якого особистість створює себе самостійно, виготовляючи універсум, в який занурює себе згодом. Проте, ця модель може розглядатися як в позитивному ключі та його заклик до збагачення шляхом вмотивованості та працелюбності, так і в негативному, впливаючи як генератор створення фальшивого інтернет-образу. Саме тому щоденно гортаючи стрічку соціальних мереж і різноманітних платформ взагалі, можемо спостерігати незліченні прояви вседозволеності, багатства, розкоші, прозоро закликаючи до копіювання, результатом чого можемо описати гаслом: «Не бути, а лише здаватися».

Блогінг як сучасна платформа трансформації суспільної думки і цінностей у цілому має деякі позитивні результати впливу, такі як: появу моди до пізнання нового шляхом подорожування, максимальної

готовності бути відкритим до новітніх технологій та у зв'язку з чим – спеціальностей і галузей, активний повсякденний життєвий ритм, здоровий спосіб життєдіяльності, здатність перейматися екологічними проблемами сучасності та багато ін. [4].

У сучасному світі засоби масової комунікації надають значний вплив на формування особистості, соціальне визначення і світогляд молодого покоління, уявлення про норми і умови, якими визначається життя в суспільстві. Час в інтернеті став одним із основних форм дозвілля для молоді. Інтернет-блоги залучають молоде покоління як сприятливе середовище демонстрації альтернативної точки зору, засіб самовираження, допомагаючи знайти однодумців, зі схожими інтересами, думками, оцінками і стилем мислення. Блогосфера приваблює молодь можливостями для особистої презентації, відчуттям свободи висловлювання та самовираження. Загальною властивістю всіх соціальних мереж, включаючи блогосферу, є їх формування користувачами, які вносять у неї свої цінності та норми, транслуючи їх серед кола свого спілкування, читачів і фолловерів або підписників. Сьогодні вчені говорять про покоління «Z» (зед) як про початок формування префігуративного суспільства, обґрунтовуючи велику різницю в моделях життя молоді та старшого покоління. Багато блогерів обговорюють літературу, музику, фільми і висміюють неосвіченість і безкультурність. Це виявляється у всіляких пранках, т. зв. соціальних експериментах. Через таких блогерів влада цілком може реалізувати свої програми впровадження духовних цінностей (виховання патріотизму, повагу до старших, скромність, прагнення освіченості та ін.). Проведене дослідження проблем сучасного блогінгу свідчить про тривожну тенденцію його впливу на підростаюче покоління. Дорослі вміють відсіювати непотрібну і негативну інформацію на відміну від підлітків, які через юнацький максималізм і емоційний сплеск у період пубертатного віку прагнуть вільно розпоряджатися своїм життям і намагаються виглядати старшими. Саме тому молоді люди обирають до спостережень блоги, які показують негативні сторони дорослого життя: куріння, алкоголізм, лайка, вульгарність, емоційно-неконтрольовану поведінку і т. д. При цьому змінити таку тенденцію можна за допомогою державних інституцій, сім'ї, освіти. Впровадження гуманістичних цінностей через блогерів сприятиме духовному розвитку користувачів [1].

Сучасне повсякденне життя, зумовлене змінами, являє собою множинність різних життєвих поглядів, тенденцій світосприйняття, різнорівневих форм залучення, режимів і форматів дії, типів тілесності і комунікації, які стикаються і суперечать один одному, демонструючи не тільки реалізацію готових традиційних дисциплінарних норм, скільки ситуативно формуються самим індивідом у формі рамок правил поведінки.

У сучасному культурному просторі спостерігається конкурентна боротьба між інтернет – ЗМІ і блогами. Але нерідко їх шляхи перетинаються. Як один з найбільш поширених інструментів, блогінг кон-

струє світ сучасної повсякденності, за допомогою трансляції візуальних образів. Медіа іноді використовуює блоги, як джерело інформації.

Важливим моментом сучасної трансформації суспільно-культурних цінностей став ін. підхід у використанні візуальної інформації, наданою блогінгом як продуктом блогосфери. Візуальність стала істотним чинником конструювання соціальних практик: соціальної взаємодії груп і еліт, соціального мімесиса, наслідування і соціалізації. Слід зазначити, що парадигма сучасної культури пов'язана не тільки з кількісним збільшенням нових образів, а з її корінною зміною, тобто глобальною трансформацією курсу від вербального до візуального. Тому візуальна реальність, будучи продуктом культурного конструювання, підлягає інтерпретації або «прочитання» в тій же мірі, в якій цим процедурам піддається будь-який вербальний текст [2].

Подібний образ мислення та сприйняття культурних змін сучасності призводить до негативних наслідків, впливаючи на ціннісні орієнтації підростаючого покоління чи покоління «Z» для сучасного суспільства. Пріоритетними стають особисті інтереси, паралельно формується байдуже ставлення до суспільства та соціальних норм і базових загальнолюдських цінностей, таких як позитивне міжособистісне спілкування, співпраця, взаємодопомога. поступово знецінюється живе повноцінне спілкування, реальний комунікативний акт з його безпосередніми емоціями замінюється байдужими сухими повідомленнями, читання книг – сумнівною інформацією пошукових сайтів, психологічне здоров'я – залежністю від IT-технологій і віртуального інформаційного простору в гаджетах і ПК.

64

Список використаних джерел

1. Зимина Л. В. Блоги как составная часть медийного пространства: к вопросу о теории блогинга. Журналистика в 2008 году: общественная повестка дня и коммуникативные практики СМИ : сборник материалов всероссийской научно-практической конференции (Москва, 9–11 февраля 2009 г.) Москва : Факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова; Медиа, 2009. С. 277–278.

2. Интернет и социокультурные трансформации в информационном обществе : сборник материалов международной конференции (Южно-Сахалинск, 8–12 сентября 2013 г.). Москва : МЦБС, 2014. 320 с. URL: http://www.ifapcom.ru/files/2014/sakhalin_sb/sakhalin2013_web.pdf.

3. О'конор Р., Пейн К. Блогосфера. Медіакритика : веб-сайт. 2015. URL: www.mediakrytyka.info.

4. Харитонов А. Блог как феномен культуры. URL: <https://philarchive.org/archive/KHI-12>.

Зіненко Тетяна Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

завідувач кафедри образотворчого мистецтва,

Національний університет

«Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0140-0802>

КЕРАМІЧНА ГІГАНТОМАНІЯ: ВИКЛИК ПРИЙНЯТО (СИМПОЗИУМ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ ГІГАНТОМАНІЯ 2019 В ОПІШНОМУ)

«Гігантomanія», про яку піде мова, – назва симпозиуму художньої кераміки, що був започаткований у Опішному в 2019 р. з ініціативи генерального директора Національного музею-заповідника українського гончарства Олеса Пошивайла. Це вже не вперше, коли цей український музей відкриває нову сторінку в історії сучасного керамічного мистецтва. Перший такий досвід був у 1989 р., а в 1997 р. розпочалася фактично нова ера симпозиумного руху, який утвердив у мистецтвознавстві терміни «монументальна керамічна скульптура» та «монументальна кераміка». Опішне шукає і знаходить нові креативні і такі форми дієвої співпраці художників, які вражають.

Ідея «Гігантomanії» була озвучена на поч. 2019 р. [1] і викликала бурхливі дискусії, різнополосні, часто дуже скептичні міркування з приводу своєї реалізації навіть через відомих своєю монументотворчістю керамістів. І тут мова йшла не тільки про розмір, адже керамічна скульптура і взагалі кераміка великих розмірів є відомою ще з часів створення теракотової армії китайського імператора Цинь Ши Хуанді, а величезні вази близько 3 метрів у висоту є цілком звичним явищем у облаштуванні інтер'єрів у сучасному Китаї. Окрім того, є художники, які створюють монументальну кераміку великого розміру для ландшафтного простору різних міст. Серед них Джун Канеко, який прагне «...зробити антропогенні об'єкти, настільки ж сильні, як ті, що в природі ...» [2]. Інший приклад – художник Джон Балістері. Він професор мистецтва і відомий своєю масштабною керамічною скульптурою. Найвідоміший його проєкт має назву «Problems in Sailing». Це серія масштабних керамічних скульптур на основі літака (планера) та форми човна [3]. Французька художниця Агнес Дебізе (Agnès Debizet) створює роботи, адаптуючи їх під простір конкретних історичних місць [4]. Врешті, найбільша на сьогоднішній день у світі керамічна інсталяція – твір Лондонського дизайнерського дуєту «Studio Swine» (Азуза Муракамі та Алекс Гроув) під назвою «Blue». Робота присвячена крихітним мікросинтезуючим мікроорганізмам під назвою ціано-бактерії. Вага скульптури 20 тонн і висота 9 м. Автори спеціалізуються на міждисциплінарних мистецьких інсталяціях, часто експериментують з новими процесами чи незвичним використанням матеріалів [5].

Як бачимо, монументальна керамічна скульптура великих розмірів не таке вже й рідкісне явище у світі. Але сутність української Гігантomanії полягає у тому, що роботи створюються у практично польових

умовах за обмежений 30 днями термін та з випалом у невеликих за об'ємом дров'яних печах. Джерелами дослідження цієї теми є фото- і відеоматеріали з сайту Національного музею-заповідника українського гончарства та медійних компаній, публікації у пресі та інтерв'ю з художниками під час самого симпозіуму.

У першому симпозіумі «Гігантоманії» взяли участь сім художників з чотирьох країн світу: Литви, США, України, Хорватії. Усі сім робіт були випалені, встановлені на міцний фундамент, змонтовані і стали окрасою Національної галереї монументальної керамічної скульптури. Американський художник Марк Чатерді (Вільямстон, штат Мічиган, США) створив роботу «Українська медитація». Висота її близько 6 м. «Це була ідея медитації про Україну, про людей і про досвід України. Я хочу створити цю скульптуру для світу. І це дуже важливо, що я створив її саме тут» [6]. Робота була відзначена Другою премією симпозіуму. Співвітчизник Марка Ален Брок (Фоксборо, штат Массачусетс, США) створив роботу з незвичною назвою: «Ви хочете мурах? Ви їх отримаєте». Висота скульптури – 8,5 м, на виготовлення було витрачено більше, ніж півтони глини. Литовська художниця Дануте Гарлавічене (Алітус, Литва) створила скульптурну композицію «Цвях Ноя» (Третя премія симпозіуму). Твір теж присвячений Україні, що засвідчують надписи на імпровізованому папері, який пробиває імпровізований цвях. Творіння хорватського художника Боріса Роце (Рієка, Хорватія) має назву «Дерево пуп'янків». Автор так пояснює свою ідею: «Кожен пуп'янок означає нове життя. Ви можете побачити, що дерево складається з семи частин. Ця цифра як медитація. Я часто використовую такі цифри. ... Це скульптура створена із глини і шамоту і її висота близько 7 метрів» [6]. Відомий художник Андрій Ільїнський (Київ, Україна) створив архітектурно-художню композицію під назвою «Гончарська кашличка» (Перша премія симпозіуму). Ще одна українська учасниця – Інна Гуржій (Полтава, Україна) створила роботу під назвою «Нев'янучий цвіт». Це велика (5 м) стилізована кольорова квітка, зібрана з керамічних частин, які по-різному пофарбовані і декоровані. «Це дуже складна задача – створити скульптуру такого розміру, щоб вона при такій великій масі і таких великих розмірах здавалася б легкою і невагомою, – говорить автор» [6]. І врешті, твір харківського скульптора Олександра Сердюка під назвою «Веселка».

Олесь Пошивайло вважає, що виготовлення грандіозних за розмірами керамічних скульптур – це для художника «... особливе випробування. Випробування на силу, на професійну майстерність, випробування на образність мислення величезними творами, які прикрашають світ і сягають неба» [7].

Таким чином, симпозіум «Гігантоманія» став своєрідним і самодостатнім явищем сучасної світової художньої культури, який продемонстрував необмежені можливості художньої кераміки для формотворення та необмежені властивості і силу людського духу. Виклик прийнято і світ чекає на «ГігантоМанію 2020» [7].

Список використаних джерел

1. Міжнародний симпозиум монументальної кераміки в Опішному «ГігантоМАНІЯ» - 2019. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному : веб-сайт. URL: <http://opishne-museum.gov.ua/arkhiv-zdvyyh/zdvyyh-2019/hihantomaniya-2019.html>.
2. Jun Kaneko. Biography. URL: <http://www.junkaneko.com/junkaneko/biography>.
3. Balistreri J. Problems in Sailing. URL: <http://johnbalistreriartist.com/problems-in-sailing>.
4. Agnès Debizet. Expositions. URL: <http://www.agnesdebizet.fr/uploads/press/parcours-et-expos-octobre-2019545425.pdf>.
5. Studio Swine creates a 20-tonne ceramic sculpture that blows smoke rings for the Eden Project. URL: <https://www.itsnicethat.com/news/studio-swine-eden-project-art-220518>.
6. Гігантоманія. YouTube-канал Музею-заповідника українського гончарства. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=v5zhr6mK-rM&list=UU5P5tVUO25IpH2ZK9Ow4TXA&index=37>
7. Гігантоманія-2020. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному : веб-сайт. URL: <http://opishne-museum.gov.ua/shift2020/hihantomaniia.html>.

Іванюха Тетяна Валеріївна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теорії комунікації,
реклами та зв'язків із громадськістю,
Запорізький національний університет
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9264-9848>

РІЗДВЯНИЙ ФЛЕШМОБ ЯК СУЧАСНА КУЛЬТУРНО-КОМУНІКАТИВНА ПРАКТИКА

Феномен свята як носій «глибокого змістовного, світоглядного сенсу» (М. Бахтін) є об'єктом наукового дослідження ще з античних часів. Тож, від Аристотеля та Платона аж до сучасних постмодерних студій він осмислюється з філософських, культурологічних, соціальних, етнографічних, морально-етичних, лінгвокультурологічних, літературознавчих, комунікативістських та ін. позицій. Утім, зі зміною культурних парадигм трансформується сама природа свят та пов'язані з ними соціокультурні практики.

Флешмоб як новітня культурна форма активно вивчається представниками різних наукових галузей (Б. Веллман, Дж. Ніколсон, Т. Купрій, М. Пашкевич, А. Петренко-Лисак та ін.) поряд із такими соціокультурними практиками як буккросинг, волонтерство, квести, фестивалі, іміджеві проєкти, майстер-класи як різновид перформанс-

ної комунікації, як різновид політичних, суспільних, дозвільних акцій. Однак флешмоби з нагоди свят ще не ставали об'єктом дослідницького інтересу.

Багатогранність соціокультурної природи свята та її динаміка, пов'язана з глобалізацією, використанням новітніх інформаційно-комунікативних технологій та залученням все більш масової аудиторії до культурних, у т. ч. святкових подій, зумовлює виділення нових суттєвих аспектів дослідження, зокрема, розгляд новітніх культурних практик, пов'язаних зі святом Різдва.

Мета статті – виявити недосліджені особливості структури, типологію, ціннісно-сміслові установки та медіарепрезентації різдвяного флешмобу як синтетичного феномену культури та комунікацій.

За висловом Н. Лумана, «усе, що ми знаємо про наше суспільство й навіть про світ, у якому живемо, ми дізнаємося через мас-медіа. Це стосується не тільки знання суспільства й історії, але й знання природи» [4]. Отож, в інформаційну епоху свято набуває все більших проявів комунікативності, у зв'язку з чим спостерігаємо трансформацію феномену свята з соціокультурного явища в культурно-комунікативну практику. Одним із перших ужив цей термін у 90-х рр. ХХ ст. німецький історик Я. Ассман. Розглядаючи механізми культурної пам'яті давніх цивілізацій, він говорить про кодекс культурної комунікативної практики як формулу, що виключає простір для самостійного мислення та незалежного мовлення, ілюструє це на прикладі цілісної уніфікуючої авторитетності церкви в питаннях канону Святого Письма, а також розглядає обряд і свято як первісні форми організації культурної пам'яті [1]. На поч. ХХІ ст. комунікативні аспекти соціокультурних явищ і, зокрема, свят розглядали Т. Гаєвська, Р. Крейг, О. Кузнецова, А. Сидорова, М. Тульнова, К. Шапинська, підкреслюючи медіатизацію, тиражованість, дигіталізацію, глобалізацію як новітні ознаки сучасної культури, що породжують нові її форми та смисли.

Переосмислення й «переформатування» торкнулися і того свята, котре посідає особливе місце у святковому календарі – Різдва Христового. Одне з найдавніших та найбільших свят християн усього світу зазнає не тільки традиційного потрактування – етнографічного (О. Воропай, С. Килимник, В. Скуратівський, Л. Хромлива-Щур), культурологічного й філософського (Г. Бондаренко, О. Курочкіна, В. Розанов, В. Топоров, В. Пропп) та богословського (святі отці, М. Скабалланович, Г. Бітбунов, О. Шмеман), але й численних медіаінтерпретацій.

Говорячи про історично-релігійні передумови святкування Різдва, варто зробити посилання на біблійний факт народження Ісуса Христа, що достеменно викладений в Євангелії від Луки, де описана історія подорожі Йосипа «в місто Давида, що зветься Віфлеєм, бо він походив з дому й роду Давида, щоб записатися з Марією, зарученою своєю, що була вагітна. І от коли вони були там, настав їй час родити, і вона породила свого сина первородного, сповила його та поклала в ясла, бо не було їм місця в заїзді». З Євангелія ми дізнаємося і про другорядних

персонажів різдвяного сюжету – пастухів та волхвів-мудреців, котрі прийшли вклонитися новонародженому Месії. Власне саму подію народження Боголюдини і святкують християни східного обряду, а у західному «мало зважають на події у Вифлеємі, натомість підкреслюють, що передвічне Слово Бога Отця втілилося у плоть» [3, 196].

Історично святкування Різдва в усіх частинах християнського світу остаточно встановилося у IV–Vст. й хронологічно наклалося на язичницьке свято сонця й пов'язані з ним римські січневі календи, а також на початок річного циклу, що асоціювався з початком світу, днем творіння. Тож нове свято почало ототожнюватися з пришествям у світ Спасителя, Сонця правди, Христа. Усі вищезазначені архетипи (релігійний, історичний, народний, архетип ініціації) так чи інакше представлені у сучасних культурних практиках різдвяного циклу. До них сьогодні ми відносимо такі масові святкування: різдвяні співи та колядування, інсценізації біблійного різдвяного сюжету, вертепні дійства, привітання з Новим роком тощо. Під впливом сучасних факторів медійного та глобалізаційного характеру з 2010 р. з'являється флешмоб як новітня форма святкування Різдва. Саме масовий характер цього заходу й зумовив його залучення до різдвяної святкової парадигми.

За Я. Ассманом, для того щоб культурна пам'ять могла реалізувати свої імпульси, повинні здійснюватися три функції: збереження, затребуваність, повідомлення, або: поетична форма, ритуальне інсценування, колективна участь [1]. Дослідження світових та українських прикладів різдвяного флешмобу засвідчують наявність усіх трьох складових.

Пісенно-поетична форма – основа цієї святкової практики, оскільки всі флешмоби побудовані на виконанні різдвяних пісень і колядок: ораторія «Месія» (13 листопада 2010 р.), «Carol of the Bells» (13 грудня 2011 р.), колядка «Бог предвічний народився» (10 січня 2013 р.), гімн «What Child is This» (3 грудня 2014 р.), колядки «Добрий вечір тобі» (24 грудня 2017 р.), «Нова радість стала» (25 грудня 2016 р.), «Бог родився на саях» (7 січня 2018 р.).

Колективна участь притаманна різдвяним святкуванням від часів виникнення свята та підтримувалася століттями через народні традиції – ходити від хати до хати, сповіщаючи обрядовими піснями про народження Христа. Завдяки соціальним медіа масовість святкових заходів, флешмобів у тому числі, значно підвищується. Ключову роль відіграють організатори свята, тож кількість учасників може бути більшою за 300 виконавців, а до дійства також залучаються сотні й тисячі спонтанних глядачів. Організаторами різдвяних флешмобів виступають як релігійні та молодіжні християнські громади (наприклад, Полтавська єпархія УПЦ, молодіжний християнський рух Spirit Time тощо), так і політичні й комерційні організації (флешмоб 2018 р. у Твіттер від Міністерства закордонних справ України, авіаперевізник West Jet неодноразово влаштував різдвяні та ін. флешмоби в аеропортах світу). Організатори забезпечують і віртуальну аудиторію глядачів,

створюючи відеоролики для мережі «YouTube», де кількість залучених до свята зростає в рази. Так, одним із найбільших рівнів перегляду став флешмоб West Jet Christmas miracle з більш як 49 млн. переглядів.

Отже, маючи два потужні джерела – народно-культурне та медійне – різдвяний флешмоб стає надзвичайно поширеною формою відзначення головного свята року. З'явившись у 2010 р., ця святково-комунікаційна форма набула типологічного багатоманіття: реальний і віртуальний (за формою проведення), конфесійний і секулярний (за складом учасників), святковий і рекламний (за функціями) різновиди. Завдяки цій новій культурній формі та залученню нових медіа інформація про свята та святкові події набувають масового поширення, багаторазового відтворення, глобального розголосу, що дає можливість долучитися до свята більшої аудиторії.

Список використаних джерел

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва : Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 541 с.
3. Битбунов Г. С. Дванадцатые праздники (историко-литургическое описание). Москва : Издательство Сретенского монастыря, 2009. 248 с.
4. Луман Н. Реальность массмедиа / пер. с нем. А. Ю. Антоновского. Москва : Праксис, 2005. 256 с.

Казначеева Людмила Миколаївна,

кандидат історичних наук,

доцент кафедри культурології та музеєзнавства,

Рівненський державний гуманітарний університет

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8896-2145>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ТА ОСОБИСТІСНИХ НАВИЧОК У ФАХІВЦІВ ДОЗВІЛЛЕВОЇ СФЕРИ

Питанням формування фахівців у галузі дозвіллевої сфери цікавилися і нині звертаються дослідники різних гуманітарних сфер – педагоги, культурологи, соціологи, психологи. При цьому в залежності від епохи, запитів суспільства, а головне – змін у людській свідомості та житті людини – змінюються й вимоги до навичок, необхідних професіоналу у сфері дозвілля. У цьому контексті сьогодення чи не найцікавіший і водночас найскладніший, а головне – невизначений період в історії людства, який дає абсолютно нові виклики для людини ХХІ ст.

Серед сучасних вітчизняних науковців, котрі вивчають стан, проблеми та перспективи підготовки фахівців дозвіллевої сфери в Україні та за кордоном варто назвати І. В. Петрову [2], Н. М. Цимбалюк [4], Н. О. Максимовську [1], котрі у своїх наукових працях розглядають різні площини дозвіллевої сфери, у тому числі й питання формування фахівців сфери дозвілля. Окремо хочемо зацентрувати увагу на сміливих та цікавих роздумах ізраїльського вченого Ю. Н. Харарі, які, на перший погляд, не мають прямого відношення до дозвіллевої сфери, однак містять чимало цінної інформації для роздумів щодо трансформації сучасної людини у найближчі десятиліття. Учений робить спроби спрогнозувати – які ж навички будуть необхідні людині ХХІ ст., що є для нас особливо цінним, адже робота у дозвіллевій сфері – це найперше робота з людьми і для людей [3].

У сучасному суспільстві, що швидко та постійно змінюється, логічними є питання – які професійні та особистісні якості будуть затребувані в майбутньому? Які навички та компетентності потрібно формувати у майбутніх професіоналів? У цьому ключі дозвіллева сфера найбільш чутлива до політичних та економічних зрушень є певною характеристикою її життєздатності та відображенням потенціалу суспільного розвитку, активно реагуючи на зміни в суспільстві [4, 3].

Кафедра культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету намагається гнучко адаптуватися до змін у сучасному суспільстві, готуючи професійні кадри – педагогів-організаторів культурно-дозвіллевої сфери та менеджерів соціокультурної діяльності. Обов'язкові навчальні дисципліни та дисципліни за вибором студента максимально повно сприяють формуванню навичок, необхідних сучасному фахівцю дозвіллевої сфери. Такі навички ми умовно поділили на два блоки – професійні та особистісні. При цьому під навичками ми маємо на увазі складову майбутніх компетентностей, необхідних випускникові закладу вищої освіти.

Щодо формування професійних, або фахових компетентностей, необхідні знання та формування відповідних навичок студенти отримують на заняттях дисциплін із циклу загальної та професійної підготовки. При цьому варто погодитися із думкою І. В. Петрової про те, що робота фахівця дозвіллевої сфери передбачає знання широкого кола питань – від основ соціальної та культурної політики до конкретних методик організації дозвілля людей різних категорій [2]. Тому перелік дисциплін циклу загальної та професійної підготовки на спеціальностях кафедри культурології та музеєзнавства включає в себе предмети культурологічного, історичного, філософського, педагогічного, психологічного, правового, екологічного напрямку та ін. Серед фахових дисциплін варто назвати ті, котрі формують професійні навички, необхідні у майбутній роботі спеціалістів дозвіллевої сфери. Це, насамперед, основи режисури та сценарного мистецтва, соціокультурне проектування.

Окрім теоретичного матеріалу велика увага приділяється прикладному використанню знань і вмінь, зокрема проходженню практики, практичним та лабораторним заняттям, де здобувачі вищої освіти мають можливість втілити набуті знання на практиці у вигляді реалізації соціокультурних проєктів, виконання індивідуальних чи групових завдань.

Щодо формування особистісних навичок, то у циклі дисциплін за вибором студенти мають можливість прослухати курси «Тренінг ділових комунікацій», «Технології особистісної ефективності», «Риторика», де найперше звертається увага на розвиток саме особистісних навичок – комунікативних, риторичних, лідерських, організаторських якостей, відповідальності та вміння ефективно роботи у команді. Важливим є формування навичок, що можуть допомогти впоратися зі зростаючою складністю нашої цивілізації – стресостійкості та емоційної стійкості, гнучкості, критичного та дизайн-мислення; що зможуть дозволити ефективно працювати з людьми – емпатії, емоційного інтелекту, комунікації, співпраці, творчості, креативності; вміння організовувати свій часовий ресурс – основи тайм-менеджменту; здатність працювати з великим об'ємом інформації тощо. Тут доцільно згадати основні навички, яким варто навчати наших дітей, подані ізраїльським вченим Ю. Н. Харарі, які він виклав у т. зв. чотирьох «К»: критичне мислення, спілкування, співпраця та творчість [3, 318–330].

Отже, однією з важливих проблем навчання майбутніх спеціалістів є питання формування таких професійних та особистісних навичок, що відповідатимуть викликам та потребам часу. Важливою при цьому буде готовність до змін та гнучкості вже у процесі навчання як викладачів, так і здобувачів вищої освіти.

Список використаних джерел

1. Максимовська Н. О. Вдосконалення процесу підготовки соціальних педагогів до організації анімаційно-дозвілєвої діяльності в соціокультурному просторі. Проблеми інженерно-педагогічної освіти. 2012. № 36. С. 70–75. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/maksymovska7.htm.

2. Петрова І. В. Стан та перспективи підготовки фахівців дозвілєвої сфери в зарубіжних країнах. Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, (Київ, 4–6 червня 2004 р.). Київ, 2004. URL: <http://infotour.in.ua/petrova-1.htm>.

3. Харарі Ю. Н. 21 урок для 21 століття. Київ: Форс Україна, 2019. 416 с.

4. Цимбалюк Н. В. Інституціональна модернізація культурно-дозвілєвої сфери в Україні : автореф. дис. ... д-ра соціол. наук : 22.00.04 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2005. 40 с. URL: <http://library.nuft.edu.ua/ebook/file/22.00.04cnmdu.pdf>.

Караєва Ірина Степанівна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – доктор філологічних наук,
професор Гурбанська А. І.

САМОАКТУАЛІЗАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ОЛДОСА ГАКСЛІ В КОНТЕКСТІ ЙОГО ЛІТЕРАТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Життя і творчість видатного англійського письменника пер. пол. ХХ ст. Олдоса Гакслі й досі в Україні комплексно не досліджені. Тільки частково проаналізовані його ранні сатиричні романи та роман-антиутопія «Чудовий новий світ». Серед багатой і різноманітної літературної спадщини митця українською мовою перекладені лише роман раннього періоду творчості «Жовтий Кром», антиутопія «Чудовий новий світ», філософські твори «Брама сприйняття» і «Небо і пекло» та новела «Посмішка Джоконди».

Проблема самоактуалізації О. Гакслі відповідає сучасним потребам культурантропології та перспективам її розвитку. Актуальність теми посилюється тим, що в сучасному світі ставляться високі вимоги до особистості людини і, першочергово, до її здатності самостійно робити свій життєвий вибір і досягати поставлених цілей. Прагнення людини до самореалізації є показником особистісної зрілості й водночас умовою її досягнення.

В українській культурології відсутні наукові дослідження культурантропологічного феномену О. Гакслі, зокрема не з'ясовано шляхи й методи самоактуалізації його особистості. У контексті літературної діяльності митця вперше з'ясовуються етапи (ранні реалістичні сатиричні романи, антиутопія «Чудовий новий світ» та позитивна утопія «Острів») та методи (практики східної філософії, а саме: дзен-буддизму) самоактуалізації особистості цього митця, а також їх відображення в його творчій діяльності.

Творчість О. Гакслі умовно поділено на три згадані вище етапи. Порівняльний аналіз літературних творів митця різних жанрів (реалістичні сатиричні романи, антиутопія, позитивна утопія) О. Гакслі, написаних в усі періоди творчості, засвідчує, що разом зі зміною світогляду автора змінюється його ставлення до питання особистості людини та її самоактуалізації. Для аналізу вибрано твори, які найвиразніше відображають творчу еволюцію О. Гакслі і його ставлення до проблеми самоактуалізації особистості. Духовні пошуки автора пройшли шлях від дезінтеграції особистості в ранніх сатиричних романах, через її анігіляцію в антиутопії, до регенерації і самоактуалізації в позитивній утопії.

Шлях О. Гакслі до досконалості бере свій початок з ранніх сатиричних романів. Основу літературної творчості письменника становить його духовна біографія. Він через свого героя і його вчинки виражає

своє авторське «я», концепцію світу і людини. У ранніх романах О. Гакслі в центрі уваги – життя тогочасного суспільства, зокрема, тієї його частини, до якої належав сам автор. Перший твір «Жовтий Кром», на думку Д. Вудкока, – це роман, у якому люди отримують уроки життя [3, 81]. Принцип автобіографізму в ранніх сатиричних романах О. Гакслі дає змогу простежити, як разом із письменником дорослішає його герой, як формується його особистість. Автор робить висновок: чим особистість людини глибша й насиченіша, тим більше вона відчуженіша від навколишнього світу, тим глибший її конфлікт зі світом (дезінтеграція особистості).

В антиутопії «Чудовий новий світ» О. Гакслі змалював таке суспільство, де людина позбавлена природного середовища з його проблемами й турботами, які й надають сенс людському життю, формують і збагачують життєвий досвід, роблять людину досконалішою; зрештою, людина перетворюється на позбавлений індивідуальності механізм (анігіляція особистості). Досягається це методом «промивання мізків», що є гібридною технікою, ефективність якої зумовлена почасти систематичним застосуванням насильства, почасти – вправною психологічною маніпуляцією.

Духовні пошуки О. Гакслі завершилися створенням образу досконалої особистості (регенерація і самоактуалізація) в останньому його творі – позитивній утопії «Острів». Досягти цього вдалося завдяки зверненню автора до основних принципів східної культури. Як дослідника феномена людини, О. Гакслі завжди цікавили внутрішні, ірраціонально-несвідомі процеси в організації людини. Східна філософія не пропонує людині шляхи пізнання, а проголошує потребу відмовитися від будь-яких спроб пізнати світ і прийняти його таким, як він є. Таке уявлення стало альтернативою західному менталітету, де споконвічна безрезультатна спроба людини пізнати навколишній світ перетворила її життя на суцільну трагедію. «Одвічна трагедія людини, – стверджує У. Еко, – не в неможливості пояснити світ, а в самому прагненні це зробити» [1, 164].

О. Гакслі вражає «красою свого розуму» [2, 230]. Завдяки непересічним здібностям та інтелекту митець досягнув успіхів у різних сферах творчої діяльності. Допитливість і наполегливі пошуки духовного ідеалу сприяли актуалізації його особистості, що знайшло своє відображення у філософських та художніх творах митця.

Список використаних джерел

1. Еко У. Дзен і Захід. Всесвіт. 1991. № 3 (747).
2. Allen W. As I Walked Down New Grub Street. Memories of Writing Life. L., 1981. 277 p.
3. Woodcock G. Down and the Darkest Hour. A Study of Aldous Huxley. New York : Viking Press, 1972. 299 p.

Кириленко Катерина Михайлівна,

доктор педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри філософії і педагогіки,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3303-3947>

ІННОВАЦІЙНІ ПРОЄКТИ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА НАВЧАННЯ СПЕЦІАЛІСТІВ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Сучасна система освіти потребує оновлення та модернізації відповідно до потреб часу та запитів сучасної людини. «За допомогою освітніх ідеологій дев'ятнадцятого століття не вдасться подолати викликів століття двадцять першого. Нам потрібна нова епоха Відродження, що цінуватиме різні види інтелекту й плекатиме творчі взаємини між дисциплінами, а також між освітою, бізнесом і широкою громадськістю» [4, 230]. Підготовка висококваліфікованого та конкурентоспроможного спеціаліста в галузі культури має йти в ногу не лише з освітніми тенденціями, але й бути релевантною запитами культурно-мистецького середовища.

Завданням сучасної освіти, з одного боку, є якісна підготовка спеціаліста певної галузі, якому отриманий рівень освіти дає можливість зробити собі на життя. З іншого, забезпечення молодій людині, що здобуває освіту, у цьому процесі таким багажем знань та умінь, який дасть їй можливість органічно інтегруватися у соціокультурний простір своєї країни та світу. По-третє, освіта мусить мати потужний світоглядний потенціал, який може стати методологічним підґрунтям трансформації перших двох завдань у напрямку реалізації засад перманентної освіти. Ці завдання, які має вирішувати сучасна освіта, не залежать від предметного змісту самої освіти, галузі знань чи спеціальності, за якою здійснюється підготовка здобувача вищої освіти. Втім, для здобувача освіти в таких галузях знань як освіта, гуманітарні науки, культура та мистецтво, соціальні та поведінкові науки, журналістика, управління та адміністрування, соціальна робота, сфера обслуговування – соціокультурний та світоглядний блоки освітніх завдань є предметом не лише особистісного самовизначення здобувача освіти, але й показником його рівня професійної підготовки.

Освіта в галузі культури має інтегрувати соціокультурний, світоглядний та культурно-мистецький контент, що стрімко розвивається в різних напрямках водночас. Наскрізними тенденціями у цьому розвитку є глобалізація, комерціалізація та навіть конс'юмеризація (орієнтація на захист прав споживачів), інформатизація, віртуалізація та диджиталізація. Останнім часом все більшу увагу дослідників привертають процеси, окреслені останнім терміном.

Словник сучасної української мови та сленгу «Мислово» обрав слово «диджиталізація» словом 2019 року [6]. Термін є калькою англійського терміна «digitalization» (від англ. «digital» – «цифровий»), що

в перекладі означає «оцифрування» чи «переведення в цифрову форму». Поняття «диджиталізація» не лише вказує на тип кодування інформації, його значення охоплює значно глибші та масштабніші процеси соціокультурної сфери. Як зазначають дослідники, диджиталізація – «це не лише використання цифрових технологій, а передусім зміна в мисленні, стилі керівництва, системі заохочення і в прийнятті нових бізнес-моделей» [2]. За влучним висловом доктора філософських наук О. Халапсіса, відбувається «оцифрування буття» [7]

Системі сучасної освіти перебувати в контексті провідних культурно-мистецьких тенденцій, модернізуючи зміст освіти, без зміни традиційних форм та методів роботи неможливо. Тому все активніше говорять про нові технології навчання, серед яких особливу увагу привертають т. зв. «хмарні технології навчання».

Під терміном «технологія навчання» розуміють «використання комплексу сучасних технічних засобів навчання в освіті» [3, 906]. Найбільш затребуваними нині технологіями навчання є інтерактивні технології навчання; технології групового, кооперованого та проблемного навчання; технології особистісно орієнтованого навчання, інтенсифікованого, диференційованого за рівнем навчання та модульного навчання; технологія критичного мислення; технологія навчання як дослідження; технології формування творчої особистості; ігрові технології навчання, технології проєктного навчання та хмарні технології. Усе більших обертів впровадження в сучасній освіті набувають проєктні та хмарні технології.

76

Технологія проєктного навчання (project-based learning) передбачає здобуття нових знань, формування необхідних умінь та навичок у процесі виконання практичних завдань чи проєктів. Окремі навчальні заклади надають освітні послуги винятково методом проєктів, зокрема, бізнес-школа Team Academy Університету прикладних наук у Фінляндії (Oulu University of Applied Sciences), яка є акредитованою програмою, що надає ступінь бакалавра, не проводить занять і не має викладачів, суди студенти «вступають командами, і всі команди діють як незалежні спільні компанії, які займаються реальними проєктами протягом трьох–п'яти років навчання» [1, 160].

Хмарні технології є різновидом проєктних технологій навчання; вони передбачають використання «хмари» («cloud») – ресурсу збереження медіа-даних в інтернеті, який має віддалений доступ, дає можливість обробляти та зберігати дані за допомогою можливостей інтернету (iCloud, Google, Office 365, Amazon Cloud Drive, Windows Live, Mega, Dropbox). Аналітики Гартнер групи (Gartner Group) вважають, що більша частина інформаційних технологій у найближчі 5–7 років переміститься в «хмари» [8]. Прикладами впровадження хмарних технологій в освітній процес є використання Office Web Apps-додатків, електронних журналів, он-лайн сервісів, наприклад, на платформі Moodle, сховищ файлів зі спільним доступом (Dropbox, SkyDrive), сервісів Google Apps, проведення вебінарів, створення медіатек тощо.

Хмарні технології навчання з кожним роком збільшують свій потужний освітній потенціал у закладах вищої освіти. Світовий та український досвід використання хмарних технологій у системі освіти був висвітлений та проаналізований на колегії Міністерства освіти і науки України 31 березня 2016 р. в рамках впровадження проекту «Хмарні сервіси в освіті» [5].

Проектна робота активно впроваджується в навчальний процес і з метою модернізації лекції як форм начального процесу та методу навчання, і з метою осучаснення семінарських та практичних занять, організації самостійної роботи студентів та контролю за її якістю тощо, і з метою формування інноваційного освітнього простору у закладах вищої освіти. Має місце збільшення обсягу проектної роботи в навчальних програмах та урізноманітнення її форм.

Ознайомлення з наявним освітнім досвідом КНУКиМ у контексті впровадження проектної роботи студентів із залученням хмарних освітніх технологій не лише створює потужний комунікативний майданчик для обговорення у рамках конференції «Філософія подієвої культури: теорія та практика», але й дає можливість популяризації цього досвіду, обміну результатами проектної роботи у ін. закладах вищої освіти.

У рамках вивчення навчальної дисципліни «Інноваційна культура» (викладач – доктор педагогічних наук, доцент Кириленко К. М.) студенти-магістранти КНУКиМ отримують завдання розробити інноваційний проект. Робота передбачає відкриття та наповнення змістом інтернет-сторінки (сайту), на якій мають бути представлені результати власної наукової, аналітичної та практичної роботи, залучені відео-, фоторесурси, надані активні посилання на перехресні інтернет-ресурси тощо. Студенти мають також підготувати теоретичне обґрунтування проекту із зазначенням його концепції, призначення, перспектив практичного застосування, із вказівкою на технічні, наукові та ін. ресурси, які були використані і т. ін. Робота виконується в групах, кількісний та персональний склад яких формується студентами власноруч, але в межах 5–7 осіб. Викладач пропонує орієнтовні теми таких проектів, стимулюючи їх віднайти свою тематику, попередньо узгодивши її зміст та наповнення з викладачем. Магістранти виконують це завдання протягом семестру у процесі ознайомлення з поняттями «інноваційна культура», «інновація», «інноваційний проект», «команда інноваційного проекту», «управління інноваційним проектом». Наприкінці вивчення курсу студенти захищають свої проекти та беруть участь у конкурсі інноваційних проектів, що проводиться наприкінці кожного семестру. Кращі проекти студентів-магістрів розміщуються на інтернет-сторінці кафедри філософії і педагогіки КНУКиМ (режим доступу: <http://kf.knukim.edu.ua/innovatsijni-proekti-studentiv.html>). Даний ресурс є водночас і зразком для пошуку ідей власних проектів, і джерелом мотивації для виконання роботи, і заохоченням у її якісному наповненні.

Проектна робота дозволяє: 1) теоретичні питання, які студенти мають вивчити у процесі опанування тієї чи ін. дисципліни, засвоїти у практико-орієнтований спосіб; 2) у процесі вивчення певного навчального курсу отримати не лише знання, але й уміння ними користуватися і початкові навички застосування цих умінь; 3) дати студенту мотивацію до навчання та самореалізації шляхом виконання завдань, які окреслюють перспективи застосування власних ідей та зусиль за межами навчальних планів (значна частина створених студентами КНУ-КиМ онлайн-ресурсів можуть діяти як платформи, що і забезпечують комунікацію, і надають можливість отримувати прибуток).

Проектна робота, на нашу думку, не може бути стовідсотковою альтернативою традиційним формам роботи у закладах вищої освіти. Разом із тим, відсутність досвіду такої роботи робить вищу освіту не конкурентноспроможною, а її здобувача позбавляє можливості отримати компетенції, що є базовими на шляху до самореалізації.

Список використаних джерел

1. Вагнер Т. Створення інноваторів: як виховати молодь, яка змінить світ. Київ : K.FUND, 2015. 222 с.

2. Гудзь О. Є., Федюнін С. А., Щербина В. В. Диджиталізація, як конкурентна перевага підприємств. Економіка. Менеджмент. Бізнес. 2019. № 3. С.18-24. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/есмебі_2019_3_5.

3. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

4. Кен Робінсон. Освіта проти таланту. Сила творчості / пер.а з англ. Г. Лелів. Львів : Літопис, 2017. 256 с.

5. Про стан запровадження проекту «Хмарні сервіси в освіті», з метою підвищення цифрової грамотності вчителів в рамках неформальної освіти для дорослих : Рішення Колегії Міністерства освіти і науки України від 31 березня 2016 р. № 3/1-19. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-stan-zaprovadzhennya-proektu-khmarni-servisi-v-osviti-z-metoyu-pidvishchennya-tsifrovoi-gramotnosti-vchiteliv-v-ramkakh-neformalnoi-osviti-dlya-doroslikh>.

6. Слово року-2019. Мислово : веб-сайт. URL: http://myslovo.com/?page_id=4634.

7. Халапсіс О. В. Сучасна цивілізаційна ситуація і метрико-онтологічні параметри історичного буття. Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія. 2006. Вип. 301-302. С. 95-99.

8. Plummer D. C. Cloud Computing Confusion Leads to Opportunity / Daryl C.Plummer, David W. Cearley, David Mitchell Smith. Report № G00159034. 2008. URL: http://www.gartner.com/it/content/868800/868812/cloud_computing_confusion.pdf.

Кожем'якіна Оксана Миколаївна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософських і політичних наук,

Черкаський державний технологічний університет

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7196-4857>

ПОДІЄВА КУЛЬТУРА ПОСТІНДУСТРІАЛЬНОЇ ДОБИ: ЖИТТЄЗДАТНІСТЬ ТРАДИЦІЇ

Виразні конфігурації глобально-глокальних змін сучасного світу зумовлюють суттєві зрушення в організації просторово-часових взаємодій, які найчастіше описуються в термінах динамічності, невизначеності, ризиковості, зростаючої мобільності та універсальності тощо. Водночас в організаційному порядку соціального облаштування особистісної та суспільної життєдіяльності постіндустріальної доби відбувається посилення тематизація уваги до історичних аспектів минулого та актуалізація традиційних елементів суспільного буття, що надзвичайно виразно проявляється в сучасних тенденціях подієвих комунікацій.

Відтворення традицій незвичними, нетрадиційними способами є форматом відстоювання традиційного. Традиція самовизначається, самообумовлюється, самооновлюється, маючи корені, перед силою котрих розум мовчить. Навіть сама міцна і тривка традиція потребує постійної адаптації та інтерпретації, а необхідним чинником її живлення та функціонування є оновлення, заміна застарілих та елементів, які віджили. Постмодерні практики розігрування та дешифрації смислів традиційності, конкретизуючись, зокрема, у наративних форматах сторітелінгу як «живого минулого», демонструють опрацювання сучасністю власних смислів у процесі творчого відтворення першооснов (в тому числі, архетипових образів) та переосмислення минулого. Зазначені процеси зумовлюють переформатування подієвої культури в ігрові контексти сучасних інтерпретацій традиційного. Інформатизація подієвих комунікацій дозволяє трансляцію традиції через процеси медіатизації, комп'ютеризації та інтелектуалізації, тиражуючи традиційні метасюжети в інтерактивних взаємодіях віртуально-реального поза локальним простором та сприяючи формуванню спільнотної ідентичності.

Концептуалізуючи традицію не лише в аспекті протиставлення з сучасністю, а й в сенсі можливості їх комбінацій, Е. Гіденс розуміє під традицією «спосіб об'єднання рефлексивного контролю дії і просторово-часової організації суспільства, засіб взаємодії з простором і часом, що забезпечує наступність минулого, сучасного і майбутнього будь-якої діяльності і досвіду» [1, 154]. Відтак подієва культура у вигляді численних фестивалів, квестів, перформансів, реаліті-шоу, флеш-мобів, оригінальних туристичних маршрутів та незвичних форматів, інтерактивних подарунків-вражень, концептуальних ритуалів та ін.

є одним зі шляхів витворення та відтворення традиційного кожним новим поколінням у власний спосіб, транслюючи культурні здобутки попередніх поколінь у креативній актуалізації минулого. Увиразнення глокальних контекстів особливої історії, унікальної традиції, містичної енергетики місця стають вагомими чинниками брендингу території. Значний суспільний резонанс мають нові традиції сучасних екологічних активностей, дієвих інтерактивних благодійних та волонтерських програм, спрямовуючи події комунікації на мобілізаційні ефекти функціональності солідарних дій у витворенні гідного людини майбутнього.

Як реакція на засилля глобалізації, універсалізації та гомогенізації виникають явища «неоплемінної» або «неообщинної» природи. У спробах соціальних практик локалізації відмінностей та відродження традиційних ідентичностей розглядаються явища трайбалізму, протекціонізму та ін., що знаходять своє втілення у поняттях т. зв. «теплої соціальності» та «щирої спільнотності» (Ф. Тьоніс, М. Маффесолі, М. Уолцер, З. Бауман, М. Вольф та ін.), забезпечуючи комунікацію на основі спільних цінностей та актуальних переживань.

Зокрема, неотрайбалізм, концептуалізований М. Маффесолі у теорії відродження часу племен, увиразнює реакційність розчарування у інститутах та культурі модернізму та глобалізму, ностальгуючи за традиційними формами соціальної згуртованості [2]. Ритуалізація подієвих комунікацій різноманітних мережевих спільнот демонструє посилену активність у пошуку традиційних основ нових культурних рухів, артикулюючи зв'язки з символічними контекстами минулого. Неотрайбалістичні рухи спостерігаються і в організації нового типу корпоративних культур, які вибудовуються також на спільнотно-племінній основі ціннісного узгодження з традицією.

Значна частина подієвих комунікацій відбувається у віртуальному мережевому середовищі, демонструючи «енергійний віталізм» у низці соціальних рухів та об'єднань – від екологічних, феміністичних, релігійних, музичних, спортивних, сексуальних до численних «мікрогруп» за різноманітними інтересами та вподобаннями, що знаходять своє підкріплення навколо певних неототемів у практиках масових заходів і розважальній видовищності.

Така посилена потреба у груповій ідентичності, коли сама ця ідентичність є вільним вибором, а не результатом данини традиції чи ін. зобов'язувальним факторам, сприяє породженню Ми-переживань, які стають визначальними чинниками нової подієвої культури, яка органічно згуртовує, забезпечує міцність, мобільність, продуктивну інтерактивність у синергії відчуттів розширеної та відродженої «родини». Відтак традиція у сучасному світі не архаїзує сучасність, а наповнює її вічними смислами у органічній актуальності, що виявляє ціннісну динаміку подієвих комунікацій від імітативно-декоративних до формування нової ментальності емерджентної взаємодії.

Список використаних джерел

1. Гидденс Э. Последствия современности / пер. с англ. Г. Ольховикова, Д. Кибальчича. Москва : Праксис, 2011. 352 с.
2. Maffesoli M. The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society. London : Sage, 1996. 192 p.

Конюкова Ірина Янівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософії і педагогіки,
Київський національний університет культури і мистецтв

ЕТИКЕТ У КОНТЕКСТІ СВІТОГЛЯДНОГО ПОЛІЦЕНТРИЗМУ

Розглядаючи особливості етикету як важливого чинника в регуляції та стабілізації соціокультурних стосунків, необхідно наголосити на його феноменологічній сутності, яка визначається поведінковими механізмами і формами людської поведінки, котрі стали внутрішніми регуляторами людських дій, і які змінюються під впливом зовнішніх чинників.

Уточнюючи зміст поняття «етикет» (фр. *etiquette* – ярлик, етикетка, церемоніал), деякі дослідники звертають увагу не на окремі факти, у яких відбивається культура поведінки, а на вимоги, які сформувалися до цієї культури в суспільстві. «Етикет – не просто стандарт поведінки, а й в певній мірі ритуалізована форма осмисленого спілкування» – підкреслює литовський фахівець К. Стошкус [6, 254]. Таку ж аналогію можна провести й у трактуванні цього поняття А. Байбуріним і А. Топорковим, які розглядають етикет як сукупність спеціальних прийомів і рис поведінки, за допомогою яких здійснюється виявлення, підтримування й обігравання комунікативних статусів партнерів у спілкуванні [1, 48].

Соціальне призначення етикету полягає, перш за все, в комунікативній функції, де всі зусилля спрямовані на інтеграцію, на взаємодію людей, але в той же час, етикет підкреслює їхні соціально-статусні та комунікативні відмінності (стать, вік, суспільне становище, ступінь знайомства, споріднення тощо), точно вказуючи кожному його місце в суспільній ієрархії й визначаючи набір «допустимих – недопустимих» (пристойних – непристойних) дій, відповідно до статусного положення людини. Український філософ О. Проценко зазначає, що ритуальним формам поведінки надавалося й надається особливе значення, оскільки прийнято вважати, що саме за їх допомогою гармонізуються людські стосунки, а отримання їх сприяє підтримці соціальної субординації [5, 23].

Стереотип сприйняття етикету, який склався в суспільній свідомості й гуманітарних науках, пов'язаний із тим, що етикет традиційно описується в літературі та постає перед нами як спосіб зберігання су-

спільства як цілісності, спосіб підтримки в ньому певного порядку, погодженості дій і поведінки людей, об'єднаних одним національним, етнічним корінням, історичним минулим, а також моральними нормами та цінностями. Розглядаючи звичаєві етикетні норми як певні правила поведінки, що сформувалися в суспільних відносинах і стали обов'язковими в результаті багаторазового повторення протягом тривалого часу, необхідно відмітити їх характерну унікальність та неповторність, що дозволяє виокремити від ін. приналежну до них соціально, демографічну етноспільноту.

Як невід'ємна складова корпоративної культури, етикет містить у собі ті вимоги зовнішньої культури суспільства, які набувають характеру суворо регламентованого церемоніалу, в дотриманні яких має особливе значення форма поведінки. Володіння інструментальними етикетними засобами сприяє створенню толерантності до форм поведінки та спілкування людей з альтернативною культурою, заснованою на ін. національних, етнічних, історичних, ідеологічних, гендерних ідентичностях. Світоглядний поліцентризм у контексті якого корпоративна культура протистоїть агресивності, конфліктності та безпечності обумовлює важливість та необхідність оволодіння мистецтвом міжкультурної комунікації. Люди можуть мати різні світогляди, розмовляти різними мовами, бути представниками однієї держави або різних країн, але бути вихованими, стриманими, толерантними, інтелегентними мають бути завжди. Задача, яку ставить перед нами сучасність – вимагати від себе, насамперед, уважності та співчутливості до оточуючих, тобто поліпшення своєї комунікації.

82

Глобалізаційні процеси нівелюють явища національної культури. Етнічний етикет українців зазнав суттєвих змін у процесі соціально-культурної трансформації, але продовжує зберігатися в явищах звичаєво-обрядової культури, фольклорі та етнічній міфології. Сучасне інформаційне суспільство, з одного боку нівелює, змінює установлені етикетні норми і традиції спілкування, а з іншого – сприяє поширенню знань про етнокультуру, популяризує та зберігає, а інколи відроджує забуті звичаї. Норми культури в їх зовнішньому вираженні передбачають своєрідну символіку, визначену знакову систему, часом досить складну. Цікавим є момент актуалізації української етнокультурної спадщини у процесі пошуку оригінальних форм дозвілля, стилю в одязі, в оформленні інтер'єру. Стандарти споживання впливають на морально-естетичні канони та уподобання, що склалися історично, утворюють нові комунікаційні зв'язки.

Сьогодні інформаційне суспільство – це «новий соціальний зразок, що... ґрунтується на мікроелектронній технології» і поширюється всюди «од повсякденного життя до міжнародних відносин та від дозвілля до виробничих відносин» [3, 96]. В умовах інформаційної епохи, комунікабельність як і інтерактивність є залежними від розуміння сучасних інформаційних технологій, а також від рівня оволодіння ними.

На сьогоднішній день частиною корпоративних комунікацій стала спеціальна подія (special event – англ.) [4, 156–158]. З точки зору ділового етикету, бізнес-комунікацій, спеціальна подія – це засіб формування іміджу бренду, компанії, корпоративної чи соціальної спільноти, цілепокладанням якої є залучення людини до культури, до ідей та цінностей цієї спільноти, компанії, бренду. Подієві комунікації (event communications) транслюються через образ, символ, ритуал, тобто використовуються естетичні та етичні закони для надання привабливості бренду, котрі мають часто-густо лише декоративний характер. Метою подієвої комунікації є створення соціокультурного зв'язку як всередині компанії, так і між спільнотами сучасного глобального людського соціуму або локального етнічного, національного характеру.

З огляду на це, важливим фактором, який актуалізує питання про специфіку комунікативного процесу в умовах глобалізації, є необхідність адекватного розуміння соціальних наслідків розвитку нових інформаційних мереж та інформаційних потоків. Сутність проблеми полягає в тому, що використання глобалізованих комунікативних медіа-засобів тягне за собою появу нових форм взаємодії у соціальному світі, якісно інших видів соціальних та індивідуальних відносин [7, 10]. Фундаментальна значущість глобалізованих подієвих комунікацій пов'язана з тим, що вони трансформують не тільки просторову, але й часову організацію соціального буття, викликають до життя нові форми взаємодії індивідів.

У статті Ю. Воробя «Інтернет-комунікація та Інтернет-комунікант: взаємодія і взаємопородження» розглядається взаємодія інтернету з комунікантом, відзначається вплив мережевої інформації на формування особистості користувача [2, 43–46]. Психологічні аспекти впливу інтернету на якість навчання молоді, розвиток комунікативного потенціалу особистості вивчалися О. Скуловатогою та В. Фатуровою.

Виникає необхідність наголошувати на морально-психологічному аспекті формування особистості, розвитку в ній таких моральних якостей як уважність, чуйність, вміння бачити етичну сторону своїх і чужих слів, дій, вчинків, а також передбачати їх наслідки, витримки – здатності стримувати свої негативні емоції, тобто вміння володіти собою.

Соціально-культурні трансформації етикету вплинули на творчу та виробничу діяльність людини, формуючи певні трудові, естетичні, етичні, правові та ін. навички. Розвиток партнерських відносин, у тому числі й міжнародних, зобов'язує до створення доброзичливих відносин з ін. організаціями, корпораціями та соціумом взагалі; до оновлення й розвитку правил і норм міжнародного етикету, які будуть сприяти формуванню та просуванню привабливого іміджу держави, корпорації, підприємства при безпосередніх контактах міжособистісного спілкування.

Список використаних джерел

1. Байбурин А., Топорков А. У истоков этикета. Ленинград : Наука. Ленинградское отделение. 1990. 165 с.
2. Воробей Ю. Інтернет-комунікація та Інтернет-комунікант: взаємодія і взаємопорядження. Science and Education a New Dimension. Philology. 2015. № 3(16). Issue 70. P. 43–46.
3. Гнатюк С. Проблеми становлення інформаційного суспільства в Україні. Стратегічні пріоритети. 2007. № 1(2). С. 95–101.
4. Колісниченко Т. В. Теоретичні аспекти дослідження подієвих PR-комунікацій. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. 2011. Вип. 25. С. 156-158.
5. Проценко О. П. Етикет як аксіологічний вимір культури поведінки і спілкування : автореф. дис. ... канд. філ.наук : 09.00.07 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2004. 33 с.
6. Стошкус К. Этикет в развитии общества. Этическая мысль: Научно-публицист. чтения. Москва : Политиздат, 1988. С. 240-257.
7. Keller M. Social Media and Interpersonal Communication. Social Work Today. 2013. Vol. 13. No. 3. P. 10. URL: <http://www.socialworktoday.com/archive/051313p10.shtml>.

84

Кравчик Юлія Юріївна,

магістрантка Рівненського державного

гуманітарного університету,

спеціальність – 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності»;

науковий керівник – кандидат історичних наук,

доцент Казначесва Л. М.

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВІ ЦЕНТРИ В УМОВАХ РЕФОРМИ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Культура – це надзвичайно важливий елемент розвитку держави і водночас своєрідний механізм, що формує ідентичність особистості. Це необхідна цінність, яка формує націю і побудова справжньої незалежної держави неможлива без формування культурних цінностей. У цьому контексті особливо важлива роль культури в умовах децентралізації.

Реформа децентралізації була запроваджена у квітні 2014 р.: урядом було схвалено основний концептуальний документ – Концепцію реформування місцевого самоврядування та територіальної організації влади. Після цього було затверджено План заходів щодо її реалізації, які дали старт реформі. Для реалізації положень Концепції та завдань Плану заходів, необхідно було насамперед внести відповідні зміни до Конституції України, а також сформувати пакет нового зако-

нодавства. Зміни до Конституції, перш за все, мали вирішити питання утворення виконавчих органів обласних і районних рад, реорганізацію місцевих державних адміністрацій в органи контрольно-наглядового типу, дати чітке визначення адміністративно-територіальної одиниці – громади.

Реформа покликана створити безпечні та комфортні умови для людей в нашій державі, а тому наразі вкрай важливим є потенціал культури, який можна перетворити на важливий ресурс розвитку громади як можливості творчого самовираження, так і фінансового наповнення місцевого бюджету [1, 13–18].

Заклади культури – це ті осередки, які об'єднують громади та, у свою чергу, створюють великі можливості економічного розвитку. На даний момент доволі важливо надати цим закладам культури нового імпульсу для життя, приміром, перетворити бібліотеки, будинки культури на майданчики для комунікацій людей різного віку, адже культура стосується кожного. При цьому важливо розуміти культурний профіль певного місця, цінності людей, які там живуть, і зважати на це під час розробки стратегії і побудови планів розвитку. На планування розвитку культурної галузі важливо дивитися через призму культури території. Децентралізація надає можливості приймати рішення більш гнучко і мати більше ресурсів для реалізації певних культурних проєктів. Об'єкти нашого дослідження мають великий потенціал для розвитку місцевої культури [2, 102–110].

Клубні установи, зокрема, будинки культури та сільські клуби – головні осередки, навколо яких існує культурне життя в об'єднаних територіальних громадах. Одним із викликів реформи децентралізації є збереження закладів культури, забезпечення нового сприйняття культури у суспільстві, рівного доступу кожного до культурних послуг, оновлення змісту як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях. У загальному розумінні концепція оновлення культурних послуг має передбачати об'єднання людей навколо чогось спільного.

З метою створення умов для формування єдиного соціально-активного культурного простору та реформування системи адміністративних послуг у сфері культури в умовах децентралізації було визначено потрібний вектор розвитку, який полягає в тому, що приміщення будинків культури, які існують, варто змінити на багатофункціональні простори, які будуть об'єднувати людей із різних населених пунктів громади. Таким чином, у громадах Волинської обл., яких на даному етапі розвитку налічується 51, були прийняті рішення створити окремі комунальні заклади «Центри культури, дозвілля та спорту», до яких увійшли заклади культури, які розташовані на території громад.

Створення таких Центрів дозволило забезпечити основні функції локальних закладів культури – інтеграцію, комунікацію, суспільну координацію, відтворення суспільних відносин. Крім цього сформувався новий культурно-дозвілєвий комплекс, що дозволив створити ефективну модель управління у сферах культури та дозвілля [1, 28–29].

Центри культури, дозвілля та спорту – це заклади культури, діяльність яких спрямована на формування нового культурно-мистецького середовища та створення умов для масового, сімейного та індивідуального розвитку творчих здібностей, спілкування, відпочинку, розваг, відновлення духовних і фізичних сил на основі вивчення культурних запитів та інтересів різних категорій населення. Такі Центри у своїй діяльності співпрацюють із закладами культури всіх форм власності і підпорядкування, підприємствами, установами, організаціями, громадськими організаціями, юридичними та фізичними особами в Україні та за кордоном.

Метою діяльності Центрів є задоволення культурних потреб громадян у розвитку народної традиційної культури, підтримки художньої творчості, забезпечення умов для самодіяльної творчої ініціативи, духовного розвитку і організації дозвілля населення об'єднаних територіальних громад.

У ході реформи децентралізації повноваження з утримання цих установ лягли на плечі громад. Так, у Волинській обл. кожна з 51-ї громад створила Центр культури, дозвілля та спорту, який у кожній місцевості надає широкий спектр послуг. Приміщення колишніх сільських клубів продовжують функціонувати, у них проводяться заходи. Із нашого досвіду ми бачимо, що культура має значний вплив на місцевий економічний розвиток. Так, громади, які визначили культуру пріоритетом, уже мають здобутки – це розвиток туризму і збільшення надходжень до бюджету [3, 45–48].

Підкреслимо, що переорієнтація дозвіллевих установ клубного типу на активну співпрацю під керівництвом Центрів має суттєві переваги, оскільки при цьому ефективно вирішуються економічні, соціальні, господарські питання, фінансові й технічні аспекти діяльності дозвіллевих установ, маркетингові проблеми. Водночас є і певні проблеми, зокрема відсутність фахового кадрового забезпечення, недостатнє фінансове забезпечення для поповнення необхідною матеріально-технічною базою закладів. Усе це перешкоджає реалізації поставлених перед дозвіллевими установами реальних планів і завдань. Однак, об'єднуючим фактором у вирішенні цієї проблеми мають бути потреби відвідувачів, їх життєві інтереси, художньо-естетичні запити, сприяння духовному зростанню.

Таким чином, громади активно використовують усілякі механізми децентралізації, у тому числі в секторі культури, що в подальшому призведе до підвищення культурного рівня населення, питомої ваги надходжень громади в загальному обсязі державного фінансування на утримання закладів культури, а також створенню нових робочих місць в галузі культури.

Список використаних джерел

1. Про схвалення концепції реформи місцевого самоврядування та територіальної організації влади в Україні : Розпорядження Кабінету

міністрів України від 1 квітня 2014 р. № 333-р. Урядовий кур'єр. 2014. 11 квіт. (№ 67).

2. Децентралізація. Місцеві бюджети 159 об'єднаних територіальних громад. Фінансово-аналітичні матеріали / ред. Я. М. Казюк. Київ : Міністерство регіонального розвитку, будівництва та житловокомунального господарства України, 2016.

3. Ганущак Ю. І. Територіальна організація влади: Напрямки змін / за заг. ред.: В. С. Куйбіди. Львів : Астролябія, 2013. 166 с.

Красенко Олексій Леонідович,

аспірант Київського національного університету культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – доктор філософських наук, професор Гуменюк Т. К.

НОВИННА ЖУРНАЛІСТИКА США ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ МЕДІАПРОСТІР

Новинна журналістика США від часу свого виникнення до сьогодення пережила низку трансформацій та сучасних адаптацій. Відтак і етимологія поняття «новинна журналістика» трактується багатьма дослідниками медіасфери по-різному. Знаний медіадослідник минулого сторіччя Б. Ноксвелл (1895–1956) запропонував актуальне на той час визначення феномену новинної журналістики як соціально-інформативного інституту. Він, зокрема, зазначив, що новинна журналістика – це соціально-інформативний інститут, який створений з метою забезпечення всебічного й об'єктивного інформування всіх суб'єктів суспільного життя про соціальну дійсність, що, у свою чергу, є вкрай необхідним задля оптимального функціонування всіх інших соціальних інститутів і суспільства в цілому як саморегульованої системи [1].

Визначення Б. Ноксвелла дало поштовх до створення т. зв. конвергентних редакцій США (Conver-media), що в подальшому скорегували основний вектор впровадження американської моделі новинної журналістики на світову палітру медіасередовища. Конвергентні редакції – це симбіоз журналістики із усіма можливими доступними аудіовізуальними ЗМІ: телебачення, радіо, інтернет, інтерактивні платформи.

Загалом, американська новинна журналістика має більше 35 визначень, що сформовані різними діячами культурно-просвітницької та медійної сфер, серед них: Л. Кінг, Ф. Донаг'ю, М. Андерс, В. Коллінз, Д. Вінзбрук, Р. Майклз та ін. [1].

Вищезазначені науковці стверджують, що сучасні тенденції та моделі американських медіа мають популятивний характер, що всебічно спрямований на менталітет та запити споживачів аудіовізуального контенту.

У період з 1970–1990 рр. ЗМІ США організували т. зв. «реінкарнацію» піплетрового дослідження. Піплетр – це підвид моніторингової системи та стабілізації сучасних медіа, що бере свій початок з

1968 р. Він базується на принципі анкетування споживачів методами електронних опитувань та інтерв'ювань. Започаткував цю систему моніторингу відомий на той час медіадослідник Дж. Бакс.

Відтак, з'явилися внутрішні моніторингові служби, що скеровують той чи ін. медійний ресурс у русло розвитку сучасних трендів [3].

Таким чином, найбільший американський новинний телеканал CNN у 1978 р. змінює усталену протягом 40 років стилістику – оновлює колористику, адаптує цільову аудиторію, впроваджує нові формати, серед яких, зокрема, інфотейнмент. Ця модель нині широко розповсюджена і в українських медіа. Український медіаринок всебічно розвиває та доповнює утворену модель із урахуванням вподобань споживачів [3].

Визначаючи основні маркери тенденцій та форматувань американських ЗМІ, відомий медіадослідник Д. Галлін виокремлює такі позиції:

1) ступінь розвитку медіаринків і масової преси – показник, який визначає домінування друкованих чи електронних ЗМІ;

2) ступінь політичного паралелізму – визначає ступінь і характер взаємин між ЗМІ та політичними структурами. Цей критерій фахівці доповнюють поняттям «зовнішнього та внутрішнього плюралізму»;

3) ступінь розвитку журналістської професіоналізації визначає автономність таких соціальних груп як журналісти, власники, ін. працівники ЗМІ, що об'єднуються за професійною ознакою, що дозволяє говорити про самостійність журналістів, а відтак – і про наявність чи відсутність конфлікту інтересів та способи їх розв'язання між журналістами та власниками;

4) ступінь втручання держави у діяльність окремих ЗМІ та медіа-систему в цілому.

Підкреслимо, що і в американській, і в українській новинній журналістиці спільних ознак значно більше, ніж відмінних. Втім, обидві моделі не є однорідними, адже постійно перебувають у динаміці розвитку, зазнаючи впливу різних, часом і суперечливих, чинників. Це пов'язано, перш за все, з тим, що і США і Україна, мають власну культурну, політичну, історичну традицію. По-друге, сьогодні Україна перебуває під впливом світових глобалізаційних тенденцій, які позначаються на тотальній комерціалізації ЗМІ. Тоді як в США ці процеси розпочалися значно раніше. І як наслідок, сьогодні в США у новинній моделі домінує ринок. Також у США склалася потужна традиція загальносуспільного запиту-вимоги щодо обмеження втручання держави у діяльність медіаринку.

У сучасних українських медійних реаліях утворюється своєрідний синтез елементів двох моделей новинної журналістики: «середземноморської» та «американської» («північноатлантичної»). З одного боку, це свідчить про некритичне засвоєння і штучне перенесення елементів чужих медіасистем, які в координатах українського правового і мас-медійного поля набувають викривлених/спотворених форм, що у наслідку негативно позначається як на змісті/формі самої

журналістики, так і на суспільстві в цілому [2]. Але, водночас, процеси сприйняття та «переломлення» світового досвіду презентації новинної тематики свідчать також про значну динаміку позитивних змін у вітчизняному медіапросторі, про становлення власної медіасистеми в Україні з урахуванням нових запитів і викликів часу.

Список використаних джерел

1. Парубець О. Модель та автоматичні функції журналістської діяльності у сучасному інформаційному просторі. Образ. 2015. Вип. 3 (18). С. 111–117.

2. Бакулев Г. П. Массовая коммуникация: Западные теории и концепции: учеб. пособие для студентов вузов. Москва : АспектПресс, 2005. С. 92.

3. Вайшенберг З. Новинна журналістика: навчальний посібник / за заг. ред. В. Ф. Іванова. Київ : Академія Української преси, 2014. С. 19.

Кузьменко Тарас Григорович,

кандидат культурології, старший викладач
кафедри івент-менеджменту, фешн та шоу-бізнесу
ПВНЗ «Київський університет культури»

89

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА СУЧАСНУ ПОДІЄВУ КУЛЬТУРУ

Глобалізація культури – це процес інтеграції окремих національних культур в єдину світову культуру на основі розвитку транспортних засобів, економічних зв'язків та засобів комунікації. У сучасному світі поступово відбувається перехід від національної до глобальної культури. В умовах глобалізації інноваційні культурні форми, як правило, є продуктом впливу країн-лідерів, які нав'язують менш розвиненим країнам свої культурні норми та зразки. Усі соціокультурні елементи конкретного суспільства об'єднуються в єдину систему на основі загальнозначущих для даного соціуму цінностей, що являють собою певний фундамент, на якому базується культурне розмаїття.

В умовах глобалізації інноваційні культурні форми, як правило, є продуктом впливу на все людство в цілому. Усі соціокультурні елементи конкретного суспільства об'єднуються в єдину систему на основі загальнозначущих для даного соціуму цінностей, що являють собою певний фундамент, на якому базується культурне розмаїття. Саме культурні зміни відображають основні риси сучасної глобалізації, окреслюючи коло явищ, які зачіпає всесвітня інтеграція. Культурна глобалізація, як і будь-яке ін. явище, має свої позитивні і негативні риси. Цей процес має вплив на навколишнє середовище, на культуру, на політичні системи, на економічний розвиток і процвітання, на фізичне благополуччя людини в суспільствах у всьому світі.

Так, у працях Е. Тоффлера, А. Турена та ін. обґрунтовано думку, що результатом переходу суспільства від індустріальної до постіндустріальної стадії розвитку та в умовах сучасної глобалізації є усереднення культури. Тому цінності, які були раніше привілеєм вищих верств населення, стають відкритими і доступними для мас, а масова культура суттєво видозмінюється, набуваючи ознак народної і високої культур. Зокрема, Е. Тоффлер висловив сподівання, що відмова людства від «суспільства безликих знеособлених гуманодів» подарує особі не лише стильову життєву різноманітність, а й можливість стати «високо індивідуалізованою особистістю» [5, 128].

Водночас, як зазначає французький філософ Ж. Ліповецьки: «епоха споживання та сучасна глобалізація проявила і продовжує проявляти себе у зростанні відповідальності людей, в їх поінформованості, звідки – розкутість і дестабілізація особи. Про це свідчать невимущеність в особистих стосунках, культ природного, виникнення вільних пар, епідемія розлучень, швидка зміна смаків, цінностей і прагнень, етика терпимості й вседозволеності, а водночас – спалах психопатологічних скандалів, стресових станів і репресивності» [5, 6]. Італійський учений А. Печчеї, аналізуючи соціально-культурний стан суспільства ХХ ст., дійшов висновку, що «справжньою проблемою людства є не біологічна, а культурна еволюція, нездатність у культурному відношенні розвинути почуття глобальної відповідальності і критично оцінити результати своїх дій» [5, 118].

90

Тобто проблема дозвілля наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. вивчається у контексті суперечливих тенденцій сучасності: глобалізації і «приватності» особистого життя, «свободи – примусу», «творчості – маніпуляції». Учені занепокоєні «етикою примусу», яка супроводжується небаченою швидкістю життєвого циклу культурних практик, творів мистецтва й дозвіллевих послуг. Цим темпам неможливо протистояти, але їм необхідно відповідати. Масштаби прискорення, примноження, інтенсифікації переконливо демонструє нібито можлива свобода, яку має людина на дозвіллі і яку, здається, суб'єкт використовує на свій розсуд. Реалії урбанізованого способу життя змушують визнати: у людини є свобода вибору, доки вона здійснює «правильний» вибір. Інакше, вона втрачає й саму свободу вибору. Протистояти такому неперервному прискоренню, ускладненню і «калькуляції щастя» (термін Х. Арендт) здатна лише самодостатня особистість, контролювати багатоманітний, складний, небезпечний світ.

Проте ця багатоманітність не суперечить стандартизації й типізації, навпаки, спираючись на механізм статусного споживання, вона посилює залежність і несамостійність індивіда, супроводжувані його безвідповідальністю і моральною деградацією. У суспільстві, в якому дозвілля перетворилося на товар чи комерційну послугу, дозвіллеві практики перебувають на межі дозволеного й морального, або ж переступають цю межу.

Ці процеси найяскравіше відбиваються у дозвіллевій поведінці: одним дозволя надає динамічності можливості безперервно оновлювати життя шляхом придбання нових речей, престижного споживання конкретних дозвіллевих послуг і дозвіллевих занять, готовністю відповідати стандартам певного способу життя; іншим – розвивати емоційно насичені міжособистісні відносини, задовольняти пізнавальні й культурні зацікавлення, цілеспрямовано відмежовуватись від тих стилів життя, які нав'язує суспільство споживання.

Сучасні тенденції розвитку дозволя будуть суб'єктивними, якщо не вказати на позитивні моменти, зумовлені масовизацією, технологізацією й інформатизацією суспільства. Зокрема, йдеться про збільшення середнього прошарку населення, внаслідок чого відбувається «розмивання класових стилів» і доступність культурних здобутків для всіх. Наголошується, що в умовах зростаючої спеціалізації знань твори високої, елітарної культури (художньої, наукової, філософської), шляхом масовизації та смислової адаптації, спрощуються до рівня розвитку громадськості. Завдяки споживанню товарів культурних індустрій, серед непривілейованих верств населення відбувається «вибух культурного життя» [1, 86]. На думку В. Піча, «По суті, масова культура є знаковою системою, доступною всім членам суспільства, незалежно від їх соціального статусу, професійного чи освітнього рівня, вона може здійснювати циркуляцію змістів і значень, сприяючи суспільній цілісності й стабільності» [5, 118].

Взаємозв'язок дозвіллевих практик і стилю життя різних соціальних груп дослідив канадський вчений Р. Стеббінс: «щоб сприйняти дозволя як духовне, екзистенційне явище, необхідно змінити свідомість людини, її уявлення про сутність і зміст свого буття, про ту «найвищу й усвідомлену діяльність, заради якої й варто було домагатися свободи» [4, 72]. Соціально-культурні трансформації сучасного суспільства зумовлять у майбутньому культурні течії, радикально відмінні від нинішніх. Йдеться передусім про неминучий дуалізм понять «праця-дозволя», який простежується протягом розвитку усього людства, але у ХХІ ст. він зазнає змін не стільки у ставленні до праці, скільки в мотивації до трудової діяльності та її психологічного значення. Вони зумовлені й розширенням функцій культури, які виходять за межі звичної освітньо-розважальної діяльності, характерної для індустріальної моделі світосприйняття, зумовлені появою особливих видів діяльності і відповідних ринків, які містять промислові, підприємницькі і культурно-художні складові. Відкритість людини до постійних змін, здатність до альтернативності, поліфонічності розвитку трансформують її соціальну мотивацію і споживацьку поведінку у сфері культури.

Список використаних джерел

1. Дюмазедьє Ж. На пути к цивилизации досуга. Вестник Московского ун-та. Серия 12. Социально-политические исследования. 1993. № 1. С. 83–88.

2. Лімборський І. Weltliteratur за доби глобалізації: пошуки нової пост культурної ідентичності. Слово і Час. 2008. № 6. С. 3–10.
3. Піча В. М. Культура вільного часу: філософсько-соціологічний аналіз. Львів : Світ, 1990. 149 с.
4. Стеббинс Р. А. Свободное время: к оптимальному стилю досуга (взгляд из Канады). СОЦИС. 2000. № 7. С. 64–72.
5. Цимбалюк Н. М. Соціологія дозвілля: Навчальний посібник. Київ : ДАККіМ, 2002. 214 с.
6. Щербань П. Формування духовної культури особистості. Рідна школа. 1999. № 7. С. 14–17.

Кундеревич Олена Вікторівна,

кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії і педагогіки,
Київський національний університет культури і мистецтв

БУТТЯ ГРИ В КУЛЬТУРІ: ЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

Поняття «гри» відомо кожному, але її унікальність, загадковість і суперечливість ставлять багато питань щодо її сутності. Цікавим фактом є те, що в багатьох мовах світу існує поняття «гри», але є мови, в яких воно відсутнє. Це питання докладно описує Й. Гейзинга роботі «Homo ludens» [5]. У деяких розвинутих європейських мовах існує два, або більше слів для визначення поняття гри. Це демонструє багатомірність самого феномену та специфіку його філософського тлумачення.

Буття гри у світі, у свідомості, у спілкуванні, у мові і т. п. описано багатьма дослідниками. Вона розглядалася і як математичний алгоритм (в теорії ігор) – Л. Керолом; і як антропологічна реальність – Е. Фінком та Ф. Шиллером; і як феномен культури – Й. Гейзингою; і як спосіб комунікації – Е. Берном; і як універсальний космічний принцип – Платоном, Г. Гегелем, Г. Гадамером та ін. Отже, гра виникає та втілюється як певна складна цілісність дії, свідомості та комунікації. «Ознаки емпіричного рівня буття гри у світі можуть бути формальними та екзистенційними» [3, 5]. До формальних належать: правила, принципи, певні умови (місце, час, атрибути), умовний характер ігрового процесу, свобода входу і виходу з гри, її предмети та засоби. До екзистенційних ознак належать: усвідомлення та переживання гри.

Зусилля філософії ХХ ст. з осмислення гри як філософської проблеми свідчать про те, що є підстави вивести це поняття на категоріальний рівень, хоча це дуже складне завдання. Часто живе слово природної мови, набуваючи характеристик філософської категорії, виявляє конфлікт у середині самого поняття. Вітгінштейн, наприклад, зазначає: «Гра – складне, багатомірне поняття, яке за рахунок багатьох смислів, що в нього входять, залишається «поняттям з розмитими кордонами» [2, 113]. Й. Гейзинга робить висновок про те, що гра створює

культуру, тому вся культура спочатку «розігрується», тобто гра втілюється в кожну з іпостасей культури, оволодіваючи нею. Визначальною характеристикою такого розуміння є, т. зв. «діяльнісний підхід». Ігрова діяльність є особливим видом діяльності. Опис гри через діяльність широко представлений в роботах: Й. Гейзинги, Г. Спенсера, Г. Гадамера, Д. Ельконіна, Л. Виготського та ін. Важливо зазначити, що навіть у межах об'єктивних реалій гри, людська діяльність зберігає певний момент суб'єктивності. Антропологічна природа ігрової діяльності прослідковується у всіх її формах.

Гра як процес і стан душі тісно пов'язана із задоволенням. Але які існують джерела задоволення в грі? Чому прагнення до гри в людях має велику силу? На онтологічному рівні, за словами Е. Фінка, «в не-реальності гри виявляється надреальність сутності» [4, 381]. Гра, таким чином, є способом буття справжнього через уявне, прояв сутності через неіснуючі форми існування. Гра здатна зберігати і охороняти справжність та щирість від хитрощів та жорстокої брехні повсякденної реальності. Цим вона виявляє свою схожість із міфом та чарівною казкою, де ці моменти явно присутні.

Значення гри в межах людського життя створюється за допомогою почуттів, емоцій, уяви та мислення, але здійснюється через вчинки. Почуття гри може бути як її критерієм, так і її джерелом. Найбільш повне своє вираження гра знаходить в комунікації, оскільки ігрова реальність комунікативна за своїм змістом, сенсом та функціями. Ігрові відносини є сутнісним проявом людини у спілкуванні, виявляються як ще один прояв справжності в межах уявного світу гри. Справжність переживань, що підсилюються партнерами по грі, їх щирість робить гру абсолютно протилежною неправді. Хоча в грі часто буває присутнім обман, але обман який обумовлений правилами гри. «Гра має ознаку уявності, тому вона ніколи не буває неправдивою. Неправда є неможливою там, де спочатку присутня уявність, яка видається за реальність та існує сама по собі» [3, 109]. Грати – означає усвідомлювати, відчувати та оцінювати себе тим, хто грає. Для того, щоб гра була цілісною, потрібно виконувати правила. Нечесність у грі засуджується з моральної точки зору. Саме моральна компонента вказує на те, наскільки глибоко гра вкорінена в людському бутті.

Процес проникнення різних елементів «світу гри» в ін. сфери буття отримало назву «ігроізації». Л. Ретюнських зазначає: «Ступінь игроізації культури може бути виміряний кількістю удаваних досягнень, які люди демонструють, щоб здаватися успішними» [3, 177]. Дослідниця також виявляє протилежність игроізації в культурі – сакралізацію. «Сакралізація буття є шляхом її деігроізації, але в той же час игроізація можлива, але не необхідна на шляху десакралізації» [3, 184]. Таким чином, авторка в своєму дослідженні обстоює думку, що у вічності немає місця грі, хоча існують приклади, що свідчать про протилежне. Наприклад, слова Геракліта, який визначає вічність як дитину, що грає в шашки, «царство дитини» [1, 278]. Можна згадати, в цьому контексті,

також стародавню ведичну гру «Ліла», яка розкриває принципи всевітту як «гру самосвідомості». Гра описує всі можливі стани, що проходить душа на шляху саморозвитку, метою якого є досягнення Абсолюту.

Тема гри в культурі, особливо її етико-філософський аналіз, відкриває широке поле для дослідження й інших питань, що з нею пов'язані, таких як: свобода, творчість, страх, відповідальність, совість, життя та багато ін.

Список використаних джерел

1. Антология мировой философии : в 4 т. Москва : Мысль, 1969. Т.1. 576 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы : в 2 ч. Москва : Прогресс, 1994. Ч 1. 361 с.
3. Ретюнских Л. Т. Философия игры. Москва : Вузовская книга, 1994. 256 с.
4. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. Москва : Прогресс, 1988. 489 с.
5. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня. Москва : Прогресс, 1992. 464 с.

94

Кущик Ірина Віталіївна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9655-9041>

ТРАНСФОРМАЦІЯ МОДИ ЯК ФОРМИ КОМУНІКАЦІЇ: ВЗАЄМОВІДНОШЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ МОДИ ТА КУЛЬТУРИ

Соціальне явище «мода» є закономірним та природним у житті, бо співпадає з бажанням людини поновлюватися та відособлюватися, бути оригінальною задля підкреслення індивідуальності або належності до будь-якої соціальної групи. Мода також уособлює новизну у світі, що постійно змінюється у різних аспектах і тим самим активно впливає на культуру.

У часи стрімкої глобалізації найбільш актуальний вектор розвитку моди – синтез загальносвітових тенденцій із локальними національно-культурними ознаками. Завдяки цьому різні культури і нації вільно взаємодіють, а також, у рамках подібного контакту, зберігають власну автентичність та самобутність, не дивлячись на стандартизовані споживацькі правила. Як наслідок, замкнене існування монокульту-

ри еволюціонує в космополітичний полікультурний фешн-простір із органічною взаємодією та взаєморозвитком культур внаслідок поглинання форм та елементів ін. культур.

У моді, як ніде, відносини між людьми приймають форму взаємин між образами. І якщо сто років тому індустрія експлуатувала моду, то тепер мода підпорядковує собі індустрію і стає самодостатньою сферою соціального життя.

Поняття «модних тенденцій» – найбільш сучасних еволюційних напрямів моди, що формуються Палатою Моды, відображає пререференції більшої частини соціуму; а відповідність їм продуктів моди є «модністю», або узагальненою та демонстративно самодостатньою сучасністю. Поява нових мод змінює значення модності на абсолютно протилежне, тим самим немов протиставляючи вічне впорядковане мистецтво, що не втрачає цінності з часом, хаотичності моди [3, 71–77].

Втім, художні та образні ознаки притаманні й модності. Серед них пропорції та побудова тіла, ідеали, типи та ознаки краси, внутрішній світ людини. Крім того, продуктам моди одночасно властиві кілька вимірів – модний та стильовий – не дивлячись на різність їх рівнів. Первинним, більш кристалізованим та усталеним, є стиль, однак без контексту його появи – моди – стиль не може розвиватися, модифікувати власні елементи або ставати еклектичним, об'єднуючи декілька стилів в одному.

Зіммель висовує цікавий тезис про баланс творчості та наслідування в культурі: будь-якій формі культурі притаманні як мінімум два напрями, що поєднуються. Першим є бажання та рух до єдності та рівності, іншим – необхідність змін, народження унікальних властивостей об'єктів культури та особистих образів; це можна спостерігати протягом усієї історії культури [2, 541–558].

Постмодерністичні модельєри відкинули існуючі усталені принципи створення модних мистецьких образів, виводячи на передній план естетики саме привертання уваги: еклектика стилів, пріоритет форми над змістом, а деконструкції – над конструкцією. Так сталося тому, що постмодерністичні художні практики розуміють моду як відкриту систему часто не поєднаних нічим сезонних колекцій – так би мовити, точкових інтервенцій. Завдяки такому підходу з'явився термін «радикальна множинність» – одночасне розповсюдження багатьох стилів, норм, трендів, стандартів – «білий шум», що ховає та змішує модні тенденції.

Не можна обійти стороною і внутрішню динаміку моди як культурного явища. Мода вибаглива, непередбачувана, нераціональна, але має власні закономірності – циклічні, повторювані, із власними народженням, кульмінацією та кодом.

Трансформаційні процеси у суспільстві мають безпосереднє відношення до трансформації культури і змін у моді як в одному із структурних елементів культури. Завдяки домінуючій культурі суспільства

існують ті чи ін. зразки моди, пов'язані з приналежністю індивіда і правом обирати належність до різновидів культури – елітарної, масової, народної, субкультури тощо.

Мода також є фундаментально знаковою системою, що утворює міжособистісну та міжгрупову комунікацію – специфічний засіб залучення індивідуума до соціально-культурного досвіду.

Принцип ідентичності, притаманний усьому, що є в світі, безпосередньо зачеплений модою – її властивістю створювати стан безвладної повторюваності для будь-яких форм. А її основною соціальною функцією є служіння засобом відкриття нових культурних зразків. Мода сьогодні – феномен модерності та унікальності, що прагнуть до одночасно індивідуальній ідентичності та відповідності духу часу. Мода, виступаючи дзеркалом соціально-політичних процесів, демонструє всі властивості людини незалежно від соцстатусу проявити своє особисте «Я». Нове й необхідне блискавично займає модний п'єдестал, скидаючи з нього вже непотрібне старе. Отже, мода є засобом суспільства адаптуватися до хаотичності існування та визначення власних потреб на сьогодні [4, 23–27].

Однак роль моди як дзеркала поступово нівелюється, перетворюючись на процес зображення суспільства – його творення з образу-моделі. Мода сьогодні руйнує соціальні, вікові, гендерні кордони – адже процеси змін, що мода запускає в суспільстві, безпосередньо трансформують і культуру – бо мода є структурним елементом культури.

Список використаних джерел

1. Deleuze G. and Guattari F. *A Thousand Plateaus*. London : Athlone Press. 1998.

2. Simmel G. *Fashion*. *The American Journal of Sociology*. 1957. LXII, 6, May. P. 541–558.

3. Sproles G. B. *Behavioral Science Theories of Fashion*. *The Psychology of Fashion*. Lexington, MA: D.C. Heath Lexington Books, 1985.

4. Susan Kaiser, Howard G. Schutz, Joan L. Chandler. *Cultural Codes and Sex-Role Ideology: A Study of Shoes*. *The American Journal of Semiotics*. 1987. Vol. 5. Issue 1. P. 13–33.

5. Ruth P. Rubinstein. *Dress Codes: Meanings and Messages in American Culture*. 2001. 320 p.

Лимаренко Лідія Іванівна,

доктор педагогічних наук, доцент
завідувачка кафедри культурології,
Херсонський державний університет
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2901-8429>

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ДРАМАТИЧНИМ ДІАЛОГОМ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ КУЛЬТУРОЛОГІВ

Сьогодні у професійній підготовці фахівців галузі соціокультурної діяльності все більше використовується театральне мистецтво як унікальний фактор впливу на розвиток духовно багатого творчої особистості студента-культуролога, здатного оперативним й креативним розв'язувати складні соціокультурні протиріччя, визначати цілі й цінності свого життя.

У сучасній педагогічній практиці закладів вищої освіти загально-визнано, що мистецтво театру, насамперед, звернене до почуттів та емоцій людини. Почуттєва виразність художньо-творчої діяльності студента дає право вважати її індивідуально-особистісним естетичним досвідом.

Найголовнішою рисою театру, зокрема і студентського, є здатність цілісно, всебічно охоплювати та відтворювати в дії найважливіші взаємовідносини людини, її внутрішнього світу, художньо синтезувати й висвітлювати її досвід. Мистецтво театру в суперечливій єдності розуму й почуття, реального й ідеального, дійсного й можливого, скінченного й нескінченного дає людині можливість естетично опанувати світ через систему художніх образів, які здатні відтворювати загальне й істотне через конкретне. У художніх образах, створених студентами, відтворюється й неповторна індивідуальність, і типовий представник певної групи людей, і носій загальнолюдських цінностей, розкривається світосприйняття та світогляд митця, реалізується набутий естетичний досвід.

Варто зазначити, що для художньо-творчої діяльності студентського театру, як і для всієї культури загалом, характерним є діалогізм – орієнтованість на іншу людину. Тому, вважаємо за необхідне підкреслити той факт, що на перший план у студентському театрі виведено функції регуляції безпосереднього й опосередкованого спілкування особистостей і естетизації комунікативних форм. Такими формами можуть бути етюди, драматичні монологи й діалоги, інсценізації тощо. Найскладнішою естетичною формою модифікації театру є створення цілісної вистави як відображення високохудожньої правди життя, цілеспрямованої, пристрасної дії, боротьби виконавців.

Проте пропонуємо в діяльності учасників студентського театру розглянути одну із форм роботи студентів, фахової підготовки та художньої реалізації естетичного досвіду культуролога, таку як драматичний діалог і зосередити увагу на особливостях його читання.

Розглянувши та проаналізувавши сутність терміна «діалог» з позицій літературознавства [4, 151], стверджуємося в думці, що вживається він на позначення кількох явищ:

- форма усного спілкування двох або кількох осіб і є одним із типів мовленнєвої комунікації;
- частина тексту, що відтворює словесне спілкування персонажів драматичного твору;
- самостійний жанр переважно філософської, критичної чи публіцистичної літератури.

У вітчизняних науково-педагогічних джерелах діалог тлумачиться як:

- вид мовлення, що реалізується у процесі обміну репліками співрозмовників;
- процес комунікативної взаємодії реальних або уявних партнерів, у ході якого відбувається не лише обмін інформацією, а й виявлення точок зору, смислових позицій, ціннісних орієнтацій та особистісних смислів партнерів [6, 156];
- форма ліквідації виховних конфліктів шляхом обміну думками сторін і знаходження спільної позиції» [3, 133].

На особливу увагу заслуговує дослідження феномену педагогічної комунікації – діалогічне професійне педагогічне спілкування, яке відповідає критеріям діалогу, забезпечує суб'єкт-суб'єктний принцип взаємодії педагога й учнів [2, 30–31]. Вказана наукова позиція доводить, що педагогічний діалог є дією, яка дає можливість кожному партнерові відверто й толерантно самовиразитися у спілкуванні, вплинути на співрозмовника або прийняти його точку зору, вирішити певні проблеми.

Для нашого дослідження доцільним є розкриття театрального змісту діалогу. Визначаємо його як важливу складову драматичного й сценічного дискурсу, що з'єднує вербальний характер із дійовим у свідомий цілісний акт спілкування. На думку театрознавців, «Слово в діалозі завжди є зображенням, тобто зафіксованим у просторі сценічної дії мовленнєвим висловлюванням, що є одним із основних рушіїв у сюжетному розвитку. <...> Одиницею тексту театрального діалогу є репліка. Сукупність реплік утворює діалог як основну форму драматичного й сценічного спілкування» [1, 75]. Зазначена позиція підтверджує значення діалогічної природи мовлення як засобу спілкування в контексті драматичного діалогу.

Підсумовуючи проаналізовані визначення, можемо впевнено констатувати, що головним критерієм і театрального, і педагогічного діалогу є комунікація та зворотній зв'язок спілкування.

Як правило, у діяльності студентського театру під час виступів колективу перед глядацькою аудиторією використовується частина діалогічного тексту, що відтворює словесне спілкування персонажів. У такому аспекті драматичний діалог набуває самостійності жанру, що влітається в загальну концепцію концертної програми для глядачів.

Загалом діалоги між дійовими особами є основною і показовою формою сценічного втілення драматичного твору. Функція драматичного діалогу в театрі існує не лише для того, щоб структурувати дію в просторі та часі або визначати концепції дійових осіб, але й для того, щоб тематизувати й регулювати сценічне втілення [5, 326–327].

Працюючи зі студентами над сценічним втіленням драматичних діалогів, зосереджуємо їхню увагу на особливостях читання зазначеної театральної форми, а саме на:

- глибокому розумінні твору в цілому і конкретно ролі;
- розкритті духовного світу життя персонажу;
- засвоєнні внутрішнього світу ролі;
- розкритті «другого плану» ролі (на вмінні тримати психологічні паузи, вибудовувати лінію слів, які не вимовляються вголос);
- поєднанні діалогу й ремарки (лише у співвіднесенні з ремарками, репліки набувають певного змісту, накреслюють сценічну ситуацію, розкривають драматичну сутність);
- виконанні діалогу перед аудиторією у створеному образі.

За необхідне вважаємо дати студентській молоді певні рекомендації роботи з драматичним діалогом: важливо відчувати психологічний стан героїв; знати попередні події, які відбувалися у п'єсі; природу народження певного діалогу; точність словесної дії, завдяки якій вирішується життєва проблема; перспективу розвитку думки і складного людського почуття; виявлення «кінострічки бачень» кожної фрази образним її змістом; внутрішньою боротьбою оволодіти органічним життям діалогу.

Безперечно, результатом такої копіткої праці є глибоке розуміння характерності ролі, яка охоплює неповторні внутрішні й зовнішні особливості людини. Учасники студентського театру, поступово оволодіваючи характерністю, йдуть від внутрішнього до зовнішнього. Логічно побудовані студентами-акторами сценічні дії довершуються в живій, безпосередній діалогічній взаємодії партнерів.

У створених художніх образах, відтворюється й неповторна індивідуальність, і типовий представник певної групи людей, і носій загальнолюдських цінностей, розкривається світосприйняття й світогляд митця, тобто реалізується набутий естетичний досвід студентів.

Отже, врахування зазначених порад, дає можливість майбутнім фахівцям яскраво розкривати характер персонажів у драматичному діалозі, розвивати дію, інформувати про обставини та мотиви поведінки дійових осіб драматичного твору.

Опанувавши етапи роботи над створенням драматичного діалогу в процесі комунікативної взаємодії уявних партнерів, студентська молодь упроваджує набуті уміння у виробничу (культурологічну, педагогічну) практику взаємодії реальних партнерів, під час якої відбувається обмін інформацією, осмислення сутності культурно-мистецьких напрямів, з'ясовуються точки зору, позиції, виявляються ціннісні орієнтації, знаходяться цікаві оригінальні рішення та розв'язуються конфліктні ситуації в освітньому просторі закладів вищої освіти.

Учасники студентського театру добре розуміють, що успішність їхньої професійної діяльності залежить від уміння вести монолог, діалог, які є основними формами педагогічної й соціокультурної діяльності, тому вони активно оволодівають основами майстерності діалогічного мовлення у процесі комунікативної суб'єкт-суб'єктної взаємодії.

Узагальнюючи викладене вище, констатуємо, що і драматичний, і педагогічний діалог удосконалюють думку, вимагають гармонії художньої форми й змісту, резонансного збігу запитань і відповідей, оптимальної аргументації та ясності вираження, єдності емоційного й раціонального. Діалог формує у майбутнього культуролога відповідальність, самостійність, культуру життєвого самовизначення, здатність встановлювати контакт та порозуміння з партнерами, вміння творчо самовиражатися та майстерно користуватися своїм мовленням як професійним інструментом.

На наше глибоке переконання, діяльність студентів у театральному колективі як дієвому компоненті професійної підготовки фахівців – це ефективний шлях розвитку творчої особистості майбутніх культурологів. Активна участь у постановці різноманітних форм художньої творчості спонукає студентську молодь до переоцінки власних художньо-педагогічних здібностей, розвиває естетичне ставлення до культурних надбань, традицій, спрямовує їх на постійний розвиток і саморозвиток, формує досвід у багаторівневій системі комунікації театру.

100

Список використаних джерел

1. Баканурський А. Г. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ : Знання України, 2009. 504 с.
2. Волкова Н. П. Професійно-педагогічна комунікація : навч. посіб. Київ : Академія, 2006. 256 с.
3. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Рівне : Волинські обереги, 2011. 552 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / керівник проекту Анатолій Волков ; за ред. : А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича, Б. Іванюка, П. Рихла. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 635 с.
5. Лимаренко Л. І. Студентський театр у системі професійної підготовки майбутніх педагогів : монографія. Херсон : ХДУ, 2015. 484 с.
6. Педагогічний словник / за ред. М. Д. Ярмаченка. Київ : Пед. думка, 2001. 514 с.

Литвин Аеліта Василівна,

кандидат історичних наук,

доцент кафедри видавничої справи та редагування,

КПІ ім. Ігоря Сікорського;

Масляк Соф'я Дмитрівна,

магістранта КПІ ім. Ігоря Сікорського,

спеціальність – 061 «Журналістика»

УКРАЇНСЬКИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ПРОСУВАННЯ ОСВІТНІХ ЗАХОДІВ

База наукових знань про освітні події, специфічні технології їх просування та перспективи розвитку, а також підходи до популяризації культури освітнього дозвілля в Україні майже відсутні, тому аналіз відповідної літератури зарубіжних дослідників, українських івент-практиків може сприяти покращенню івент-сфери, пришвидшити її розвиток та оптимізувати означену професійну діяльність в Україні.

Становлення подієвого ринку в Україні можна спостерігати з початку ХХ століття, але незважаючи на це, він розвивається швидкими темпами, поступово наздоганяючи західних колег: активно з'являються івент-агентства, різноманітні лекторії, прогресує конференц-сервіс, щодня проводяться десятки спеціальних подій різного типу тощо. Виокремити з усього різноманіття спеціальних подій можна освітні заходи, які стають все більш популярними в Україні, мета яких – розвиток культури освітнього дозвілля серед населення. Яскравим прикладом можна вважати «Культурний Проєкт» – організацію, що здійснює освітні програми у сфері візуального мистецтва з 2009 р. Це альтернативна освіта у сфері мистецтва, яка пропонується усім, хто зацікавлений в отриманні якісних знань, незалежно від базової освіти та віку, насичені навчальні програми, нові відкриття як мистецького неосяжного простору, так і власних творчих проявів [1]. Варто зауважити, що цей Проєкт першим почав систематично проводити освітні та освітньо-розважальні заходи для аудиторії різного віку та інтересів.

На початку своєї діяльності «Культурний Проєкт» спеціалізувався на лекціях з візуального мистецтва, а надалі розширив напрями івентів до інших гуманітарних знань: історії, моди, філософії та музики. На вебсайті Проєкту є чітко визначена місія: «Культурний Проєкт» – це освітня інституція, яка адвокатує гуманітарні науки та служить платформою підключення до знання історії людства. Ми будемо спільноти навколо гуманітарних знань, щоб об'єднувати людей, які відчують культурний голод і хочуть отримувати відповідну якість спілкування» [4]. Ця місія формує у аудиторії лояльне ставлення й цікавість до Проєкту.

В інтерв'ю порталу «Культура і Креативність» маркетинговий директор «Культурного Проєкту» Анастасія Клісакова зазначає: «З точки зору бізнесової складової маркетингу бути комерційною освітньою

організацією означає також мати конкретні бізнес-цілі: продавати різноманітні, досить складні продукти так, щоб забезпечувати свої постійні та змінні витрати та ще генерувати мінімальний прибуток задля сталого розвитку» [3]. Слід зазначити, що «Культурний Проєкт» здійснює як комерційну, так і некомерційну діяльність. Інформація щодо соціальних проєктів часто з'являється у медійних публікаціях і, таким чином, робить аудиторію ще більш прихильною до бренду.

Щодо зарубіжного досвіду, то одним із основних «двигунів» сфери освітніх подій є TED – щорічна конференція, присвячена «ідеям вартим поширення» [5]. Потрапити на цю конференцію можна лише за запрошенням. Та масово відомою конференція стала завдяки своїми лекціям TED Talks, які на початку розвитку платформи висвітлювали теми технологій, розваг та дизайну, але з плином часу почали охоплювати теми мистецтва, освіти, природничих наук, культури у всіх її проявах, бізнесу, глобальних проблем, сталого розвитку тощо. Наразі на сайті TED та багатьох відео-платформах можна знайти більше двох тисяч записів цих лекцій. Конференція має багато форматів, та основними можна вважати ексклюзивні дороговартісні щорічні конференції й безкоштовні лекції, які доступні на просторах Інтернету. Розглянемо детальніше як працює ця система та чому безкоштовні лекції не знизили попит на іншу «продукцію» TED.

102

На початку нового тисячоліття, коли цифровий світ став глибше інтегруватися у життя людей, а соціальні мережі швидше розвиватися, TED мала модель «закритого клубу для своїх», квиток якого міг коштувати близько 4 000 дол (наразі ціна на квитки зросла у 6 разів і може становити близько 25 000 дол). На той час конференція за участю ідейних лідерів сучасного світу стала товаром з категорії предметів розкоші. Система, заснована на довірі, будувалася протягом десятиліть. У 1984 р. TED була подією для інженерів, дизайнерів та співробітників індустрії розваг з Лос-Анджелесу. Її вигадав графічний дизайнер Річард Соул Уорман. Слід зазначити, що такі історичні моменти як представлення перших компакт-дисків Philips і Sony та комп'ютера Macintosh від Apple відбулися саме на першій конференції TED. Хоча вона виявилася успішною, але до організації наступної події пройшло 6 років. А вже після цього TED почала проводитися щорічно [6]. Успіх проєкту базувався на психологічному тригері ексклюзивності та приналежності до кола заможних людей. З приходом в організацію британського підприємця Кріса Андерсона формат конференції було змінено. Андерсоном було оголошено, що TED буде викладати в мережі свої лекції, не вимагаючи ніякої плати за їх перегляд. Можна припустити, що публікація лекцій безкоштовно могла підірвати бізнес-модель, засновану на продажу квитків глядачам, але ефект виявився діаметрально протилежним. Перші лекції було викладено на загальний огляд у червні 2006 р. і до вересня набрали більше мільйона переглядів. Станом на 2019 р. ця кількість уже становила мільярди [2]. Завдяки

такій ініціативі різко збільшилася популярність бренду, а постійні публікації в медіа призвели до зростання попиту на квитки й залучення широкого спектру корпоративних спонсорів.

Отже, можна зробити висновок, що чим більше TED поширювала свої лекції, тим ціннішою для глядачів ставала участь у закритих конференціях компанії. Ці лекції стали такі популярні завдяки певним чинникам: вони були зорієнтовані на масову аудиторію, теми виступів є загалом актуальними, спікери добре володіють інформацією, професійно монтуються відео, тривалість їх не більше 18 хвилин і тому вони є простими для поширення. Тобто стратегія просування ексклюзивних конференцій TED полягає у поширенні безкоштовних лекцій. Для цього активно використовується онлайн-реклама, а саме реклама на платформі YouTube.

Ще одним кроком для підвищення впізнаваності бренду та лояльності аудиторії було створення громадської організації та т. зв. ліцензії TED, яка дає можливість будь-кому створювати конференції TED у своїй країні, місті тощо. Для таких подій прийнято додавати префікс «х». Вони регулярно проводяться у багатьох країнах світу, зокрема в Україні, таким чином підвищуючи увагу до бренду, збільшуючи кількість переглядів інших лекцій і спонукаючи глядачів до покупки квитка на щорічну конференцію у Ванкувері.

Схожою, але в той же час відмінною платформою освітніх подій можна назвати «MasterClass», яка запрошує на лекції та вебінари найвідоміших людей з усього світу. Тригер ексклюзивності у цьому випадку працює інакше: платформа має систему підписок, завдяки яким можна переглядати та відвідувати курси з акторської майстерності, музики, науки, історії протягом певного періоду. Вартість однієї підписки є доволі доступною, на відміну від конференцій TED, а т. зв. майстер-класи створені у форматі роботи один-на-один. Саме завдяки цьому досягається відчуття аудиторією ексклюзивності.

Для просування «MasterClass» використовує, здебільшого, онлайн-рекламу на відеоплатформах за участю зірок, які ці майстер-класи проводять. Слід зазначити, що реклама таргетується на аудиторію всього світу, а це значить, що формат онлайн-освіти охоплює значну частину аудиторії, і ті, хто були задоволені онлайн-майстер-класом можуть купити квиток на лекцію зірки або персональний майстер-клас в офлайн.

Важливо зауважити, що інформація про просування зарубіжних освітніх подій не має значного поширення, у той час як українські проекти активно діляться такою інформацією і своїми кейсами.

Список використаних джерел

1. Інституції Культурний Проект // Відкритий архів українського медіа-арту : веб-сайт. URL: <http://www.mediaartarchive.org.ua/education/kulturniy-proekt/>.

2. Как TED завоевала внимание миллионов людей // Сноб : веб-сайт. URL: <http://snob.ru/entry/168717>.

3. Кейс культурного Проекту: як комунікації стають інструментом з втілення місії // Культура і Креативність : веб-сайт. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/anastasiya-klysakova>.

4. Культурний Проект : веб-сайт. URL: <https://culturalproject.org>.

5. TED (конференція) : стаття // Вікіпедія : вільна енцикл. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/TED>.

6. A Brief History of Event Management: Event Planning Then and Now. LocalHop : web-site. URL: <https://getlocalhop.com/blog/A-Brief-History-of-Event-Management-Event-Planning-Then-and-Now>.

Ляшенко Марина Валеріївна,

магістрантка Рівненського державного гуманітарного університету, спеціальність – 034 «Культурологія»;

науковий керівник – кандидат історичних наук, доцент Казначєєва Л. М.

ФЕСТИВАЛІ ТЕАТРУ ТА КІНО РІВНОГО ЯК ФОРМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

104

У розвитку комунікації між країнами особливе місце займає культурний обмін, а великої актуальності сьогодні набувають міжнародні відносини. Україну нині сприймають як країну із чіткими пріоритетами та інтересами та вимагають від неї стабільної зовнішньої та внутрішньої культурної політики. При цьому однією із важливих форм культурного обміну є організація та проведення фестивалів, які створюються як на регіональному, так і на міжнародному рівнях, допомагають розвиватися митцям різних жанрів мистецтва.

Фестивальний рух на сьогодні став дуже популярним, адже в їх рамках часто відбувається реалізація нових творчих пошуків, новаторських ідей та форм роботи, спілкування й обговорення проєктів, залучення нових глядачів. В Україні сьогодні існує велика кількість міжнародних фестивалів різних жанрів і спеціалізацій – музичні, фольклорні, театральні, кінофестивалі та ін., що відіграють важливу роль у культурному співробітництві, місто Рівне не є винятком.

Ми зупинимо нашу увагу на міжнародних фестивалях театру та кіно м. Рівного. Уже відомим в Україні став Міжнародний юнацько-молодіжний театральний фестиваль аматорських колективів «ЛіхтArt». Фестиваль заснований з метою підтримки та росту творчих стосунків між театральними колективами України та ін. країн, а також культурним обміном творчого досвіду. Фестиваль покликаний створювати гуманістичні погляди на театральне мистецтво різних націй, знаходити талановиту молодь, яка буде пропагувати культуру. Основним завданням молодіжного фестивалю є не лише підвищення художньо-

го рівня міста, а й обмін творчим репертуаром театральних колективів з ін. міст та країн. За допомогою театрального мистецтва здійснюється естетичне виховання у дітей та молоді [2].

Фестиваль започатковано 2008 р., організатором якого є театральні колективи Рівненського міського Палацу дітей та молоді, а саме: «Народний молодіжний театр «Від Ліхтаря», «Зразкова театральна студія «Маленький принц» та театральна лабораторія «ВідСутність». До проведення фестивалю долучаються державні органи влади (Управління культури та туризму та Управління освіти Рівненського міськвиконкому), громадські організації, провідні театри міста – Рівненський обласний академічний український музично-драматичний театр, Рівненський обласний академічний ляльковий театр, Народний театр «Сонях».

Фестиваль «ЛіхтArt» відбувається щороку, як правило, восени: упродовж п'яти днів відвідувачі фестивалю мають змогу переглядати театральні вистави українських та закордонних аматорських колективів. Загалом вистави поділені на три категорії, які представляють молодіжний, юнацький та навчальний театри, авторитетне журі фестивалю визначає переможців у кожній категорії. У рамках фестивалю проводяться конкурси у кількох номінаціях, найвища нагорода – Гран-прі надається за кращу виставу.

До фестивалю долучаються найкращі аматорські колективи України та сусідніх країн – Польщі, Чехії, Словаччини. З кожним роком фестиваль розвивається не лише на географічному рівні, а й на професійному. Про це свідчить велика кількість проведених заходів у його рамках. Фестиваль містить не лише перегляд вистав, а й різноманітні майстер-класи з драматургії, сценічного та акторського мистецтва, театральні вечірки, розмови з акторами з різних міст та країн, бесіди та круглі столи на тему мистецтва театру та особливостей театральної культури різних країн.

Щороку на фестиваль запрошують відомих театральних діячів нашої країни, які проводять майстер-класи та воркшопи. Приміром, на ювілейному 10-му фестивалі «ЛіхтArt» для усіх учасників працювала «Майстерня театрального критика», де написанню рецензій навчала відома українська театральна критикиня та театрознавиця Ельвіра Загурська. Інші заходи проводять актори та режисери Рівного, ін. міст України та митці із закордону. Важливо, що для заходів фестивалю використовувалися театральні майданчики та сцени партнерів фестивалю.

Ще одним цікавим фестивалем різновидом став Рівненський Міжнародний кінофестиваль «Місто Мрії», на якому учасники із багатьох країн представляють роботи найрізноманітніших жанрів сучасного кіномистецтва [1]. Захід започаткований не лише для розвитку та просування українського кінематографа, а й для того, аби посилювати міжкультурний обмін у сфері кіно між представниками українського та зарубіжного кінематографа.

Ідея створення в Рівному міжнародного кінофестивалю виникла після того, як рівненська стрічка «Тунель» режисера Віктора Булиги потрапила на Каннський кінофестиваль, саме він висунув ідею створення фестивалю «Місто Мрії». Реалізувати цю ідею вдалося 2016 р., і минулого, 2019 р., восени фестиваль відбувся вже вчетверте.

Конкурсна програма кінофестивалю поділена на дві частини: міжнародну та національну. За чотири роки існування кінофестивалю міжнародна конкурсна програма містить в собі 4 номінації: повнометражне ігрове кіно, короткометражне ігрове кіно, короткометражне документальне кіно та короткометражне анімаційне кіно. Національна конкурсна програма складається із двох номінацій: повнометражне ігрове кіно та короткометражне ігрове кіно.

Щороку для участі у кінофестивалі подають близько 200 робіт із 40 країн, із них авторитетним журі, до складу якого входять вітчизняні та зарубіжні продюсери, режисери, сценаристи, кінокритики, актори, обираються лише 60–70 найкращих стрічок. Загалом, за роки існування фестивалю було представлено біля 700 робіт із понад 40 країн світу. Усі охочі мають можливість переглянути конкурсні фільми у рамках фестивалю, який триває 5 днів.

Отже, сучасне культурне життя України характеризується стрімким розвитком фестивального руху. У Рівному проводиться чимало фестивалів різного ґатунку та напрямів, серед яких виділяються Міжнародні фестивалі – Міжнародний юнацько-молодіжний театральний фестиваль аматорських колективів «ЛіхтArt» та Рівненський міжнародний кінофестиваль «Місто Мрії». Мовою мистецтва як засобу міжкультурної комунікації учасники цих фестивалів – митці та колективи – мають можливість поспілкуватися з колегами різних країн про особливості своєї професії та творчі можливості й перспективи.

Список використаних джерел

1. Місто мрії. Рівненський Міжнародний кінофестиваль : веб-сайт. URL: <https://dreamcity.org.ua/festival/kinofestival-2016>.
2. Рівненський міський палац дітей та молоді. Міжнародний театральний фестиваль аматорських колективів «ЛІХТАРТ» : веб-сайт. URL: <http://pdm.org.ua/mizhnarodnyy-teatralnyy-festyval-amatorskyh-kolektyviv-lihtart>.

Макарова Алла Олександрівна,

кандидат філософських наук, доцент
докторант кафедри філософії та політології,
Житомирський державний університет
імені Івана Франка
ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7270-0135>

СЕГМЕНТАЦІЯ СУБ'ЄКТА ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ЗВОРОТНИЙ БІК КОМПЕТЕНТІСНОГО ПІДХОДУ ДО ЛЮДИНИ

Модернізоване Людство ХХІ століття все ще залишається колективним суб'єктом, який марить самовдосконаленням. Перетравивши (та не засвоївши) історичні форми такого самовдосконалення – від духовного в епоху класичної парадигми (стародавній світ, античність, середньовіччя та відродження) та матеріального в неklasичній парадигмі (Новий та Новітній часи), воно пробує на смак технізовані форми досконалості, вживається в образ кіборга. З одного боку, не варто оживляти колишнє кохання – попереду нові захопливі перспективи, нова невідома, невипробована реальність, що, можливо, нарешті переросте у щасливу взаємну любов. На думку автора шедеврального інтернет-допису «Аналіз можливостей, які виникають довкола. Два квантові стрибки у прийдешнє», «є сенс вдивлятися, як речі, розпадаючись, стають новим. У той самий спосіб їжа, скажімо фрукти, мед і молоко, перетравлюючись, постає у формі біоматеріалу для Homo Variable (людини мінливої)» [1]. З іншого, синтетична їжа може суттєво ускладнити процеси в організмах, до неї не пристосованих, і ризики та ускладнення при її надмірному поглинанні так само невідомі. Можливо, стримуватися і не потрібно, можливо, все минеться без катастроф, і розхвалена людська адаптація спрацює і цього разу. Згадується історія з повісті Клайва Стейплза Льюїса «Підкорювач зорі, або плавання на край світу», яка скінчилася щасливо. Але причина раптового сну персонажів цієї алегорії знаходилася на тому ж столі, що й яскраві наїдки. Образ ножа як персонального символу всемогутньої влади, а отже, досконалості, актуальний і при аналізі сучасних соціальних процесів, зокрема, трансформації у ставленні до особи в колі інших суб'єктів. Механіцизм ХХІ століття не такий сірий, холодний і прямолінійний, як механіцизм класично-неklasичних епох, але не менш вражаючий.

Ми починаємо з такої аналогії тому, що деякі сучасні терміни просто вражають своєю механічністю та неуніверсальністю. Слова «стейкхолдери», «панель», «інгредієнти росту» в гуманітарних науках поряд зі словами «гідність», «надія», «совість», «любов» явно вказують на переорієнтації бачення Іншого з образу Близького, Персони, на образ Суб'єкта-Діяча, Оператора, запрограмованого на «поглинання і перетворення» (або перетравлення) реальності, і вирізання, викидання як зайвого того, що в цю механічну схему не влізає. У неї не вкладається передусім людяність. Не даремно окрім 3-Д принтерів майбутнє про-

гнозовано принесе людям соціальну ізоляцію. За даними дослідження, оприлюдненого Світовим економічним форумом 2016 р., до 2020 р. роботи знищать близько 5 мільйонів робочих місць. У цей же час сучасна масова культура все більше грішить вульгарністю, низьким інтелектуальним і духовним змістом, плутаниною та втратою ментального коріння. Вона насичена персонажами, що, **штучно** вирощені до стану Персон, стають знаменитими не створенням, а спотворенням культури (оглядачі комп'ютерних ігор). І поряд з цим, здобутком ХХІ століття стає не лише культура некомпетентності, але і культура компетентності.

Філософи попередніх часів дуже багато написали про потенції людини, але ніхто з них не вимірював людину «компетенціями». «Компетентність» у класичному звучанні є синонімом інтелігентності, широти поглядів, глибини переконань, професійності, майстерності виконання, і, не в останню чергу – прийнятності, приємності у спілкуванні, як у монолозі, так і в діалозі, так і в полілозі (компетентність ідентифікувалася із «повагою», а не із «вмінням»). Чому у монолозі – тому що розвиток, удосконалення є результатом постійного виявлення особою у своїй сутності незвіданих бажань і перетворення шляхом самовиховання у вміння та навички; діалозі – тому що результатом виявлення у собі вмінь чи навичок їх носій ділився з ближнім; у полілозі – тому що діалог двох осіб з різними навичками призводив до створення спільноти, яка характеризується поліфонією (за таким діалогом завжди незримо стоїть досвід попередників - еталонів, зразків, образів, на які спирається інструментальна навичка). У зв'язку монологічності-діалогічності-полілогічності складалася, розвивалася і виростала Культура [2]. Основною рисою цього розвитку була органічність, діалектичне поєднання непоєднуваного, симбіоз і баланс актуальних та потенційних можливостей, адаптивних та неадаптивних елементів [3, 43]. Культуру та реальність класичних і некласичних епох неможливо було спроектувати, точніше, вона не потребувала **штучного** конструювання, моделювання чи відвертого складання з деталей – усе відбувалося само собою у єдності духу та матерії як творчих здатностей Особи (Персони-Особистості). Одні потенції врівноважувалися протилежними у спілкуванні – так виникали несумісні, на перший погляд, любовні союзи і неможливі державні об'єднання.

На жаль, утворюючи симбіоз, дві потенції ХХІ століття – культурна некомпетентність та інструментальна компетенція – не удосконалюють людську реальність, а часто руйнують її. Те, що не являється завченою компетенцією, перестає цінуватися, втрачає діяльнісний сенс маркера існування. Так, співчуття або почуття гумору компетенціями не являються, але завжди становили вагомий зміст культурної реальності. У тренді – компетенції **Життєзарадності; Дата-синтезу; Медіаграмотності; Трансдисциплінарності; Дизайн-мислення; Кіберзалученості** [4]. Але спробуйте застосувати до таких героїв навіть некласичної епохи, не кажучи про класичну, як Шерлок Холмс та

доктор Ватсон або Дживс та Вустер, компетенції **Транскультурність** (здатність адаптуватися і взаємодіяти в розмаїтих середовищах глокалізованого світу. Можливість налагоджувати комунікації відповідно до локальної специфіки, як на рівні лінгвістичного порозуміння, так і на рівні зчитування й адаптації до соціального, культурного, геополітичного контексту) та **Соціабельність** (здатність встановлювати прямі та глибокі міжособистісні зв'язки, відчитувати реакції та заохочувати бажану взаємодію. Висока емоційна освіченість та соціальна компетентність, переведена в практику комунікації на основі довіри та поваги, як передумови плідної співдії) – і стане зрозуміло, що, хоч це і однаково «соціабельні» та «транскультурні» типи, але абсолютно різні характерні Особи (Персони), що робить ці **персонажі** Людьми, а ніякими не «елементами культури». До їхніх «компетенцій» також входять **Сенсотворення** (здатність розпізнавати причини та наслідки ключових трендів, помічати тенденційні процеси на периферії соціальних систем. Спроможність локалізувати значення глобальних процесів і явищ для конкретного контексту чи спільноти), **Евристичність** (вправність у віднаходженні рішень та відповідей за межами стандартних варіантів і приписів. Усвідомлення наявності ін. парадигм та вміння вийти за рамки існуючої парадигми для пошуку відповідей); **Селективність** (здатність ранжувати та фільтрувати інформацію за важливістю та релевантністю, а також володіння інструментами та техніками оптимізації процесу пізнання), але один з них – криміналіст, а інший – лікар; один – дворецький, а інший – його пан. А майбутнє неадаптивних персонажів як прийнятних, існуючих та діяльних у механізованому світі XXI століття взагалі не конструюється [3].

З іншого боку, для всякої компетенції потрібно відшукати професійний профіль. Можливо, це дійсно дозволить «уструнчити», організувати **соціальну систему**, але не буття та життєдіяльність окремих індивідів. У світі майбутнього Шерлок Холмс може стати діджитал-детективом, але чи стане Міським фермером при наявності маси Підприємливих Лідерів колишній вчитель літератури на пенсії? А ще на основі прекрасних окремих компетентностей майбутнє конструює антигуманні за своєю суттю професії, наприклад, Провайдерів хаосу, які «оптимізують» системи, зрушуючи їх, – звільняючи з роботи **людей**, закриваючи підприємства тощо. Намагання «йти в ногу з часом» звучить як перелицьоване «Дорогу молодим!», бо будь-яка **секторальна** комбінація компетентностей, що виглядає як **розрізане ціле** [5], підходить саме для активної **мобільної** молоді, але навряд чи для когось, хто звик працювати традиційно. Втративши місце у соціальній системі, «некомпетентний» індивід за даним підходом втрачає надію на ре-соціалізацію чи ре-інтеграцію.

Влучно звучить констатація «як бачимо, нас з Вами **практично силоміць** виносить у сфери осмислення, сенсовловлювання, уяви та символізації, синтезу й абстрактного розмірковування – невідтворюваних передумов унікальних інсайтів, критично важливих для тактичного і

стратегічного прийняття рішень» [5]. Разом із тим, якщо ми звертатимемо увагу лише на **сегментованого суб'єкта діяльності**, тобто вимірюватимемо людину лише сформованими компетенціями, ігноруючи потенції, що лишились від людини?

Список використаних джерел

1. Аналіз можливостей, які виникають довкола. Два квантові стрибки у прийдешнє. Велика ідея : веб-сайт. URL: <https://biggggidea.com/practices/25-profesij-majbutnogo-kompleksnist-permagae/>.

2. Духовність. Культура. Нація. Збірник наукових статей. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2010. Вип. 5. 342 с.

3. Асмолов А. Г., Гусельцева М. С. Феноменология неадаптивной активности в культурно-исторической парадигме. Культурно-историческая психология. 2008. Том 4. № 1. С. 37–47.

4. Як прокачати свої вміння для ефективної взаємодії з людьми, технологіями та світом у майбутньому. Велика ідея : веб-сайт. URL: <https://biggggidea.com/practices/11-navichok-yaki-potribno-opanuvati-do-2020-roku/>

5. Чому вимушена еволюція компетенцій життєво необхідна людині. Велика ідея : веб-сайт. URL: <https://biggggidea.com/practices/novitni-supergero-efektivnosti-skoro-u-vashij-spilnoti/>

110

Матвєєва Катерина Вікторівна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – доктор філософських наук, професор Гуменюк Т. К.

ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

У часи політичних баталій сьогодні процес вивчення та аналізу сучасного театрального мистецтва, осягнення та систематизації процесів, які розгортаються всередині театрального життя концентрує увагу на глибокому, всебічному дослідженні шляхів та засобів впливу культурної традиції на розвиток українського драматичного театру. Сучасне театральне мистецтво в контексті багатопаровості як художніх, так і загальнокультурних смислів, образів, знаків перебуває під впливом надзвичайно полярних факторів і в таких умовах зазнає постійної трансформації. Тому надзвичайно важливо досліджувати і підтримувати результати тих мистецьких пошуків, які ведуться прихильниками збереження національної культурної спадщини для наступних поколінь та втілюються в оригінальні, цікаві, художньо значущі спроби адаптувати досягнення класичного мистецтва до специфіки сучасного

сприйняття та ціннісних настанов культури початку третього тисячоліття.

Перш за все, зупинимось на існуючих в сучасній довідковій літературі визначеннях поняття «традиція». «Традиція – це досвід, звичай, погляд, смаки, норми поведінки та ін., що склалися історично й передаються з покоління в покоління» [2]. «Культурна традиція – сукупність світоглядних уявлень загального характеру, покладених в основу життєдіяльності окремих суспільних національно-державних, наддержавних утворень у вигляді національних єдностей довкола тих уявлень, наскрізних у соціально-історичному існуванні великих регіонів за всі часи цивілізації» [1].

Упродовж тисячоліть під «культурною традицією» мали на увазі звичаї, традиції, загальні норми поведінки, які транслуються, передаються від старшого покоління молодшому через казки та колискові, ігри й танці, ритуали та обряди тощо. Відтак, першоосновою формування національної традиції був фольклор. Згодом, з фольклору народжуються й поступово утверджуються українські театральні традиції. Цей унікальний світ традиційної видовищності постає як невід'ємна частина буття, що наповнювала духовний світ людини. Явище театрального мистецтва віддзеркалює життя традиції, в першу чергу, через збереження національних звичаєвих форм шляхом відтворення різноманітних ритуалів, обрядів, способів їх виконання.

Формування української театральної традиції безпосередньо пов'язано з виникненням театру в умовах імперського тиску, що його зазнавала національна культура протягом століть. Лише у 1882 р. розпочалося «потепління» щодо театральної справи в Україні. Саме відтоді українським митцям вперше було дозволено користуватися українською мовою на сцені і було створено перший український театр із професійною трупкою. Так поступово формувалася українська національна традиція «театру корифеїв», що золотою сторінкою вписана в історію вітчизняного театру.

Дослідження феномену театральної традиції безпосередньо виводить нас на аналітику творчості видатного митця ХХ ст. Леся Курбаса. Не випадково постать великого українського режисера, реформатора українського театру ХХ ст. вивчається надзвичайно детально вже протягом багатьох років. Особливий інтерес дослідників викликає його методологічний та теоретичний спадок, унікальний світ його творчості, що будується на перетині трьох мов: вербальної, театральної, софійної. Тож видається, що нині актуальним є вивчення креативних пошуків видатного режисера, звернення до створеної театральної концепції/школи Леся Курбаса, зрештою, буттєвість спадщини великого Митця як в сучасних театральних практиках, так і в наукових розробках сучасних дослідників.

Ще однією знаковою постаттю сучасного українського театру є Сергій Данченко. Творчість талановитого режисера надзвичайно вплину-

ла на розвиток національної, а також й світової театральної культури. Створення власного художнього світу свідчить про дивовижний феномен Данченка – режисера, інтерпретатора, вихователя цілої плеяди талановитих майстрів сцени, акторів, що своєю творчістю прославляють театральну культуру України з її унікальними культурними, художніми, інтелектуальними традиціями.

Проблема життєдайності художньої традиції як явища української театральної культури спрямовує нас на глибинне дослідження творчості Богдана Ступки – режисера, експериментатора, геніального Майстра української сцени. Він міг працювати з фахівцями – представниками різних культур, але закорінений, вихований був на національних театральних традиціях, на традиціях львівської академічної театральної школи. Величезним є внесок режисера у розвиток українського театру. Зокрема, особливої уваги заслуговує його експериментальний пошук, спрямований на відкриття можливостей т. зв. «малої сцени» – відкриття Театру у фойє, а також Камерної сцени. Це надало широкі можливості як вже визнаним, так і молодим акторам, режисерам, сценографам та драматургам здійснювати свої творчі задуми, експериментувати, а глядачам, відповідно, знайомитися з найрізноманітнішими, почасти радикально новітніми творчими пошуками, манерами, стилями, художніми світоглядами тощо. Це створило нові сучасні можливості комунікації з глядачем. На сьогодні ми спостерігаємо, що саме камерні сцени збирають повні глядацькі зали, а здійснені там вистави стають непересічною подією в театральному житті нашої країни. Тож завжди актуально звучатимуть слова Богдана Ступки: «Якщо людина після вистави замислилась над тим, як їй жити далі, то театр має право на існування».

112

Сьогодні Україна, вже вкотре в історії, переживає непрості часи. І тому зараз, заради побудови сильної і успішної держави, українське суспільство потребує об'єднання, відстоювання власної національної ідентичності. Й саме театр є тією важливою духовною інституцією, де, у синкретичній єдності з відтворенням нового «сучасного» світовідчуття людини, втілюються культурні традиційні цінності, в яких закарбований багаторічний духовний досвід народу. Той факт, що таке «віднаходження» ідентичності так яскраво прослідковується саме в театрі – не є дивним: природна синкретичність мистецтва виходить на поверхню та стає у колі актуальних питань художнього простору сучасної української культури.

«Театр – це ренесанс душі». Ці слова великого актора сучасності Богдана Бенюка візьмемо за той духовний орієнтир, що вестиме нас у пошуках відповіді на питання: яким чином сучасна художня культура встановлює зв'язки з інтелектуальним надбанням минулого; що є причиною звернення до давніх національних традицій в сучасну; якими є значення і наслідки такої спадкоємності.

Список використаних джерел

1. Культурна традиція. Енциклопедія сучасної України : веб-сайт. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=51480.
2. Словник української мови. Академічний тлумачний словник : веб-сайт. URL: <http://sum.in/s/tradycja>.
3. Сценографія. Пошуки власної естетики (1920-2020) / упоряд. А. І. Александрович-Дочевський; текст О. В. Ковальчук. Київ : Антиквар, 2019. 304 с.

Меднікова Галина Сергіївна,

доктор філософських наук,

професор кафедри культурології та філософської антропології,

Національний педагогічний університет

імені М. П. Драгоманова

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8979-9311>

КАРНАВАЛЬНІСТЬ ЯК СУТНІСНА ОЗНАКА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І СТРАТЕГІЯ В ОРГАНІЗАЦІЇ ТУРИСТИЧНО-ПОДІЄВОЇ ГАЛУЗІ

Карнавальність як ментальна ознака культури українців знайшла прояв, починаючи з літератури («Енеїда» І. Котляревського, «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Московіада» Ю. Андруховича, поезія групи «Бу Ба Бу» (бурлеск, балаган, буфонада; Ю. Андрухович, В. Неборак, О. Ірванець) та ін. і, закінчуючи останніми виборами президента Зеленського, актора-коміка, популіста і абсолютного непрофесіонала. Це був масовий протест проти існуючих форм влади, безстрашний, безшабашний, як згусток особливого карнавального світовідчуття. Українська література стала втіленням карнавального необарокового мислення. Реалії сьогодення відображаються Андруховичем, Ірванцем у використанні простомовної лексики і світогляді ліричного героя, що виріс в міській субкультурі.

Історично Україна розвивалася під іноземним впливом: Польщі, Австрійської, Австро-Угорської, Російської імперій і соціальним фундаментом історичного карнавалу в Україні став підсвідомий масовий синдром зламу, що супроводжував розпад імперій та викликав суспільну депресію і масову карнавальну сміхову рефлексію на суспільні катаклізми. Сміх є проявом ідентичності (на думку М. Бахтіна, під час карнавалу народ «відчуває свою єдність у часі, історизм свого існування і нескореність завдяки силі духу» [2]) і є своєрідним переходом до свободи. С. Аверинцев вказував, що «вільна людина визволення не потребує, звільнюється той, хто не має свободи... звільнитися треба від тієї соціальної маски, яку нав'язала заляканій людині офіційна культура», Сміх – це не свобода, а звільнення» [1, 8]. На поч. ХХІ ст.

театралізовані форми в Україні стали важливим компонентом протесту. Карнавальність наших революцій 2004 і 2014 р. дуже точно помітили журналісти і митці. Жовтогарячі стрічки і шалики стали масовим явищем під час і після Помаранчевої революції. А Революція Гідності (Євромайдан) з самого початку мала потужну естетичну складову. У фейсбуці з'явилася спільнота «Страйт плакат», яка викладала протестні, іронічні постери, зокрема портрет президента України з червоним клоунським паралоновим носом. Молоді митці Олекса Манн, Іван Семесюк, Андрій Єрмоленко постили в соціальних мережах яскраві тексти, в яких гасла вітчизняного анархізму поєднувалися з великою кількістю іронічно вжитої нецензурної лексики, і сам протест породив хвилю народного концептуального креативу. На підступах до Майдану митці організували імпровізовану галерею і комунікативний центр «Мистецький Барбакан», побудований з промислових відходів, листів фанери – Карнавальний майдан.

Концепція масштабної презентації сучасного українського мистецтва в Австрії (Відень, 21.09–8.10.2019 р.) виставки «Між вогнем і вогнем» (куратори А. Ложкіна і К. Акінша) в основі своїй теж карнавальна. Монументальні скульптури («Солдат», «Матрос» та інші) радянського часу (цікавість цим періодом поки ще не пройшла за кордоном – це теж національний варіант культури) чергувалися з великими і яскравими фотографіями свята «Маланки» Гери Артемової у сучасному виконавстві мешканців гуцульського села Космач. Народне свято Маланки – це етнічний варіант традиційної карнавальної сміхової культури і важлива частина сучасного культурного ландшафту України.

Поширена стратегія презентації культури будь-якої країни на міжнародній арені – етнічно-фольклорно-народний продукт, який презентують фольклорні ансамблі пісні, танцю, традиційних ремесел, національної кухні. Така кітчева українська етнокультура: спрощена, очищена від саморефлексії, але приваблива своєю співучістю, гарними вишиванками зручна для споживання, часто репрезентується нашими посольствами за кордоном, вивчається в недільних школах діаспори. Традиційна культура потрібна діаспорі для зберігання її ідентичності. Етнокітч як форма культурного експорту і зберігання культурної пам'яті не є ексклюзивно українською особливістю, і в тій чи іншій формі існує майже всюди. Національна культура, спрощена до рівня штампів і стереотипів, найлегше перетинає кордони, але сьогодні зростає попит на мистецький продукт високо професійного рівня, який виріс із традиційної культури. Прикладами цього є ансамбль «ДахаБраха», Мар'яна Садовська, Алексіс (Олеся) Кохан, Китастий Юліан Петрович, які на бандурі творять нові звукові світи, розширює звукову палітру, ритми, фактуру музики.

Мар'яна Садовська – вокальна актриса, композитор, аранжувальниця, фольклористка. Її пісенні проекти глибоко філософські. Проект Мар'яни Садовської «Українське покликання» – це оповідання про етнічну, традиційну культуру давньої і сучасної України. В її співі поєд-

нані архаїчні голоси і сучасні звуки, що підсилює відлуння невідомих світів тут і зараз. Професійно вивчаючи традиційну культуру України, вона перевтілює її в особистісну, надзвичайно цікаву індивідуальну звукову культуру для сьогоденного покоління українців та створює такі етно-музичні проєкти, які викликають захват слухачів з ін. країн.

Сучасна візуальна культура також створює цікаві твори, на основі етнічного матеріалу. Прикладом цього є документальний фільм молодого режисера Сухолиткого-Собчука «Красна Маланка», який представляє справжній, самобутній карнавал на свято Маланки в селі Красноільск Чернівецької обл. Свято затягує у свій вир всіх: і старих, і малих, і чоловіків, і жінок, але особливу роль у ньому грають молоді хлопці. Саме вони у вкрай екзотичних нарядах, зроблених з соломи, задають екстатичну динаміку руху і смислові аспекти свята, вигукуючи речитативи: «Кращі парні у нашому селі, ми страшні і небезпечні, у нас гостри ножі». Їм вторять підлітки у своєму бурхливо ритмічному танку і підтримують жінки.

Веселяться всі, крім представників влади: вони серйозні, мовчазні, в офіційній формі. Принципове протистояння влади і народу, офіційної культури і народної під час підготовки і відзначення свята, все як за Бахтіним: «Стара влада і стара правда виступають з претензіями на абсолютність, на позачасову значущість. Тому й усі представники старої правди і старої влади похмуро-серйозні, не вмюють і не хочуть сміятися... Пануюча влада і пануюча правда не бачать себе у дзеркалі часу, тому... й вони не бачать свого старого і смішного обличчя, комічного характеру своїх претензій на вічність... Представники старої влади і старої правди з найсерйознішим виглядом і в серйозних тонах дограють свою роль у той час, коли глядачі вже давно сміються» [2].

У фільмі мова йде про заборони офіційною владою цього свята, тому що поведінка людей під час свята непередбачувана для влади: бійки між парубками, пияцтво, нецензурна лексика. Майстерню людини, що завжди робила маски і костюми для свята, спалили і вона знає, що це зроблено з дозволу влади, і тому відмовляється робити маски для наступного карнавалу. Батько одного з хлопців не дає згоду на участь у цьому святі. Для голови села, міліції – це великий клопіт, і щоб зняти з себе відповідальність, призначають коменданта свята з хлопців, якого повинні слухатися всі.

Розглядаючи естетичні моменти сміхової культури, М. Бахтін відмічав протиставлення голові «матеріально-тілесного низу» [2]. У карнавалі завжди безліч жартів, побудованих на цих контрастах. Дуже великий протест на кіностудії Довженка викликала нецензурна мова, що звучить у «Маланці», чоловіки матюками криють одне одного і матюки доволі жорсткі, зав'язані на християнському та фалічному. Усе це лишили румунською мовою (без перекладу), населення розмовляє частіше українською, а представники влади – російською.

Фільм став не просто захоплюючою документацією українських обрядів, а зафіксував дещо більше – щось темне, невідоме, щось магнетичне і сакральне в святі Маланки, в якому поєднуються християнські

та язичницькі культурні коди. І завершується фільм символічно: свято закінчується, карнавальні вбрання складають на підводу, і везе їх худорлява конячка за край села, де вони палають у вогні, щоб заново відродитися у наступному році.

Карнавальність як оповідну стратегію використовує івано-франківський художник Сергій Григорян. Він належить до покоління митців, що готові взяти на себе відповідальність за «сучасність у мистецтві», добре відчуває естетику, час, прагне бути у світовому контексті, не боїться конфлікту, є щирим і відкритим.

Художній спосіб його мислення – сучасність через фольклор, балаган, карнавальність. Він цікаво працює із гуцульським фольклором, іронічно поєднуючи його із масовою культурою.

Таким чином, ми бачимо, що в стратегії репрезентації культури України за кордоном, митці прагнуть представити не етнокітч, а створити високопрофесійний продукт, де традиційна культура України переосмислена і перекладена на сучасну мову.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура. М.М. Бахтин как философ. Москва, 1992, С. 7-19.

2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 543 с.

Михайлова Рада Дмитрівна,
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну інтер'єру та меблів,
Київський національний університет технологій та дизайну
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7264-0205>

«ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ В КОНТЕКСТІ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ

Класичне образотворче мистецтво надає чимало прикладів осмислення події «як того, що порушує усталений, звичний хід життя, змінюючи його внаслідок важливості на дещо непередбачуване» [1, 749]. До таких зразків належить, зокрема, релігійний живопис, як-от фреска Леонардо да Вінчі «Тайна вечеря», замовлена міланським герцогом Лодовико Сфорца. Вершина монументального живопису доби Відродження, завдяки художній цінності, вона разом із церквою Санта Марія дела Грація (побудована 1469 р., з 1490 р. – усипальниця родини Сфорца), де вона знаходиться, включена до Списку Всесвітньої спадщини (World Heritage List, 1980).

Фреска «Тайна вечеря» написана на задній стіні трапезної, де займає площу 460 x 880 м. У роботі знаменитий італійський митець використав нові на той час прийоми – перспективу, відкрити саме у добу Відродження, завдяки якій досягнув реалістичності зображення у формах й колориті, та «золотий перетин», чим отримав гармонійну пропорційність щодо цілого та деталей.

Художник та вчений, Леонардо да Вінчі застосував оригінальну техніку нанесення фарби не на вологу штукатурку, як це робили до нього, а на суху, на шарі смоли, гіпсу й мастики, по яких писав темперою – фарбою у вигляді суміші клеєвого розчину з олією. У результаті фреска стала не лише художнім відкриттям, але й фізико-хімічним експериментом.

Новим у роботі був психологічний підхід у розкритті образів апостолів. Прояв почуттів – від тихого подиву – до бурхливого обурення, став виразом різних характерів учнів Христа, адже сюжет твору передає момент останнього вечора Христа напередодні схоплення і розп'яття. Цей момент є кульмінацією його земного життя і початком шляху на Голгофу, де Христос прийняв катування в ім'я людства.

Обмірковуючи майбутню «Тайну вечерю», Леонардо да Вінчі да Вінчі робив начерки та вів щоденник, де записував думки про учасників сцени: «Той, що пив і поставив кубок на місце, звертає голову до того, що говорить, інший з'єднує пальці обох рук і з насупленими бровами дивиться на свого товариша, інший показує долоні рук, припіднімає плечі до вух і висловлює здивування ротом...» Такі записи свідчать про сценарну складову, невід'ємну від події. У записах не зазначені імена апостолів, але, на думку фахівців, вони розташовуються так (зліва направо): Варфоломій, Яків Менший (молодший), Андрій, Юда Іскаріотський, Петро (позаду Іуди), Іван. Від Христа вправо: Фома (ззаду), Яків (старший), Пилип, Матвій, Фаддей, Симон Зілот. Їхнє розташування у хвилеподібному русі до постаті Христа, де знаходиться геометричний та смисловий центр композиції, та відцентрового руху Іуди, який він невільно робить, насичує твір оповідальністю, що також є незмінною складовою у феномені події. Живописець відмовився від традиційних іконописних канонів на користь реалістичного зображення: він написав Ісуса та апостолів без звичних для того часу вінців, німбів і мандорли (золотого сяйва навколо всієї фігури). Подібний прийом застосував через багато століть кінорежисер Франко Дзефіреллі, який зняв стрічку «Ісус із Назарету» (1977), надавши кіноповіді виняткової достовірності. Однак і в живописному творі, і у фільмі, величні сцени та високий лад, попри реалістичність, сповнені таємничості та загадковості.

Не дивно, що у композиції «Тайної вечері» окрім традиційних релігійних смислів, нині вбачають закодовані символи латинських літер M та V – Марія та «victory», як знак зображення його імовірної дружини Марії Магдалини, зодіакального кола, де Марія – це сузір'я Діви, а Христос – Козерога, фігур апостолів – як символу духовного

росту. Христа, окрім іншого, ототожнюють із Сатурном – божеством часу, долі й гармонії (див: <https://ukrburshtyn.com/ua/blog/-tajnaya-vechera--genialnaya-rabota-leonardo-da-vinchi.html>).

Головна психологічна колізія твору – протиборство Ісуса Христа та Іуди Іскаріота, як протиборство добра та зла. Вчинок Іуди – це поворотна подія у житті Ісуса, його учнів, самого Іуди. На відміну від Христа, який вознісся після розп'яття, Іуда проходить шлях до каяття і самогубства, що все одно не приносить бажаного для нього умиротворіння. Відтак оповідь про Ісуса одразу має два значення події – вчинок (профанне) і рух духу (сакральне).

У межах профанного та сакрального, імовірні версії розгляду події, набувають завершеності. У творі Леонардо да Вінчі можна виділити декілька нашарувань даної проблематики.

Перше нашарування лежить у сфері релігійного. Так, розгляд події з точки зору релігійної свідомості, що стверджує наявність особливих зв'язків між людиною і богом, спираючись на звичайну для неї сукупність ідей, міфів, догм, поглядів, уявлень, почуттів, емоцій, традицій, приводить до виявлення сутності зображеного через релігійні уявлення, сприйняття релігійних цінностей та ідеалів. Відображена у релігійному творі ідея є відповіддю на пошуки божественного начала через думку, а подія – утіленням релігійного почуття.

118

Друге нашарування події має відношення до сфери профанного. Розкриваючи у Новому Завіті життєпис Ісуса, що дійшов до нашого часу у Євангеліях чотирьох апостолів – Матвія, Марка, Луки, Івана, «добра новин» для людства, пов'язану із його спасінням через розп'яття та воскресіння Ісуса Христа, постає не лише як біблійна подія, але і як реальна та історична, тобто у сукупності логічно завершених та обмежених у просторі і часі історичних фактів. Під подією, в такому випадку розуміють дещо, що відбулося як факт суспільного або приватного життя і мало видатне історичне, соціальне або особистісне значення.

Третій шар події відповідає художньому світогляду митця, який інтерпретує сюжет, ідею, зміст у вигляді художнього твору. У Леонардо да Вінчі це геніальне поєднання події ілюзорно-позірного живописного твору з реальними подіями буття. Адже навпроти вузької видовженої стіни, де була написана фреска, у протилежному куті зали знаходився стіл настоятеля монастиря. Це було враховано художником: композиція фрески, де також написаний стіл, паралельний стіні, природно пов'язувалася з інтер'єром і обстановкою. Простір у «Тайній вечері» свідомо обмежений: перспективні лінії продовжують перспективу трапезної, але не йдуть далеко в глибину, а замикаються написаною стіною з вікнами, таким чином, приміщення, де знаходиться фреска здається трохи продовженим, але його прості прямі контури зорво не порушуються. Христос та його учні наче сидять у тій самій трапезній, трохи на узвишші, у ніші. Завдяки своїм збільшеним розмірам вони панують над простором зали, притягуючи до себе погляд.

Четвертий шар – сприйняття всієї суми значень даного художнього твору, його історичних та духовних засад, очима сучасної людини. Зважаючи на те, що кожна подія містить оцінку часу, тобто вказівку на те, коли вона відбулася, і місця, де вона відбувається, в рамках теорії відносності, таке поняття вміщує всю сукупність місць і часів, що розглядаються як часо-простір події. Виходячи з того, що просторово-часовий інтервал визначає віддаленість подій одна від одної, а місце й час події залежать від системи відліку спостерігача, просторово-часовий інтервал є величиною незмінною, однаковою для всіх систем відліку.

Підсумовуючи, зазначимо, що подія у творі «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі, розгортається у таких вимірах: 1) у значеннях Євангельської оповіді, 2) у сприйнятті віруючої людини, 3) у живописній версії Леонардо да Вінчі, 4) у інтерпретаціях сучасного глядача.

Сенс твору Леонардо да Вінчі полягає в ідеї події як втілення вселенського гуманістичного змісту у масштабах людського.

Список використаних джерел

1. Словник української мови : в 11 тт. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ : Наукова думка, 1975. Т.6. 1975. 832 с.

Мішенюк Анастасія Євгенівна,

магістрантка Київського національного університету

культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;

науковий керівник – кандидат культурології, доцент Поліщук Л. О.

119

БІБЛІОТЕЧНІ ІННОВАЦІЇ У РОЗРІЗІ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК СУЧАСНОСТІ

Бібліотеки України є головною складовою культурної, наукової, освітньої та інформаційної інфраструктури держави, джерелом розвитку інформаційної культури українців. Та незважаючи на потужний інформаційний, освітній, виховний, дозвілєвий потенціал існує низка серйозних загроз, що можуть призвести або до занепаду бібліотек, або до трансформації їх функцій до суто зберігаючих, архівних.

З метою посилення конкурентоспроможності бібліотек, підвищення інтересу до них серед різних категорій населення, вітчизняні бібліотеки вивчають бібліотечні культурні практики зарубіжних країн, намагаються відмовитися від стереотипного бачення, створити привабливі умови для користувачів, знайти додаткові джерела фінансування, запровадити нові підходи до змісту та організації бібліотечної діяльності. Одне із головних завдань сучасних бібліотек – стати цікавими, корисними, полярними, можливо навіть необхідними для споживачів і з цією метою заповнити бібліотечний простір оригінальними, нестандартними ідеями та послугами.

Поняття «інновація» тлумачиться як (від лат. *innovātiō*) оновлення, зміна, діяльність спрямована на створення принципово нових, вдосконалених або більш відповідних умовам технологій, виробів; як комплекс заходів, спрямованих на впровадження в економіку нової техніки, технологій, винаходів. Визначальним фактором інновації є розвиток винахідництва, раціоналізації, поява великих відкриттів, пошук та використання творчого бачення [3].

Інновації стали невід'ємною складовою діяльності сучасних бібліотек, адже дають можливість запроваджувати нові нестандартні послуги, використовувати непритаманні бібліотекам форми та напрями роботи, відкривати нові «горизонти», формувати позитивний імідж бібліотеки як сучасного закладу, створювати нові бібліотечні тренди, залучати до участі у заходах різні категорії населення.

Нового поштовху удосконаленню та осучасненню бібліотечної діяльності надав «Ярмарок інноваційних бібліотечних послуг та електронного врядування», під час котрого було презентовано низку цікавих інновацій, запроваджених в бібліотеках України. Вартий уваги також проєкт «Бібліоміст», участь у якому надала можливість бібліотекам позиціонувати себе з іншого, неочікуваного боку та отримати сучасне технічне обладнання, котре в свою чергу дало змогу багатьом бібліотекам запровадити важливі ініціативи, спрямовані на реальне покращення життя людей [6]. Як приклад можна навести проєкти реалізовані у бібліотеках Тернопільської обл.: «Бібліотека + інтернет = Вам врожай!», основною метою якого була інформаційна допомога місцевим фермерам у збільшенні врожаю; «Бібліотека +», в основі якого – реклама місцевих бібліотек та їх послуг через тематичний бібліотрамвай; «Безпечний і приватний вебпростір», основне завдання котрого – навчити молодь і юнацтво вебспілкуванню, т. зв. «нетикету», нормам і правилам спілкування в мережі тощо [6].

Інновації, що запроваджуються у бібліотеках можна класифікувати за різними критеріями. Наприклад, у залежності від значущості інновації, якості змістовних змін до яких вони призвели, виокремлюють реальні та удавані (псевдо) новації. З точки зору цього критерію, бібліотекам важливо у «гонитві» за новизною та кількістю запроваджених інновацій не перейти до псевдоновацій, що проявляються у безпідставних, необґрунтованих структурних змінах, підміні понятійного апарату, некритичному, необдуманому використанні зарубіжного досвіду, не адаптованого до вітчизняних реалій. Натомість варто зосередитися на «реальних» інноваціях, що забезпечують покращання якості бібліотечного сервісу, слугують популяризації бібліотеки серед населення та формуванню (позитивного) іміджу.

Зрозуміло, що найцінніша інновація – та, що створена самостійно і відповідає очікуванням користувачів [2]. Але не менш цінні інновації, що уже апробовані і протестовані іншими. Серед найпоширеніших джерел пошуку ідей для інновацій – конкурси та ярмарки бібліотечних проєктів, культурні практики інших соціокультурних інституцій

(музеїв, клубів, центрів дозвілля, розважальних комплексів, квест-румів, парків, театрів, кінотеатрів, дитячих та сімейних розважальних центрів, клубів за інтересами), зарубіжний досвід тощо, проте варто врахувати, що будь-яка запозичена ідея без творчого підходу, власного переосмислення може призвести до нівелювання найгарнішої авторської ідеї.

Серед інноваційних «фішок», що запроваджуються вітчизняними бібліотеками можна виокремити: сучасне зонування приміщення, організацію місць для відпочинку (ігрові зони для дітей, кімнати побачень, кав'ярні тощо); безбар'єрний доступ до літератури (відкриті фонди читальних залів, системи показчиків); запровадження технологій, таких як «Веб 2.0»; доступність сервісних послуг (Wi-Fi-доступ, відсутність кафедр видачі тощо); інформування за допомогою електронного навігатора, електронний формуляр та ін. [4].

Важливим напрямом роботи бібліотеки є інформування про послуги, події, заходи, що організуються в бібліотеках. Зважаючи на велику зацікавленість населення (особливо молоді) соціальними мережами, бібліотеки часто використовують їх як ефективну платформу для інформування, реклами та піару власних послуг. Багато бібліотек мають сайти, що містять детальну інформацію про бібліотеку та все, що в ній відбувається.

Серед інноваційних технологій, що запроваджуються сучасними бібліотеками також варто назвати створення івент-платформи, на якій організуються традиційні щорічні проекти на підтримку читання (наприклад, Всеукраїнський соціальний фотопроєкт «Зірки. Із книгою в серці»). Таким чином, через відомих, знаменитих людей бібліотеки мають можливість пропагувати любов до книги, до читання, до самоосвіти тощо. Завдячуючи інтернет ресурсам у бібліотек з'явилася можливість запроваджувати нові, активні, прогресивні форми роботи, зокрема, флешмоби та перформанси, тренінги та майстер-класи, коуч-сесії та вебінари, конференції та антиконференції, мозкові штурми та ярмарки ідей, воркшопи та творчі лабораторії, спіддейтінги та ділові зустрічі, мітапи та розмовні клуби, фотосушки та тихі аукціони, квізи та квести, пітч-сесії та хакатони, брейнштормінги та панельні дискусії, кейс-студії та презентації, буккросинг та зворотній аукціон, ділові ігри та ігрові симуляції, форуми та рефоруми, ніч у бібліотеці та бібліофестиваль тощо. Незважаючи на те що всі перераховані формати заходів не є суто бібліотечними, проте мають всі передумови та можливості стати складовою бібліотечного піару та ефективною комунікацією з аудиторією.

Прикметним для вітчизняних бібліотек є зарубіжний досвід. Наприклад, серед послуг, що надаються бібліотеками за кордоном: консультування учнів та студентів у виконанні домашнього завдання (публічна бібліотека м. Нью-Йорк розробила вебпортал за допомогою якого можна ознайомитися з авторитетними ресурсами дотичними до освітніх програм, або ж взагалі отримати консультацію у виконанні

домашнього завдання онлайн) [5], вся інформація необхідна для навчання і відпочинку у поєднанні зі смачної їжею (проект «Піца і сторінки» у особливому приміщенні для молоді «LOFT» у публічній бібліотеці Парк-Ріджа, штат Іллінойс) тощо.

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновки: вітчизняні бібліотеки поступово трансформуються у сучасні заклади, що використовують інноваційні підходи у наданні послуг, шукають шляхи виходу із кризових ситуацій; застосовують інноваційні моделі управління; популяризують свою діяльність серед різних категорій населення, підвищуючи рівень конкурентоспроможності; цілеспрямовано вивчають та застосовують досвід роботи зарубіжних бібліотек; беруть участь у міжнародних проєктах; модернізують свої приміщення, якість надання бібліотечних послуг; перекваліфікують кадри; шукають джерела додаткового фінансування та, що дуже важливо, використовують сучасні культурні практики, чим привертають увагу громадськості, змушуючи змінити стереотипне ставлення до бібліотеки як до запиленого, нудного залу для читання на сучасний інноваційний культурний центр, що надає якісну актуальну інформацію, має потужну сучасну матеріально-технічну базу, створює новітні культурні проєкти.

Список використаних джерел

122

-
1. Інтернет-технології в бібліотеках. Бібліотечний форум України. 2011. №2. С. 9–12.
 2. Матлина С. Г. Публичная библиотека. Пути инновационного развития : Избранное. Санкт-Петербург : Профессия, 2009. 568 с.
 3. Новітній онлайн-словник української мови (2013–2018). URL: <http://sum.in.ua/f/> (дата звернення: 30.01.2020).
 4. Соцков О. Новый взгляд на новую библиотеку. Бібліотечний вісник України. 2011. №2. С. 21–23.
 5. Чуприна Н. Т. Универсальная библиотека: инновационная деятельность в профессиональной практике. Серия «Библиотекарь и время. XXI век». Москва : Либерия, 2004. Вып.13. 117 с.
 6. Ярмарок інноваційних бібліотечних послуг та електронного врядування. Київ, 11 квітня 2011 р. / USAID; PDP II; Microsoft; IREX; Мін-во культури України; УБА; Бібліоміст. Київ: Б.в., 2011. 36 с.

Нікольченко Юзеф Мойсейович,

доцент кафедри культурології та інформаційної діяльності,
Маріупольський державний університет,
заслужений працівник культури України
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8149-6743>

КНИЖНА КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Протягом трьох століть у Київській Русі бібліотеки, створені при монастирях, соборах, церквах та приватні книгозбірні, були не тільки осередками освіти, науки і культури, але й єдиними у державі центрами видавничої справи, де писалися, переписувалися і перекладалися книги.

На час прийняття Руссю християнства у 988 р. вже існувала велика кількість перекладів богословських та історичних творів церковно-слов'янською мовою. Вони з'явилися завдяки місії Кирила (бл. 827–869) і Мефодія (бл. 815–885) у 863 р. в Моравії. Проте вже у др. пол. XI ст. видавці книг з бібліотек Софії Київської і Печерського монастиря здійснювали переклади безпосередньо з грецької і латинської мов.

За повідомленнями літописних джерел та сучасників, у Київській Русі в XI–XIII ст. існувала розгалужена мережа бібліотек. За підрахунками вчених, книжковий фонд Київської Русі на кін. XIII ст. становив 130–140 тис. томів [4, 312]. Відомі унікальні за своїми колекціями князівські книгозбірні Святослава Ярославича (1027–1076), Святослава (Святоші) Давидовича Чернігівського (1080–1143), Володимира Васильковича Волинського (1249–1288). Власні книжкові зібрання були в ігумена Печерського монастиря у Києві – Феодосія Печерського (бл. 1009–1074) та у його учнів – ченців Даміана Цілителя, Григорія Чудотворця, Іларіона Схимника. Велику бібліотеку мав Клим Смолятич (р. н. невід. – після 1164) – книжник і філософ, знайомий з працями давньогрецьких філософів. Згодом він став київським митрополитом.

Першу відому на Русі бібліотеку заснував у 1037 р. великий київський князь Ярослав Володимирович Мудрий (977–1054) при Софійському соборі у Києві. За підрахунками книгознавців у ній могло зосереджуватися понад 950 томів, насамперед, богослужбових книг: Євангелія, Псалтирі, Служебники, Требники, Устави, Мінеї, Апостоли та ін., а також світська література грецькою, арабською, латинською мовами: твори Геродота, Еврипіда, Демосфена, Аристотеля, Плутарха, Ксенофонта, збірник «Олександрія» про життя Олександра Македонського, хроніки Іоанна Малали, Георгія Амартола і Георгія Сінкелла, «Історія іудейської війни» Йосифа Флавія, «Християнська топографія» Козьми Індікополова, «Джерело знань» Іоанна Дамаскіна, «Повість про Акіра Премудрого», перекладена із сирійської мови тощо [5, 174–175].

Унікальною за своїм фондом була бібліотека Печерського монастиря, заснованого у 1051 р. ченцями Антонієм та Феодосієм. За Студій-

ським монастирським статутом бібліотека перебувала під патронатом призначеного ігуменом брата-бібліотекаря.

При багатьох бібліотеках було відкрито скрипторії – своєрідні книгописні майстерні, які були, по суті, єдиними центрами становлення і розвитку видавничої справи у Київській Русі в XI–XIII ст.

Складаючи похвалу Ярославу Володимировичу літописець Нестор у «Повісті минулих літ» підкреслює його роль у налагодженні книжної справи: «І до книг він мав нахил, читаючи [ix] часто вдень і вночі. І зібрав він писців многих, і перекладаючи вони з гречизни на слов'янську мову і письмо [святеє], і списали багато книг; ...многі списавши, положив [ix] у церкві святої Софії, що її спорудив він сам» [3, 89, 91].

Про «книжное строение» у бібліотеці Печерського монастиря розповідається і на сторінках Києво-Печерського патерика. Так, вище згаданий чернець Іларіон Схимник, «дуже вмів міг писати книги у день і вночі у келії отця Феодосія» [2, 69].

Найбільша книгописна майстерня, де працювала велика кількість писців, була при Софії Київській. У ній працювали фахівці духовного звання і ремісники-миряни. За ігуменства Феодосія процес книговидавництва у Печерському монастирі набув цехової організації. Активну участь у книжковій справі брав сам Феодосій, а також ченці Никон та Іларіон Схимник.

124

У Софії Новгородській серед понад ста писців, що залишили свої автографи на книгах, близько половини були писцями-ремісниками. Крім Києва, видавнича справа розвивалася у монастирських, соборних і церковних бібліотеках Володимира Волинського, Галича, Новгород, Переяславля, Ростова, Чернігова.

Широка потреба у книгах породила на Русі специфічну галузь ремесла, в якій працювало багато фахівців. Крім книгописців і палітурників, тут були редактори, перекладачі, художники, майстри пергаменту, ювеліри.

Власна література Русі, створена у книгописних майстернях бібліотек церковно-слов'янською мовою, дійшла до сьогодення у кількості близько 90 духовних і світських книг, основними темами яких були прийняття нової релігійної системи – християнства східного обряду, княжі суперечки і боротьба з кочовиками [1, 227].

Видана у Київській Русі книга, як і в усій середньовічній Європі, коштувала дуже дорого. Автор приписки до знаменитого Мстиславового Євангелія (бл. 1115), зауважив, що «...цену же евангелія сего един Бог ведает» [4, 313].

Список використаних джерел

1. Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 260 с.

2. Києво-Печерський Патерик. Репринтне видання Д. І. Абрамовича. Київ : Час, 1991. 280 с.

3. Літопис руський / пер. з давньорус. Л. Є. Махновця. Київ : Дніпро, 1989. 591 с.
4. Толочко П. Київська Русь. Київ : Абрис, 1996. 360 с.
5. Толочко П. Ярослав Мудрий. Київ : Альтернативи, 2002. 272 с.

Оборська Світлана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-3148-6325>

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ: СПЕЦИФІКА РОБОТИ ІВЕНТОРА

З появою перших цивілізацій, кожна історична епоха створювала свої форми культурно-дозвілєвої діяльності. Культурно-мистецька спадщина – це свого роду віддзеркалення суспільних процесів. Олімпійські ігри, гладіаторські бої, навмахії, гонки на колісницях, середньовічні містерії, карнавали та ін. Сьогодні у суспільному житті відбуваються найрізноманітніші події, які потребують їх відзначення на честь досягнення успіху, отримання бажаної нагороди або святкування ювілею. Наприклад, такі події як день народження королеви Єлизавети або інаугурація президентів мають великий вплив на спільноту і на усю державу.

Сучасний вплив події на суспільство – актуальне питання для досліджень науковців. Визначення поняття «подія» розглядали: Prof. Dr. Ulrich Holzbaaur, який вважає, що за допомогою допоміжних ефектів можна досягти перетворення заходів на абсолютно винятковий Event для відвідувачів [3]; Robert (Bob) Jani, американський event продюсер, стверджував, все, що відрізняється від звичного життя є подією [4]; Joe Goldblatt, засновник Міжнародного товариства спеціальних подій, аналізував, що особлива подія – це унікальний момент, який відзначається церемонією і ритуалом для задоволення конкретних потреб [4].

Термін «івент» походить від англ. «event» – «подія», з'явився в українській мові порівняно недавно і ще не зафіксований в україномовних словниках. Події, на відміну від звичайних свят, ретельно розробляються і цілеспрямовано плануються на підставі конкретних завдань.

Івенти – це спеціальні проєкти, які організують комунікаційну діяльність компанії і забезпечують додатковий інформаційний привід [1]. Івенти спонукають учасників до активності, породжують позитивний емоційний заряд, який не залишить байдужим жодного учасника подій і запам'ятовується як щось винятково позитивне.

Художня цінність івентів усвідомлюється не завжди, оскільки в ній відображаються не тільки позитивні, але й негативні явища кожного історичного етапу духовного життя суспільства. Створити івент у святковому оформленні актуальних життєвих подій і реалізувати його, мо-

жуть не всі. Саме івентори прагнуть у конкретній святковій ситуації викликати особистісні асоціації кожного глядача, а не розповідати про подію взагалі. Художньо-технологічні методи активізації учасників події постають як важливий компонент духовного світу особистості. Від ступеню ефективності впливу цих методів залежить художня активність та ініціатива учасника івентів.

Тому виняткові події повинні відображати такі аспекти: надовго залишати про себе добру пам'ять; бути яскраво індивідуальними, єдиними в своєму роді; грамотно сплановані, організовані та інсценовані; відрізнитися різноманіттям яскравих моментів, з точки зору учасників – це виняткова подія, або event.

Сучасній системі освіти бракує належного рівня гуманітарної й художньо-технологічної підготовки спеціалістів зі створення та реалізації спеціальних проєктів. У теоретико-методологічному відношенні проєктна культура недостатньо вивчена, її вплив на науку й суспільну практику та креативну діяльність конкретної людини.

Важлива роль у дослідженні проєктної культури належить філософсько-культурологічним працям таких відомих вчених як О. Генісаретський, А. Камінський, Ю. Легенький, В. Лисенкова, Л. Ткаченко та ін. Сучасною культурологічно-естетичною рефлексією проєктна культура інтерпретується як автономний феномен, закорінений у соціокультурному бутті людини, сприяючи відтворенню та регулюванню людського світовідчуття. У контексті проєктної діяльності та української культурології з ХХІ ст. феномен проєктної культури набув статусу предмету фахових досліджень В. Даниленка, С. Савелевої, В. Сидоренка, О. Хмельовського та ін.

126

До поняття «проєктна культура» відноситься комплекс засобів і форм інституціонально впорядкованої проєктної практики, функціонально асоційованої з певними системами управління й планування. Вона являє собою якісно специфічний процес виробництва проєктної документації, що втілює конкретну мету у створення досконалішого середовища. Проєктна культура являє собою сукупність об'єктів матеріальної культури та масив знань, навичок та цінностей, утілених у мистецькому досвіді планування, винахідництва, формоутворення та виконання. Завдяки її прогностичному контексту цілком правомірно кваліфікується як культурно оформлена діяльнісна практика [3, 835].

Із розвитком івент-технологій та впливу на суспільну та індивідуальну свідомість, івентор являється експертом у проєктній культурі, творчих, технічних і організаційних питаннях створення спеціальних подій. За необхідності івентор може бути залучений у корпоративну культуру й маркетингову стратегію компанії.

Івентор – це фахівець із планування, організації й проведення подій державного й міжнародного масштабу. Івентор має бути не лише досвідченим маркетологом і фінансистом, але й культурологом, готовим до публічного діалогу із суспільством. Івентор повинен мати неабиякі комунікативні здібності: високу працездатність; вникати у

суть справи; творчо розвивати ідеї; висловлювати критичне ставлення; терпимість і стійкість до стресів; наполегливість, витримку і здатність приймати рішення; тонке чуття, такт.

Івентор створює концепцію, планує стратегію; визначає завдання з високим рівнем складності; контролює виконання завдань; управляє виникаючими змінами та конфліктами; планує час і ресурси; підтримує контакт зі своєю командою; контролює проєкт і витрати; мотивує команду; це спеціаліст з психологічно-виховної роботи з персоналом, здатний піти на розумний ризик заради інтересів проєкту [4].

У сучасному світі мінімізація спілкування, відсутність бажання проявляти свої творчі потенції, веде до мінімуму колективної взаємодії. Івент-технології як художньо-творчі дефініції, що функціонують навіть в умовах глобалізації світу, виступають як найбільш дієвий спосіб комунікації з індивідом. Івент-технології є набором творчих методів, дотримуючись яких ми можемо досягти бажаного результату.

Івент-технології, корпоративні свята, подієвий маркетинг – поняття сучасні і є інноваційними в галузі культури. Для розвитку творчого потенціалу через освіту і творчість, особливо важливо спрямовувати розум, почуття і енергію на розуміння свого високого морального призначення, конструювати гуманний сенс свого життя і вдосконалювати вражаюче явище, – культуру [1].

Інноваційний розвиток – це доля поважаючої себе нації. Ми повинні бути орієнтовані на підготовку фахівців не тільки в галузі економіки і техніки, але й у сфері гуманітарних, культурологічних і соціальних наук. У силу цього актуалізується необхідність поглибленої розробки змістовних проблем івент-технологій, подієвої культури, проєктної культури, корпоративної культури, що дозволить повною мірою використовувати художньо-естетичний потенціал для формування сучасного івентора.

Список використаних джерел

1. Азарова Ю. А. Event технологии и Событийность – проблемы инновационного развития. URL: <https://docplayer.ru/61826433-Yu-a-azarova-event-tehnologii-i-ponyatie-sobytiynosti.html> (дата звернення: 20.01.2020).

2. Савелова С. Б. Проектирование. Всемирная энциклопедия: Философия. Москва : Харвест. 2001. 835 с.

3. Сондер М. Ивент-менеджмент: организация развлекательных мероприятий. Техники, идеи, стратегии, методы. Москва : Вершина. 2006. 544 с.

4. Хальцбаур У. Event-менеджмент. Москва : Эксмо. 2007. 384 с.

5. Шумович А. В. Великолепные мероприятия. Технологии и практика event management. URL: https://kniga.biz.ua/pdf/918-volshebnie_meropriatia (дата звернення: 26.01.2020).

6. Joe Goldblatt. An introduction to special events and special events production/ URL: <https://booksite.elsevier.com/samplechapters/9780750682435/9780750682435> (дата звернення: 25.01.2020).

Отрішко Марина Анатоліївна,

здобувач Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – доктор культурології,
професор Петрова І. В.

КУЛЬТУРНІ ТА КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ МАЛОГО МІСТА

У XXI ст. у питаннях соціальної стабільності та економічного розвитку малих міст особливу значимість відіграє культура. Культурні та креативні індустрії створюють можливості для збереження й популяризації традицій, ремесел, промислів, екотуризму тощо.

Малі міста є не лише найчисельнішою категорією поселень в Україні, але й зберігачами культурної спадщини та національної ідентичності. Проте рівень їхнього розвитку (соціального, політичного, культурного), на жаль, бажає бути кращим. Основними проблемами сучасного вітчизняного малого міста є безробіття (а отже, трудова міграція), поганий стан міської інфраструктури, відсутність кваліфікованих спеціалістів та ін.

Як наслідок – більшість малих міст потребують нагального втручання задля вирішення наявних соціально-економічних проблем. Серед основних рекомендацій для ревіталізації малих міст України, вітчизняні дослідники пропонують: формування креативного простору; пошук і розвиток унікальних культурних особливостей малих міст; створення кластерів; відновлення традицій, ремесел та пам'яток історії; децентралізацію культурної сфери; залучення місцевого бізнесу та інвестицій до розвитку територій; зміцнення культурної інфраструктури тощо [6, 8–10; 8, 28–32; 3, 50].

Одним із засобів, що сприятиме розвитку малого міста, є кластерна модель, основна перевага якої полягає у підвищенні конкурентоспроможності, мобілізації креативних ресурсів, обміні досвідом тощо [3, 50].

На сьогодні поняття «кластер» набуває поширення серед наукової громадськості, однак у законодавстві України це визначення відсутнє. Під поняттям «кластер» (блок) слід розуміти об'єднання груп успішно конкуруючих фірм, які мають подібні цілі функціонування, близьке географічне розташування, забезпечуючи конкурентні позиції на ринку [4]. Також кластер трактують як об'єднання організацій, економічних об'єктів, підприємство у межах певної дестинації для вирішення конкретних завдань, вироблення спільного продукту; регіонально обмежені форми економічної активності, що залежать від тих чи ін.

індустрій; вертикальні виробничі ланцюги, вузько визначені сектори, які, завдяки виробленню спільного продукту, формують стрижень кластеру і у межах спільної території, і території країни, посилюючи конкурентні можливості учасників кластерної моделі; систему взаємовідносин між локалізованими підприємствами та економічними агентами з метою вироблення конкурентного продукту [7; 5, 503–505; 1].

Основними ознаками кластерів є географічна концентрація та близьке розташування підприємств, взаємодоповнення, спільність сфери діяльності, наявність конкурентних позицій, велика кількість учасників об'єднання, ефективна взаємодія у межах кластеру, мінливість, розширення та припинення існування відповідно до викликів та потреб суспільства [5, 504–507; 4].

Доцільним є розгляд класифікації кластерів, які поділяються на: дискретні (підприємства автомобілебудування, суднобудування, машинобудування); процесні (підприємства металургійного, хімічного виробництва); інноваційні і творчі (сфера інформаційних технологій, культурних і креативних індустрій, зокрема традицій, ремесел, фестивалів); туристичні (готелі, об'єкти харчування, транспортні підприємства); транспортно-логістичні (компанії, які забезпечують перевезення товарів та пасажирів) [5, 508].

Прикладами започаткування кластерної системи в Україні є кластер народних художніх промислів «Сузір'я» (Прикарпаття), кластер сільського туризму «Оберіг» (Шепетівський район, Київська обл.), етноісторичний кластер сільського туризму «Древлянська земля» (Овруччина, Житомирська обл.) [8, 28–35].

У 2018 р. започатковано проєкт створення мережі «Туристичні кластери 300+» (організатори – оргкомітет «Туристичні кластери 300+», БФ «Uman Tomorrow»), ціллю якого є впровадження кластерної моделі у туристичній галузі регіонів України, керуючись принципом ефективної соціальної взаємодії. Організатори впевнені, що позитивні зрушення на прикладі успішно реалізованих кластерів активізують громадян, повернуть зацікавленість українців до власної держави. Реалізація цього проєкту сприятиме утворенню як мінімум 300 кластерів, що позитивно вплине на розвиток обраних територій і держави в цілому шляхом потужного розвитку соціально-економічної та культурної сфер.

Стратегія проєкту «Туристичні кластери 300+» передбачає такі етапи: пошук активістів; об'єднання їх у кластери; формування стратегії розвитку туризму; побудову туристичних об'єктів світового рівня; розробку фінансових проєктів, створення та просування продуктів; навчання кластерних спеціалістів; діалог з державою [7].

Практика реалізації креативної економіки реалізується у смт Петриківка (Дніпровська обл.), яка є центром народного мистецтва і відома мальовничими рослинними розписами; с. Великі Сорочинці (Полтавська обл.), що знамените національним Сорочинським ярмарком, започаткованим у XIX ст., будинком літературного генія М. Го-

голя, Спасо-Преображенською церквою у бароковому стилі XVIII ст.; м. Чортків (Тернопільська обл.), який цікавий завдяки туристичним маршрутам; м. Заліщики (Тернопільська обл.), що привертає увагу живописними краєвидами півострова; м. Бучач (Тернопільська обл.), відоме як місто-музей, «українське Толедо»; м. Коростень (Житомирська обл.), що славиться природничо-історичними об'єктами та міжнародним фестивалем дерунів; м. Полтава (Полтавська обл.), що впізнаване завдяки міжнародному фестивалю «Полтавська галушка».

Однак, існують проблеми, які перешкоджають впровадженню кластерної моделі в малих містах України: відсутність нормативно-правової бази; недосконала програмно-цільова база забезпечення виконання кластерних стратегій інвестицій; відсутність комунікації між наукою, бізнесом та владою; корупційні механізми цільового фінансування з позабюджетних фондів, тендерів, державного кредитування; недостатня інвестиційна привабливість окремих регіонів; відсутність професійних кадрів; незацікавленість територій в об'єднанні; низький рівень інформованості населення [2;10, 230–231].

Тобто, впровадження культурних та креативних індустрій в економіку малого міста сприятиме реновації депресивних територій та створенню комфортного культурного простору для мешканців і гостей міст. Зокрема, прикметним видається розуміння унікальності території для розбудови креативного міста: історичне місто, рекреаційне місто, місто-заповідник, місто-музей.

Список використаних джерел

1. Горелова Я. С. Развитие понятия «кластер» в научной литературе. URL: <file:///razvitie-ponyatiya-klaster-v-nauchnoy-literature.pdf>. (дата обращения: 29.01.2020).
2. Лебедева А. Ю. Проблемы та перспективи становлення та функціонування транскордонних кластерів в Україні. URL: <http://www.du.nauka.com.ua>. (дата звернення: 30.01.2020).
3. Образцова А., Мороз Л. Кластерна модель розвитку креативних індустрій як напрям смарт-спеціалізації регіонів. Культура і креативні індустрії як основа розумної стратегії розвитку малої території: посібник. Вінниця, 2019. С. 49–50.
4. Портер М. Международная конкуренция: конкурентные преимущества стран. URL: <https://www.litres.ru/maykl-porter/mezhdunarodnaya-konkurenciya-konkurentnye-preimuschestva-stran/chitat-onlayn>. (дата обращения: 29.01.2020).
5. Рожков Г. В. Генезис инновационной экономики в России. URL: <http://files.mai.ru/site/cluster/publications/genesis-innovacionnoj-ekonomiki-rossii.pdf>. (дата обращения: 28.01.2020).
6. Слобожан О. Реформа децентралізації: зміна культурної парадигми. Культура і креативні індустрії як основа розумної стратегії розвитку малої території: посібник Вінниця, 2019. С.6–8.

7. Створення мережі «Туристичні кластери 300+». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-presshall/2509656-stvorennia-merezituristicni-klasteri-300.html>. (дата звернення: 30.01.2020).

8. Телеуця В., Снігирьова Л. Культурна спадщина: проблеми, перспективи розвитку та шляхи збереження. Культура і креативні індустрії як основа розумної стратегії розвитку малої території: посібник. Вінниця, 2019. С. 27–37.

9. Туризм об'єднується: українські регіони створюють туристичні кластери. URL: <https://zruchno.travel/News/New/3392?lang=ua>. (дата звернення: 30.01.2020).

10. Фарат О., Залуцький В. Проблеми розвитку інноваційних кластерів промислових підприємств. URL: file:///D:/%D0/ape_2015_2_31.pdf. (дата звернення: 29.01.2020).

Панарін Олександр Євгенійович,

кандидат історичних наук, старший викладач
кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв

ТРАДИЦІЙНІ РЕЛІГІЙНІ СВЯТА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ

Розвиток вітчизняної культури на сучасному етапі неможливо уявити без відродження українських національних традицій. Сьогодні ці процеси тісно пов'язані із поверненням релігійного компонента до культури, що сприяє відновленню практики відзначати традиційні свята, в тому числі релігійні. Саме останні перебували під особливою заборонаю в часи радянської влади, тому їх святкування привертає особливу увагу. Окремі релігійні свята перетворюються на загальнодержавні, окремі – на загальнонаціональну подію.

Яскравим прикладом такого перетворення є День святого Миколая. Це свято здавна було частиною календарної обрядовості – найсуттєвішої частини традиційно-побутової культури, що фактично визначала традиційне буття людини протягом року [5, 285]. Першооснова цього свята пов'язана із землеробськими традиціями наших пращурів, які вважали святого Миколая покровителем землеробства. З часом він став покровителем дітей та студентів, мореплавців, торговців та воїнів, захисником усіх скривджених та нужденних [6, 494]. Давність шанування святого Миколая в українській культурі засвічується іконографічною традицією [4, 62–63]. Розповсюдженість ікон із зображенням Святого зустрічається так само часто як ікони Спасителя та Божої Матері. На його честь зводилася найбільша кількість православних церков на теренах України [3, 362].

У XIX ст. це свято було останнім у календарному циклі та відзначалося 6 грудня [9, 200]. В цей же період на західноукраїнських землях набуває поширення католицька традиція обдарування від імені свято-

го Миколая дітей. Молодий парубок, переважно очільник парубоцької громади, переодягався у святого та разом із молоддю роздавав подарунки дітям. Неслухняним діткам він разом із подарунком залишав різочку, натякаючи, що їм необхідно виправитися до наступного свята [8, 257]. Головним подарунком, що отримували діти на це свято, був миколайчик – спеціальне печиво, що клали під подушку.

День святого Миколая, що відзначається православною церквою 19 грудня, з кожним роком стає все більш масовою подією в Україні. На сучасному етапі це свято супроводжується різноманітними світськими заходами, що виходять далеко за межі урочистого богослужіння в церкві. Для дітей готують подарунки, в багатьох містах до цього свята відкривають святкові майданчики та прикрашають ялинку. Повсякчас працюють «резиденції святого Миколая», а діти пишуть Святому листи зі своїми проханнями. У школах та дитячих садочках проводять різноманітні заходи, головним героєм яких є християнський святий. Протягом останніх років саме в цей день урочисто запалюють Головну ялинку України на Софійській площі. Свято супроводжується різноманітними розважальними заходами, фестивалями та тематичними святкуваннями. Сьогодні це свято відкриває цикл різдвяно-новорічних свят.

132

Соціологічні опитування засвідчують, що у 2019 р. традицію дарувати подарунки на це свято мало 76 % респондентів [1] (у 2018 р. їх було майже 70 % [7]). Історичний досвід засвідчує, що найбільш стійкими та здатними до подальшого розвитку стають саме ті форми календарної обрядовості, що втратили тісний зв'язок із релігією і трансформувалися у явище народного мистецтва та святкової розваги [9, 182–183]. У той же час не варто забувати, що свято має християнські витоки, а його популярність зростає на тлі активізації релігійного життя в Україні. Тут варто акцентувати увагу на релігійності українського суспільства. Україна посідає 11 місце з 34 європейських країн за рівнем релігійності, і як відзначають дослідники, ніколи не втрачала свого релігійного обличчя навіть за радянських часів [2, 464].

Популярність образу святого Миколая пов'язана із поступовим відходом від нав'язаного радянською владою Діда Мороза. Науковці вважають, що в країнах заходу святий Миколай поступово трансформувався в образ Санта Клауса – неодмінного персонажа різдвяно-новорічних свят. Українська традиційна обрядовість не зазнала такої секуляризації, як західна, тож образ християнського святого зберігся без змін [11]. Святого Миколая все частіше пов'язують не лише з християнським святом, а й з усіма різдвяно-новорічними святами. Завдяки цьому повертається не лише українська народна традиція шанування святого Миколая, але й відбувається повернення самої ідеї різдвяно-новорічних свят.

Таким чином, у сучасній українській культурі відбувається повернення до українських національних традицій. Цей процес нерозривно пов'язаний із відродженням церковного життя та відзначенням релі-

гійних свят. До таких свят належить вшанування святого Миколая, що перетворюється в подію світського та масового характеру. Такі процеси відображають сучасні умови, в яких роль релігії знову підноситься до важливого чинника етнічної ідентифікації українців. Водночас християнські образи, що використовуються у світському житті, засвідчують своєрідність української етнокультури як цілісного самобутнього явища.

Список використаних джерел

1. 76% українців готують подарунки на День Святого Миколая – соціопитування. URL: <https://www.unian.ua/society/10799504-76-ukrajinciv-gotuyut-podarunki-na-den-svyatogo-mikolaya-socopituvannya.html>. (дата звернення 30.01.2020).

2. Єленський В. Велике повернення: релігія у глобальній політиці та міжнародних відносинах кінця ХХ – початку ХХІ століття. Львів : Видавництво УКУ, 2013. 504 с.

3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

4. Новікова К. На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України. Київ : Темпора, 2003. 328 с.

5. Пономарів А. Українська етнографія. Курс лекцій. Київ : Либідь, 1994. 317 с.

6. Сокіл В. Українська фольклористична енциклопедія. Львів, 2018. 808 с.

7. Третина мешканців західної України не вірять у святого Миколая. результати опитування. URL: http://tvoemisto.tv/news/tretyna_meshkantsiv_zahidnoi_ukrainy_ne_viryat_v_svyatogo_mykolaya_97510.html. (дата звернення 31.01.2020).

8. Українська етнографія / за ред. В. Борисенко. Київ : Либідь, 400 с.

9. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А. П. Пономарьов та ін. Київ : Либідь, 1994. 256 с.

10. Українська минувшина: Ілюстрований етнографічний довідник / А. П. Пономарьов та ін. Київ. Либідь, 1994. С. 182–183.

11. Хосе Казанова. По той бік секуляризації: релігійна та секулярна динаміка нашої глобальної доби. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА. 2017. 264 с.

Пашкевич Марина Юхимівна,

кандидат культурології, старший викладач
кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв

ШОУ-ПОЛІТИКА В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Політика сьогодення, як і шоу-бізнес, не мають розвитку без ЗМІ, реклами та паблік рилейшнз. Незмінним атрибутом політичних кампаній та акцій, що включають в себе і виборчі перегони і партійні з'їз-

ди є відвертий карнавальний-ігровий шоу-стиль. Особливими жанрами політичних шоу наразі стають: святкові паради, церемонії відкриття пам'ятника національному герою, державному та громадському діячу, з'їзди партії, зустрічі кандидата з виборцями, церемонії інаугурації, марші протесту, мітинги, пікети. Сучасні політики все завзятіше обирають лозунг сьогодення: «Розважай та володарюй». Зростає тенденція повсякденної артизації суспільства. Артизація (від лат. ars – мистецтво, sation – процес) – мистецький процес, тобто специфічне взаємопроникнення художньої творчості у реальну дійсність. У філософсько-естетичному аспекті це явище досліджував відомий феноменолог М. Дюфрен. Ототожнюючи мистецтво, політику, гру і життя, Дюфрен поєднував «політичну естетику» з «естетичною політикою» і, як наслідок цього, – появи артизації дійсності [2, 26]. Як зазначають сучасні дослідники цього явища, великий відсоток українських виборців у своїх політичних уподобаннях базуються на ефектному кадрі, жесті, жанрі гегу, який популяризується у великій кількості вітчизняних телешоу. Б. Борисов у своїх дослідженнях називає публік рилейшнз видовищним видом комунікацій і приходиться до висновку, що саме видовища є проявом емоційного життя сучасного суспільства і як явище масової культури наразі переживають справжній бум. Екранна, сценічна, драматургічна, режисерська майстерність та моделювання PR акцій мають загальні риси. До багатьох з них абсолютно доречно використовувати зміст та функції таких термінів як сценарій, режисерська експлікація, герой, характерний персонаж, мізансцена, акторська майстерність, репліка, діалог, репріза і таке ін. Автор вважає, що психологічні ресурси сучасної людини знаходяться під «прицілним бомбардуванням» видовищними формами стереотипів, що спонукають до дії [1, 23].

Г. Почепцов зазначає, що впізнаваність сучасних політиків приходиться зі світу кіно, моди, спорту, телебачення, адже медіа завжди «радісно підхоплюють фігури, які відрізняються нестандартною поведінкою» [6]. В. Зеленський і Д. Трамп не були політиками, але були пізнаваними персонами. «Зірка» – важлива категорія шоу-політики та політичного маркетингу. Це успішна особистість, організація або успішне товариство, яким притаманні характеристики бренду. У політичних шоу в якості «зірок» виступають впізнавані популярні політичні лідери, високопоставлені чиновники, зірки шоу-бізнесу, кіно, театру, спорту. За їх допомоги значно простіше «продавати» ідею, покращити імідж партії, руху, навіть потрібну емоцію для масового глядача. У них вже є власна легенда, міф, стійкий образ успіху, перемоги, довіри публіки. Кожна «зірка» виступає в якості носія певної ціннісної системи. Хоча Зеленський і не демонстрував глибинних знань економіки, але зумів стати лідером думок у поясненні всього, що пов'язано з політикою: від художніх демонстрацій процесу корупції та зловживання владою у серіалі, до дотепних кпинів на адресу конкретних політиків. Серіал «Слуга народу» є відмінним прикладом освітнього

контенту, створеного у форматі сторітеллінгу. Експертиза, що транслювалася через серіал, викликала довіру до нього як до кандидата у президенти [3].

«Політика стає сценою, на підмостках якої грають актори, – стверджує політолог В. Карасьов, – а на сцені важливі зірки». Оскільки політики грають в низькому «попсовому» жанрі, то і вони мають бути поп-ідолами [4]. В усьому світі політичні процеси починають приймати напівхудожні форми, коли масові демонстрації відверто реалізуються у формі перформансу. Святково-карнавальний характер шоу відповідає певному замовленню суспільства масової культури та масового споживача. Політику, театр та шоу-бізнес поєднують обов'язкова присутність ігрового компонента. Учасниками політичної гри є політичні суб'єкти або актори, у яких є особливі амплуа – вождь, лідер, опонент, опозиціонер, критик, аналітик. Є також певні правила політичної гри, які фіксуються в законодавчих актах, протоколах, традиціях, ритуалах. У реальній політиці, як і в шоу-бізнесі, гра має чіткий характер конкуренції. В обох випадках перемогу отримує той, у кого є більше ресурсів – економічних, інформаційних, творчих. Шоу відрізняється від театральної вистави принципово інтерактивним характером – між глядачами та тими, хто виступає, комунікативні бар'єри зведені до мінімуму. У зв'язку з цим, шоу набуває риси карнавальної культури.

Дослідниця О. Русакова наводить основні риси стилю шоу:

- видовищність та ілюзійність;
- інтерактивність;
- презентаційність;
- маніпулятивність та маркетингова прагматичність;
- карнавальність;
- гедоністичність;
- зірковість (мається на увазі не лише участь «зірок» різної величини, але й, перш за все, культивування ідолопоклоніння перед носіями звання «зірки»).

Отже, за визначенням О. Русакової, «шоу – це карнавалоподібна розвага, масове ілюзорне видовище, інтерактивна комунікація, презентаційна технологія та культивування масового ідолопоклоніння зіркам [7, 36].

Публіцист Ю. Макаров зазначає, що постмодерн у політиці – це операції із симулякрами, уявними величинами, удаваними сутностями. Навколишня дійсність – сума порожніх сенсів, низка ефектних фоточок і демотиваторів із мережі, безкінечний телевізійний серіал про неіснуючих героїв у вигаданих ситуаціях із фальшивими почуттями [5].

Розгляд сучасних проявів популярної культури в українському соціумі приводить нас до осмислення цього феномена як важливого фактора політичної культури. Перспективи розвитку в Україні демократії, багато в чому визначатимуться діями національних політичних еліт, а також глобальними процесами розширення ареалів взаємодії елементів політичної і масової культур.

Список використаних джерел

1. Борисов Б. Л. Реклама и паблик рилейшинз. Алхимия власти. Рига, 1997. С.23.
2. Дюфрен М. Кризис искусства. Современная западно-европейская и американская эстетика : сб. переводов / под ред. Е. Г. Яковлева. Москва : Книжный дом «Универстет». 2002. С. 26–36.
3. Зе-маркетинг: 9 висновків, які кожен маркетолог має зробити з перемоги Володимира Зеленського. URL: <https://toplead.com.ua/ru/blog/id/marketing-zelenskogo-225/> (дата звернення 29.01.20).
4. Камышникова В. Артизация парламентских заседаний. URL: <http://2000.net.ua/2000/svoboda-slova/narodnaja-tribuna/35301net.ua/authors/1607>.
5. Макаров Юрій. Свій хлопець. Український тиждень. № 4 (636). 23 січня 2020 р.
6. Почепцов Г. К власти приходят производители образов. URL : <https://rezonans.kz/k-vlasti-prihodyat-proizvoditeli-obrazov/>
7. Русакова О. Ф. Шоу-политика: особенности дискурса. Социум и власть. №4 (24). 2009. С.36–39.

136

Петрова Ірина Владиславівна,

доктор культурології, професор,
завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8146-9200>

ПОДІЄВА КУЛЬТУРА ДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Основу давньогрецької подієвої культури становив абсолютний, одухотворено-розумний та чуттєво-матеріальний космологізм (О. Лосев). Думка античних греків ґрунтувалася на тому, що в космічному просторі вже існує світова гармонія. Необхідно лише вміти розвинути здібності для того, щоб досягнути таємниці цієї гармонії, відкрити закони буття. Таке сприйняття світу формувало відповідну ієрархію життєвих цінностей: споглядання переважало над перетворюючою активністю. Діяльність в античній Греції розуміли не як процес і динаміку, а як уже здійснене, статичне, втілене в результатах. Тому й вільне знання, на опанування якого спрямовувалося дозвілля вільнонародженого, мало незрівнянно більшу цінність, ніж технічні нововведення. Цей потяг до знання заради самого знання цінувався, передусім як засіб досягти задоволення і лише настільки, наскільки це необхідно, щоб зберегти «світлу безтурботність духу». Схильність греків до споглядання була однією з передумов створення й поширення філософських гуртків.

В античній Греції буденне життя мало виражений релігійний характер. Реальна культурна практика античного грека – це жертвоприношення у дні святкувань не одному, а кільком богам. Так, під час свята Елевсінії вшановували таких божеств як Феміда, Деметра, Ферефат, Гестія, Афіна, Харіті, Гермес, Гера, Зевс, Посейдон, Артеміда. Досить часто храми і святилища, відведені кільком богам, були взаємопов'язані між собою. Такий політеїзм відтворював багатоманітну реальність, у якій перебувала людина античності.

Поклоніння певному божеству (загальноеллінському чи місцевому) було обов'язковим для всіх громадян полісу, а неповага до культу богів суворо каралася, аж до смертного вироку [3, 430–431]. Тому релігійний обряд був нормою, яка впливала на ціннісні орієнтації греків і визначала стереотип їхньої поведінки, зокрема й у подієвій культурі. Культіві свята перетворювалися на агональні види дозвілля: випробування священних царів – на атлетичні івенти; діонісійські ритуали – на театральні видовища; трапези на честь божества – на симпосії.

Своєрідність івент-практик зумовлювалася психічними особливостями давніх греків, для яких були характерні своєрідні діалектичність і оптимістичність світовідчуття. Духовне життя греків характеризувалося, за словами Ю. Андреева, «феноменом роздвоєної свідомості», існуванням одночасно у двох різних вимірах: буттєво-практичному та ідеально-героїчному. І саме цей специфічний аспект менталітету греків став однією з головних передумов їх схильності до життя в дозвіллі, яке не призвело до неробства, байдюкування чи марного витрачання часу (Геродот: «Греція пройшла школу бідності»). Скромність у побуті, невибагливість в одязі і їжі, на відміну від східних розкошів, надавали можливість грекам працювати шість годин на день, що зафіксовано у відомій епіграмі: «Шість для роботи годин пристосовані, ті, що за ними Символом знаків своїх смертному кажуть: «живи» [4, 133–134]. Вони підтверджені сентенцією Софокла: «...немає нікого, хто не обтяжений працею, блаженніший той, у кого її найменше».

На творчі досягнення і культурний розвиток Греції впливав дух суперництва, який пронизував усі сфери грецького життя: політику, економіку, війну, культуру, дозвілля. Окрім чотирьох загальногрецьких змагань (Олімпійських, Піфійських, Німейських та Істмійських), Піндар згадує майже про тридцять змагань місцевого значення – у Фівах, Егіні, Афінах, Мегарі, Аргосі, Тегей, Кірені та ін. містах. [6, С. 130–134].

Пробудження духовних сил грецького народу виявилось у небувалому злеті творчої активності особи, адже громадяни грецького полісу могли одночасно займатися і землеробством, і політикою, і військовою справою, і атлетичними змаганнями, і мистецтвом. Мистецтво, архітектура, релігія, філософія, музика, позначені самоцінністю й самодостатністю особи, багатогранністю її духовного і фізичного світів, яскраво відрізняються від культурних досягнень ін. давніх держав.

У грецькому суспільстві з VIII ст. до н. е. каталізатором культуротворчих зусиль була система грецьких полісів, яка виховувала у греків особливе світосприйняття: найвищою цінністю була спільнота, що забезпечувала добробут кожного громадянина, доброчесність і гідність якого, відповідно, залежали від державної цінності людини. Ознакою повноцінного громадянина визнавалося право на володіння земельною ділянкою, військова служба, участь у політичному житті. Громадський обов'язок (!) – участь у загальнодержавних івентах (святах, народних зібраннях, релігійних урочистостях, атлетичних заняттях та змаганнях, супроводжуваних всенародними процесіями, трапезами, релігійними обрядами). Участь греків у державних святкуваннях була не лише їх правом, а передусім обов'язком і сприймалася як засіб єднання, зміцнення політичної свідомості, відданості полісу та поширення морально-політичної ідеології.

Однак усі розглянуті чинники не набули б реального відображення у івент-практиках, якби не наявність часу, не зайнятого рутинною буденною діяльністю і турботами про задоволення нагальних щоденних потреб. Саме це стало передумовою для формування «дозвілевого класу», без якого «людство ніколи б не вирвалося із стану варварства» [9]. Характерною ознакою античної Греції, заснованої на полісних засадах, була невідома іншим суспільствам форма рабовласництва, спрямована не на виробництво «засобів існування», а на забезпечення дозвіллям значної частини громади [1, 109].

Найяскравішою формою подієвої культури у Стародавній Греції були симпосії. На відміну від змагань, покровителем яких вважалися різні божества олімпійського пантеону, бенкети відбувалися під «патронатом» одного, досить непередбачуваного, нестримного у своїх пристрастях і загадкового божества – Діонісія (Вакха, Бромія, Загрея). Мету «зразкового» симпосію визначив Іон Хіоський (V ст. до н. е.) стислою формулою: «пити, грати й розум зберігати» [5, 285]. Програма «зразкового» симпосію передбачала філософські диспути, розваги, ігри, веселощі, музично-поетичні змагання, танці, і навіть невеличкі театральні вистави [7, 11–13]. У Спарті влада вдавалася до сиситій, щоб маніпулювати суспільною свідомістю і підтримувати правопорядок серед громадян.

Створення професійних, релігійних, політичних гуртків різними, зокрема й незаможними, верствами населення мало на меті спільно вирішувати соціальні й господарські проблеми, а також спільно проводити різноманітні івенти (трапези, релігійні свята, відправлення культів). Прикладом такого співтовариства були гетерії, які існували в античному світі від часів Гомера до занепаду Римської імперії. Поняття «гетерія» означала таємне товариство одностайців, які мають спільні політичні цілі й завдання; товариство, створене для проведення бенкетів і занять гімнастикою (наприклад, у Літглі); об'єднання професіоналів (гетерія хлібопекарів у Магнесії) [10, 49].

Окрім календарно-міфологічних і релігійних урочистостей, справжнім святковим івентом, безпосередньо пов'язаним із життям громади, було відвідування театру. Театр як символ античного демократизму цілеспрямовано підтримувала держава, запроваджуючи обов'язкові літургії і надаючи теорікон. Під час показу театральних вистав уся діяльність полісу – торговельна, судова, політична і навіть військова – завмирала: усі зосереджувалися на театральному видовищі. Популярність цих вистав підтримувалася безпосередньою участю населення: першість на театральних змаганнях визначали судді, обрані серед простих громадян; програмні моменти свята узгоджувалися на проагоні (офіційній церемонії напередодні вистави); після завершення театральних вистав глядачі збиралися на позачергове народне зібрання (еклесію), під час якого обговорювали позитивні і негативні моменти святкування. Та й у процесі самої театральної вистави глядачі неодноразово висловлювали своє ставлення: плакали (йдеться про описану у Геродота постановку трагедії Фрініха «Взяття Мілету»), сміялися (комедії Арістофана), аплодували, лементували або свистіли [8, 152], жаліли чи боялися [2, 308].

У старогрецькій організації івентів знайшла відображення загальна патріархальна орієнтація грецької цивілізації. Повноправними членами полісу вважалися лише вільні греки: з політичної та соціально-культурної сфер виключалися жінки, метеки і, звісно, раби. Це зумовило значні відмінності у змісті подієвих практик для різних верств населення. Якщо вільні греки мали свободу обирати подію, то діяльність жінок обмежувалася окремими релігійними святами (Панафінеї, Флоралії, Гераїди), переглядом трагічних вистав, а також «домашнім» дозвіллям – заняття музикою, ткацтвом, прядінням, іноді – читанням. Окремі жінки брали активу участь у філософському дозвіллі чоловіків (гетери) й у розвагах, пов'язаних із задоволенням плотських утіх (повії, орфістки, танцівниці, гімнастки).

У подієвій культурі співіснували форми, пов'язані протилежними суспільними тенденціями: одні івенти були прийнятними для всіх (чи для багатьох) верств суспільства, вони об'єднували і зміцнювали його; інші, обмежені певними вимогами, – поглиблювали соціальні, культурні та політичні відмінності.

Список використаних джерел

1. Арндт Х. *Vita Activa, или о деятельной жизни* / под ред. Д. М. Носова. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 437 с.
2. Арістотель. *Поетика* // *Антична література: зразки старогрецької та римської художньої літератури* / упоряд. О. І. Білецький. Київ : Радянська школа, 1938. С. 304–313.
3. Буркерт В. *Греческая религия: Архаика и классика* / пер с. нем. М. Витковской, В. Витковского. Санкт-Петербург : Алетейя, 2004. 584 с.

4. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры / ред. и прим. С. П. Заикина. 2-е изд. Санкт-Петербург : Марс, 1995. 380 с.
5. Ион Хиосский // Эллинистические поэты VII–III вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика / отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Ладомир, 1999. С. 285–286.
6. Піндар. Перша Піфійська ода до Гіреона, переможця в змаганні на колісницях // Антична література: зразки старогрецької та римської художньої літератури / упорядник О. І. Білецький. Київ : Радянська школа, 1938. С. 130–134.
7. Платон. Бенкет / пер. з давньогр. У. Головач; наук. ред. Р. Паранько. Львів : УКУ, 2005. 176 с.
8. Платон. Законы / пер. с древнегр.; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1999. 832 с.
9. Рассел Б. Похвала праздности. URL: http://royallib.ru/read/rassel_bertran/pohvala_prazdnosti.
10. Фролов Э., Никитюк Е., Петров А., Шарнина Б. Альтернативные социальные сообщества в античном мире / под ред. Э. Фролова. Санкт-Петербург, 2002. 320 с.

Поліщук Людмила Олександрівна,

кандидат культурології, доцент

кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4572-7647>

140

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В КЛУБАХ УКРАЇНИ (XIX - ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)

В українських містах кінця XIX ст. поширеним варіантом клубів були «зібрання» за становою ознакою – дворянські, купецькі, офіцерські. Їх характерні ознаки: класовий характер; елітарність та регламентований характер клубного членства; суворі умови вступу; консервативність та традиційність; аристократичний сервіс; атмосфера затишку, комфорту і вишуканості; наявність відповідних документів, які регулювали діяльність клубів. Вони створювалися практично, в усіх губернських містах, мали у своєму розпорядженні ресторани, концертні зали, навіть парки (наприклад, Купецьке зібрання у Києві – Купецький сад).

Зразком англійського клубу в Україні був Дворянський клуб, який було створено 1838 року у м. Києві, на Хрещатику. Культурні практики клубу були дуже різноманітні, зрозуміло, що основною діяльністю була організація дозвілля дворян: у клубі влаштовувалися бали, маскаради, ігри в карти, більярд. Незважаючи на те, що він був закритим, протягом 1883–1884 рр. у ньому систематично організовувалися народні читання (форма просвітницької роботи, започаткована Київськими освітянами 1882 р., полягала в читанні для народної аудиторії спеці-

ально підготовлених та схвалених брошур на різну тематику). Звіти комісії народних читань у Києві свідчать, що саме у Дворянському клубі народні читання відвідала найбільша кількість слухачів (переважно представників міського населення): 1883 р. – 7073, а 1884р. – 12 175 осіб [4, 13]. Такий приклад підтверджує участь членів Дворянського клубу в громадському житті міста. 1849 року в Одесі було відкрито «Одеське шляхетне зібрання». На відміну від закритих англійських клубів, що діяли винятково як закриті заклади, Одеське шляхетне зібрання було відносно демократичною і відкритою дозвіллевою структурою, в якій систематично влаштовувалися сімейні вечори відпочинку, але «бажаючих відвідувати ці бали була така кількість, що вмістити їх не могло навіть велике приміщення Рішельєвського готелю» [9].

У шляхетних зібраннях ХІХ–ХХ ст., які створювалися і функціонували майже в кожному губернському центрі, відбився самотній феномен клубу з усіма характерними особливостями комунікативного і дозвіллевого менталітету: класовий принцип об'єднання людей у соціокультурні товариства; закритість для сторонніх; солідарність; виражена орієнтація на інтереси членів клубу.

З часом відбулося розширення соціальної бази клубів, що зумовлювалося їх популярністю серед різних верств суспільства. Найхарактерніше класовий принцип виявився серед людей одного соціального статусу, походження, освітнього рівня та майнового стану, завдяки яким забезпечувався корпоративний елітаризм. Нормативно-правовий статус клубів полягав у фіксованому членстві, встановленому та запроTOCOLьованому стилі самоуправління, суворому дотриманні кодексу правил членів клубу, у стереотипах і штампах клубної поведінки.

Якщо у великих містах влаштовувалися клуби та звані бали, то в українських селах та містечках популярні традиційні культурні практики молоді – «вулиці», «музики», «вечорниці», «вечірки», «досвітки», під час яких молодь поєднувала роботу з дозвілєвими захопленнями (піснями, танцями, іграми, жартами, байкарством тощо). Для таких зібрань у складчину (одне із значень клубу – «складчина») винаймалися приміщення, запрошували музикантів, організовували спільні вечірки. Їх основною метою були знайомства, спілкування, відпочинок та розваги [1; 5]. Головними громадськими осередками традиційного села була церква та майдан біля церкви як центри духовного, культового єднання мирян. Українські церкви використовували досвід роботи організацій напівцерковного характеру – братств (медових братств), які створювалися у ХV ст. для підтримання порядку в церквах, тісних зв'язків з братчинами (сходинами членів сільських громад, ремісничих корпорацій тощо), для організації колективних молебнів на честь свого святого покровителя та спільного застілля. Головне призначення церковного майдану полягало у скеровуванні громадського життя та забезпеченні святкового дозвілля. Сюди приходили вирішити соціальні проблеми, поспілкуватися, послухати розповіді та пісні мандрівних лірників, козарів, бандуристів, взяти участь у народних гуляннях і розвагах [5].

Невід'ємним компонентом традиційного українського села чи селища були корчма або шинок, які можна назвати ще й своєрідним сільським клубом. Адже тут збиралися люди, щоб обмінятися інформацією, почути новини, послухати музик. У холодну пору року в корчмі чи у шинку збиралися вечорниці, відбувалися танці, а у свята сюди приходили родинами [5].

У др. пол. XIX ст. у країнах Центральної та Східної Європи створювалися клуби, гуртки, товариства культурно-просвітницького спрямування, серед яких найвпливовіші – львівська «Просвіта», київська «Стара Громада» та ін. Так, товариство «Просвіта», засноване 1868 р. у Львові, нараховувало 1914 року 73 філій та 2 944 читальні; 1939 року їх кількість зросла до 83 філій, які охоплювали 360 000 членів [2, 246] і мали 3 208 читалень, 2 065 драматичних гуртків, 1 105 хорів, 104 оркестри, 439 самоосвітніх гуртки, 533 гуртки «Молодої Просвіти», 845 гуртків шанувальників української книги та ін. [8, 15]. Товариство за допомогою друкованих видань, літературних, театральних, вокальних, хореографічних, музичних гуртків пропагувало українську культуру серед населення.

Культурно-просвітницьку роботу серед населення здійснювали також Харківське та Київське товариства письменності, Одеське слов'янське товариство, Чернівецька «Руська бесіда» тощо [3, 486]. 1908 року в Києві було створено «Український клуб», учасники якого влаштовували концерти, театральні вистави, читання книжок, залучаючи до соціально-культурної діяльності студентів. Але і його, і більшість «просвіт» було закрито протягом 1910–1912 рр. Така «традиційна» історія з клубами української інтелігенції повторилася щонайменше двічі – на поч. 1960-х рр., коли київський «Клуб творчої молоді» став каталізатором «шістдесятництва», але незабаром його діяльність було заборонено, та у 1987–1988 рр., коли напівлегальний «Український культурологічний клуб» став провісником українських опозиційних організацій – ТУМу, Руху, УРП [2].

Наприкінці XIX – поч. XX ст. з'явилися «народні будинки», найвідомішим серед яких був створений 1903 року народний будинок Харківського товариства поширення в народі письменності. У його приміщенні діяли лекційна аудиторія, бібліотека-читальня, музичний зал.

Подібно до народних будинків на поч. XX ст. набули поширення «народні університети» (Київ, Харків, Сімферополь, Чернігів), основним завданням яких було не навчання, а просвітництво народу: «університетъ имеет в виду обслуживать просветительные нужды пасынковъ русского просвещения, т. е. обездоленные въ культурномъ отношеніи слои населения» [6, 600]. Відвідувачі народних університетів не отримували «ни дипломовъ, ни кар'єры, ни чиновъ, никакихъ непосредственныхъ выгодъ от этого знания, онъ стремится к нему «для души» т. е. видит в нём источник удовлетворения своей нравственной личности» (*Цитується мовою оригіналу – Л. П.*) [6, 606]. При народних університетах організовувалися «народні консерваторії», «народні те-

атри», літературно-музичні вечори, покази кінематографу, влаштовувалися екскурсії.

Для удосконалення діяльності позашкільних закладів поч. ХХ ст. створювалися районні організації позашкільної освіти, характерними ознаками яких було започаткування районної (ділянкової) організації, яка об'єднувала різні заклади клубного типу: народні будинки, бібліотеки, приміщення для проведення лекцій та бесід, народних читань та ін. видів просвітництва. Мета таких клубів – «дать учащимся разумный отдых, дружеское общение, возможность проявления их индивидуальности, пробудить и укрепить в них дух общности, самостоятельности и дисциплины» [7, 716]. Клубні заняття мали дві частини: ділову (чоботярське, столярне, ін. види ремісництва, малювання, вишиванка, випалювання тощо) та розважальну (читання, гімнастика, ігри, співи, оркестр, танці, декламування, інсценування, шкільні свята) [7, 716–719].

У пореволюційні роки (після 1917 р.) купецькі, дворянські, просвітницькі клуби цілком були знищені, а на зміну їм упроваджено радянську модель клубу: червоний куточок, хату-читальню, селищний клуб, палац культури, у роботі яких переважали політичне просвітництво та комуністичне виховання.

Проаналізувавши історичний шлях становлення клубів в Україні, можна відзначити, що їхні культурні практики завжди зумовлювалися особливостями суспільних, політичних та соціально-економічних процесів. Перші українські аристократичні клуби (поч. ХІХ ст.) мали ознаки англійських клубів: регламентований характер клубного членства, аристократичність, винятковість, елітарність, наявність відповідних документів, які регулюють діяльність клубу. Однак вони систематично здійснювали культурно-просвітницьку діяльність серед населення (народні читання, сімейні вечори відпочинку, театральні вистави, концерти). Незважаючи на корпоративний елітаризм, головними функціями аристократичних українських клубів були не лише комунікативна та дозвіллева, а й культурно-просвітницька, що дало поштовх до створення наприкінці ХІХ – поч. ХХ ст. потужних народних домів, народних театрів, народних університетів, які діяли як поліфункціональні соціально-культурні центри, спеціально створені для «знедолених, у культурному відношенні, верств населення».

Список використаних джерел

1. Босик З. О. Вечорниці та досвітки. Пам'ятка-запитальник на допомогу збирачам української усної народнопоетичної творчості: методичні рекомендації. Вид. 2-ге перероб. та доп. Київ : НАКККіМ, 2010. С.46–51.

2. Гриценко О. А. Клуб. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. Київ : УЦКД, 1998. С.245–259.

3. Культурологія : українська та зарубіжна культура / за ред. М. М. Заковича. Київ : Знання, 2004. 567 с.
4. Отчёт комиссии народных чтений в Киеве за 1882 – 1887 гг. Киев : Типография штаба Киевского военного округа, 1888. 21 с.
5. Пономарьов А. Традиційні норми поведінки і дозвілля. URL: <http://libr.org.ua/book/78/2397.html> (дата звернення 10.12.19).
6. Садырин К. Народные университеты. Практическая школьная энциклопедия / под общей ред. Н. В. Тулупова, П. М. Шестакова. Москва : Типография Т. П. Рябушинского, 1912. С. 597–614.
7. Уставъ школьного детского клуба при 3-мъ мужскомъ Сыромъятническомъ училище въ г. Москвъ. Практическая школьная энциклопедия / под общей ред. Н. В. Тулупова, П. М. Шестакова. Москва : Типография Т. П. Рябушинского, 1912. С.709–716.
8. Фосгун С. М. 130-річчя Товариства «Просвіта». Визвольний шлях : суспільно-політичний і літературний місячник. 1999. Кн.1. С.13–24.
9. Черкезов Г. Внешкольное попечение о детях. Практическая школьная энциклопедия / под общей ред. Н. В. Тулупова, П. М. Шестакова. Москва : Типография Т. П. Рябушинского, 1912. С. 709–715.

Русаков Сергій Сергійович,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри культурології та інформаційних комунікацій

Інституту практичної культурології та арт-менеджменту,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8494-9445>

144

ПОДІЯ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО АРТ-РИНКУ

Подієвість впливає на світоглядні орієнтири та соціокультурні практики, формуючи нову динаміку розвитку культури. Актуальність дослідження полягає у все більшому поширенні організацій подій та їхнього обговорення, що перетворилося на певний стиль життя сучасної людини.

У рамках нашого дослідження пропонується розгляд події як фактора розвитку сучасного артринку та її ролі у популяризації мистецтва.

Одними з основних інститутів артринку XXI ст. є бієнале та художні ярмарки, які є відкритими виставковими формами презентації мистецтва. Організація і проведення таких заходів зазвичай розглядається в контексті подієвого туризму (напр., О. В. Бабкін [2]). Не применшуючи потенціалу цього виду туризму і його внеску у розвиток економіки різних країн, в тому числі України, відзначимо відсутність культурологічних досліджень щодо взаємозв'язку подієвості та артринку.

На нашу думку, подієвість впливає на функціонування артринку і спосіб знайомства з мистецтвом. Цю думку можна простежити у тексті Жюдїт Бенаму-Юе: «Раніше колекціонери мали звичай щосуботи об-

ходити галереї. Сьогодні формула споживання зовсім інша. Пропозиція стала інтернаціональною, і спільнота колекціонерів переміщається світом до місця чергової події» [3, 123].

Вперше філософсько-культурологічне осмислення поняття «подія» запропонував М. Гайдеггер [4], який відмовляється від розгляду події як поняття повсякденного життя. З цього часу «подія» перетворилася на актуальний культурологічний концепт, який потребує ґрунтовного дослідження у зв'язку з новим ритмом життя у ХХІ ст. Цей ритм створює вдалі умови для посилення ролі подієвості в контексті загального функціонування артринку.

Шукаючи причину впливу на темп розвитку артринку і його структуру на поч. ХХІ ст., дослідниця А. Арутюнова відзначає, що артринк започизує окремі прийоми зі сфери шоу-бізнесу та розваг. «Еквівалентом тижнів моди в Парижі або Мілані в сфері артринку стають ярмарки, які поміщають досвід покупки мистецтва в соціальний і культурний контекст. Такої самої сезонної логіки притримуються й аукціонні будинки, які ретельно продумують розклад своїх найважливіших торгів, плануючи їх в безпосередній близькості до великих ярмарків» [1, 91]. Якщо у 1970 р. нараховувалося лише три артярмарки, то календар 2020-го р. впливового видання «The Art Newspaper» нараховує 254 знакові події [4]. Таке зростання кількості ярмарок свідчить про зростання ролі подієвості для сучасного артринку.

Відзначимо, що ці події мають тривалу історію. Наприклад, міжнародні художні ярмарки сягають корінням у XV ст. Проте лише наприкінці ХХ ст. систематичність в організації таких подій перетворило їх на провідний інститут сучасного артринку. Венеційська бієнале також є найдавнішим втіленням важливості подієвості у світі мистецтва. Заснована у 1895 р. ця виставка мистецтва досягнула міжнародного масштабу і визнання завдяки регулярності проведення (щодва непарні роки).

На сьогоднішній день бієнале та художні ярмарки є значним фактором розвитку соціокультурних та мистецьких процесів і впливають на функціонування артринку. Це відбувається завдяки наданню особливого значення події всіма учасниками, перетворюючись на ключову платформу для популяризації мистецтва, продажу арттворів, налагодженні співпраці між різними суб'єктами артіндустрії. Наприклад, художній ярмарок є зручною подією для об'єднання зусиль провідних галерей й митців в одному просторі, що сприяє відвідуванню більшої кількості глядачів. Галереям, які розташовані далеко від центру міста, подія дає змогу привернути увагу більшої кількості зацікавленим до своєї діяльності та митців.

Демонстрація в одному просторі протягом обмеженого часу арттворів з усього світу сприяють узагальненню і осмисленню тенденцій сучасного мистецтва. Бієнале та артярмарок як подія сприяють інтеграції людей зі схожими інтересами, більш вільного обміну ідеями.

Отже, подія є важливим фактором розвитку сучасного артринку. Розглянуті такі найбільш знакові події форми артринку як бієнале та артярмарки свідчать про вагомий внесок у популяризації мистецтва, його колекціонування та обговорення. Сучасні художники, арттвори та широке коло зацікавлених мистецтвом створюють потенціал для подальшого зростання значення подієвості для сучасного артринку.

Список використаних джерел

1. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. Нац.исслед. ун-т «Высшая школа экономики». Москва : Изд. Дом Высшей школы экономики, 2015. 232 с.
2. Бабкин а. В. Специальные виды туризма. Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. 252 с.
3. Бенаму-Юэ Ж. Цена искусства. Москва, 2008. 192 с.
4. Хайдеггер М. Гейдерлин и сущность поэзии. Логос. Философско-литературный журнал. 1991. Вып. 1. С. 37–47.
5. The Art Newspaper's comprehensive 2020 art fair guide. URL: <https://www.theartnewspaper.com/preview/fair-calendar-2020> (дата звернення 26.01.2020).
6. Jones Caroline. The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience. University of Chicago Press, 2017. 400 p.
7. Mun-Delsalle Y-Jean. The Art Fair Boom Is Forever Changing the Way the Art Market Does Business. URL: <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2016/04/07/the-art-fair-boom-is-forever-changing-the-way-the-art-market-does-business/> (дата звернення 19.01.2020).

146

Савіцька Олена Володимирівна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, спеціальність – 022 «Дизайн»;
науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Михайлова Р. Д.

ПРОФЕСІЙНІ ПЕРУКАРСЬКІ ЧЕМПІОНАТИ ЯК КУЛЬТУРНА ПОДІЯ

Перукарські чемпіонати, що є засобом презентації професійних досягнень, водночас є специфічним різновидом культурної події. Задумані та реалізовані як фахові змагання й покази майстерності, перукарські чемпіонати поєднують риси шоу, видовища, свята: вони розгортаються за певним ідейним задумом, композиційним сюжетом та специфічним сценарієм, що має на меті розкриття конкретної ідеї, тобто розкрити потенціал перукарського мистецтва.

Практика проведення перукарських чемпіонатів виникла у процесі становлення індустрії моди на поч. XX ст. внаслідок технічного підйому, наукових досліджень, розвитку промисловості та виробництва,

змін у політичному та соціальному житті. На такому тлі суттєво змінилися пріоритети у перукарській справі та перукарському мистецтві, а саме зачісці. Зокрема, у побут увійшла стрижка, в той час, як зачіска набула універсальності у тому сенсі, що перестала поділятися на денну та вечірню.

Змагання з перукарського мистецтва були започатковані у др. пол. XIX ст. Вперше воно стало частиною програми конкурсу краси, який відбувся в США у червні 1853 р. (засновник П. Т. Барнум). Окремий від інших змагань Міжнародний конкурс перукарів уперше пройшов у 1884 р. в Парижі. Так само у цьому місті в 1947 р. відбувся перший світовий чемпіонат з перукарського мистецтва, який згодом став регулярним. Його переможцям вручалися нагороди французької Академії перукарського мистецтва.

В Україні перші конкурси краси припали на радянську добу, перукарські конкурси відбувалися з 1959 р. Першим українським містом, де розгорнувся чемпіонат був Львів (1971).

Чемпіонати перукарського мистецтва, що належать до періодичних масових святкових подій, передбачають творчий обмін, поширення нових ідей та технологій, професійних вмінь, дизайнерських навичок. Як культурна подія та водночас професійне свято чемпіонат поєднує професійну підготовку, змагання, експертизу, оцінювання журі, нагородження переможців, подіумне дефіле.

Одним із важливих подій такого типу є світовий чемпіонат ОМС, який проходить у різних країнах. Останній відбувся у 2019 р. ОМС WORLD CUP 2019 – PARIS. FRANCE» у Парижі в ВЦ PortedeVersallies, в рамках виставки Mondial Coiffure Beaute. Відкриття чемпіонату здійснив Президент ОМС Сальваторе Фодера (США). Провідними напрямками цієї культурної події стали такі номінації як перукарське мистецтво, нігтьова естетика, макіяж, моделювання брів, розпис по тілу.

У чемпіонаті взяли участь понад 1 600 майстрів з 51 країни, в тому числі визнані у світі представники Франції, Італії, Японії, Німеччини, Швейцарії, Канади, Данії, Аргентини, Пуерто-Ріко, Тайваню, Китаю, України, Кореї, Росії. Представники цих країн були переможцями в різних номінаціях.

Збірна України, створена у 1997 р. та очолена Людмилою Абрамовою, ще у 1998 р. отримала свою першу перемогу в Сеулі (Південна Корея), вразивши міжнародне журі майстерністю та професійністю. У 2019 р. роботу команди координували Валентина Міхеєва, Олена Філоненко, Ірина Амросієва, Таїсія Василєва.

Національна збірна завоювала друге командне місце. Майстри змагалися у 41 номінаціях упродовж двох днів. Одночасно на арені відбувалися до п'яти конкурсів.

Секції конкурсу формувалися за темами: *Креативна зачіска ОМС – техніка (Creative Style)*, де завдання виконувалося на манекені-голівці; *Стрижка Low Fade Cut – Комбінаційний зачіска (Low Skin Fade Cut)*, де завдання виконувалося на моделі з урахуванням довжини волосся

в певних зонах не менше 3 см, а також виборі саме чорного волосся; *Креативна зачіска ОМС (Creative Style)*, де завдання виконувалося з використанням трьох кольорів у межах білого, чорного, коричневого, сріблястого; *Денна зачіска ОМС – Фейш НМ (Day Style)* – на прямому до плечей волосі, що спадає донизу; Барбер/Стиліст – *Low Skin Fade Cut*, де робота повинна мати комерційний вигляд; *Body Painting /Боди-Арт ОМС (Розпис по тілу /Body Painting)*, де журі оцінювало образ, ідею, оригінальність, креативність, артистизм роботи та технічну майстерність виконання; *Салонна зачіска ОМС (Salon Style) – (Salon Cut)*, де зачіска мала відрізнятися від прогресивної та креативної з використанням трьох кольорів; *Престиж-зачіска для гала-вечора ОМС (Prestige Gala Style – pre done)*, де зачіска мала підходити до урочистості, наприклад Гала-вечора; *Hair Replacement Cut / Salon Cut & Style (Салонна стрижка та зачіска)*, із можливістю гармонійного поєднання трьох кольорів; *Фантазійний дизайн нігтів ОМС (Fantasy Nails)* із застосуванням інноваційних технічних прийомів для досягнення оригінальності, новаторства, артистичної креативності, образу в цілому; *Прогресивна зачіска ОМС (Progressive Style)*, де зачіска не повинна виглядати як авангард, з використанням трьох гармонійно поєднаних кольорів у межах білого, чорного, коричневого, сріблястого, червоного; *Салонна стрижка ОМС (Salon Cut)*, де зачіска повинна мати повсякденний комерційний вигляд, проте не бути схожа на «прогресивну стрижку» або «Креативну Day Style» із можливим використанням кольорів у межах базового при забороні зеленого, синього, червоного, фіолетового, рожевого, жовтого, помаранчевого; *Креативна зачіска ОМС – Техніка (Creative Style) без стрижки*; *Вечірня зачіска ОМС – техніка (Hair by Night)*; *Креативний дизайн нігтів на вільну тему (FREE CREATIVE NAILS)*; *Прогресивна стрижка ОМС (Progressive Cut)*, де дозволено стригти від 5 см; *Салонна зачіска ОМС (Salon Style) – (Salon Cut)*; *Stage Make-up Ladies Подіумний макіяж*, де дозволено використовувати останні інноваційні технології. Головною інтригою події була вимога створити стрижку за 20 хвилин. Це додавало майстрам азарту, зокрема тому, що у салонах вони зазвичай на швидкість не працюють.

У процесі розгортання конкурсу, виявилися специфічні «смакові» елементи, притаманні командам різних країн: інтерес фінських майстрів – до роботи з чорним волоссям, тяжіння китайських перукарів – до світлого волосся, американських – до рожевих прядок. Частина майстрів віддала перевагу радикальній стрижці – асиметричній, короткій, напівдовгій, інша частина учасників – нарощуванню, третя – об'єму та текстурі, наприклад, поєднанню прямого та хвилястого волосся.

Відтак, можна констатувати, що чемпіонати з перукарського мистецтва є не лише професійно-рекламною акцією, а й повноцінною святково-розважальною подією, специфіку якої складають фахові критерії майстерності, естетичності, креативності, прогресивності.

Зважаючи на помітну увагу державних органів на культурно-мистецький контент розважальних подій, до яких найчастіше відносять туристичні заходи – атракційні, спортивні та ін., варто відзначити потенціал чемпіонатів перукарського мистецтва, які мають досить значну аудиторію прихильників.

Список використаних джерел

1. Чемпіонат світу ОМС в Парижі. Спілка професіоналів України в індустрії краси : веб-сайт. URL: <http://spu-ua.com/ua/pages/145> (дата звернення 20.01.2020).

2. Чемпионат мира 2019, Париж. Союз парикмахеров и косметологов России : веб-сайт. URL: <http://www.spkr.ru/index.php?id=91> (дата обращения 20.01.2020).

Сапіга Оксана Вікторівна,

пошукувач Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;

науковий керівник – кандидат філософських наук, доцент Бабушка Л. Д.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6715-5670>

149

ДИТЯЧИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК АКсіОЛОГічний ВІяв Сучасної КУльтури

Актуалізація теми дитячих фестивалів зумовлена передовсім зверненням до проблеми культури дитинства в контексті її музичної рефлексії, зокрема, механізму становлення і підживлення інтересу до однієї з форм святкової культури – фестивалю. Феномен дитинства є концептом культури, займаючи особливий пласт (стан) у суспільстві, викликає пошквалений дослідницький інтерес до вияву багатомірних аспектів дитячого в культурі, відтак, конструювання образів дитинства в різних видах мистецтва та ін. соціокультурних сферах. Залучення міждисциплінарних підходів із найрізноманітніших лакун історії, антропології, соціології та етнографії щодо проблеми культури дитинства викликають до життя своєрідний полілог дослідників різних поколінь, які проживали / переживали дитинство у власний спосіб. Подібна інтенція до дитячих спогадів дозволяє артикулювати проблему дитячої творчості крізь призму пригадування, відновлення та зіставлення себе з дитинством інших людей, поколінь, країн та культур загалом.

Історичним принципом щодо виховання дітей у Давній Греції, до прикладу, була «пайдея». На думку вітчизняного культуролога Т. Кривошеї, сутністю пайдеї була її «семантична тотожність поняттю «культура». Тобто пайдея давніх греків – це всі зрілі форми духовної

творчості, які у концентрованому вигляді й складають основу культури, її змісту та форм» [3, 24–25]. Схожою є ідея римлян щодо виховання дітей, яка полягала у зосередженні акцентованої уваги до дитини як спадкоємця традицій Риму, його громадянських та культурних чеснот, що промовисто можна простежити в літературних джерелах дослідників античного світу, – зважаючи на прихильність до дітей, особливо в сім'ях патриціїв, батьки брали дітей на офіційні збори, ритуальні дійства, обряди, свята, де вони вперше одягали претексту (дитячу тогу), що символізувало високе походження дитини законного народження, декламували вірші чи то панегірики, виражаючи, подібним чином, повагу до роду чи до видатних родичів.

Сьогодні поняття фестивалю утримує доволі забуте коріння, яке, в одному серед різноманітної версійності щодо походжень, породжене від французького слова «fete», що означає в перекладі «свято», де під час діонісійських чи лінейських святкувань у Афінах розігрувалися трагедії, комедії, виконувалися дифірамби тощо. Так, фестивалі, будучи спадкоємцями свята, сьогодні дозволяють познайомитися з маловідомими тенденціями та експериментами (музичного, художнього, архітектурного тощо) буття культури. Наразі активними учасниками процесів глобалізації культури є фестивальні рухи, зокрема дитячі фестивалі, які постають виразниками сучасної святкової культури у найрізноманітніших її виявах. Унаочнимо деякі з них, зокрема, 2–14 січня 2020 р. відбувся VIII міжнародний фестиваль «Різдвяні вечори в Лапландії» (м. Леві-Рованіємі, Фінляндія) і представляв талановитих дітей, підлітків України та Європи; міжнародний конкурс-фестиваль хореографічного та вокального мистецтва «Sõpruskond Talendid Tallinnas» («Співдружність талантів» у м. Таллінн, Естонія). Міжнародний танцювальний фестиваль «Neposedõ kutsub sõpru» («Непосиди запрошують друзів»); міжнародний фестиваль сценічних мистецтв «Balt Prix»; загальнодержавне й національне співоче свято, де беруть участь різні хорові колективи та духові оркестри. Свято проводиться кожні п'ять років на території Талліннського Співочого поля; міжнародний конкурс-фестиваль «Rudaga New star 2019» (м. Юрмала, Латвія), Міжнародний фестиваль мистецтв «International Festival; Christmas Wave» (м. Рига, Латвія). Представлена фестивальна мапа є далеко не повним переліком дитячих імпрез, де продукується безпосередній акт творення талановитих дітей на очах у інших людей. За такого підходу, дитячий фестиваль самим фактом власної присутності-існування постає своєрідною подією, де поміст – це конкретна мова, місце досвіду, який відтворює завжди «світ заново» (В. С. Біблер). Важливою є думка української дослідниці Л. Бабушки щодо фестивалізації як процесу освятовування дійсності, де вказується на те, що фестивалізація постає моделюючим феноменом, у якому інтегруються форми політичного, інформаційного, видовищного характеру, модифікуючись відповідно до інтересів і трансформуючись на засіб їх досягнення, виявляючи при цьому повну готовність грати спільно з постановниками сучасних

подій» [1, 84]. Відтак, дитячий фестиваль, як й інші сучасні форми прояву святкової культури, спрямований на комунікативну інтенцію та реальність самого дійства, точніше, на створення досконалої версії подієвої реальності, в якій сам себе відшукує й творить.

Підсумовуючи вищевикладене, робимо висновок щодо аксіологічного аспекту дитячих фестивалів у таких аспектах: а) дитячий фестиваль є активною моделлю актуалізації сучасної святкової культури; б) феномен «дитячого» постає виявом автентичності та емоційного наповнення власного творчого потенціалу.

Список використаних джерел

1. Бабушка Л. Д. Фестивація та карнавалізація : проблеми дискурсивності в сучасній культурі. Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. № 1 (42), 2019. С. 77–86.

2. Библер В. С. На гранях логіки культури. Книга избранных очерков. Москва : Русское феноменологическое общество, 1997. 440 с.

3. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: монографія. Київ : «Тясмин», 2013. 272 с.

4. Швець М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : СПОЛОМ, 2010. 440 с.

Саракун Лариса Петрівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри гуманітарних дисциплін,

Національний університет харчових технологій

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4692-2145>

ФІЛОСОФСЬКА РЕФЛЕКСІЯ СУЧАСНОГО КОНСЮМЕРИЗМУ

Визначальною рисою сучасного глобалізованого суспільства є консюмеризм – тотальне споживацтво. Як наслідок – відбувається трансформація творчої культури на культуру використання й споживання, зміна ціннісних орієнтацій людини, позбавлення її індивідуальності й перетворення з розумної істоти на людину-споживача. Практицизм і утилітаризм поступаються ірраціональному прагненню. Поняття «бути» замінюється поняттям «мати».

Споживання стає однією із фундаментальних основ соціального та індивідуального буття людини і суспільства; головним принципом, стилем, метою та певною філософією життя. Завдяки споживанню відбувається задоволення індивідом широкого спектра своїх потреб, як матеріальних, так і суспільних. Один з найвідоміших філософів та соціологів сучасності Ж. Бодріяр, осмислюючи «суспільство споживання» дає йому таке визначення: «Суспільством споживання є таке суспільство, де не лише є предмети та товари, які можна спожити, а де й

саме споживання спожите у формі міфу» [1, 3]. На його думку, споживання – це не матеріальна практика і феноменологія достатку. Воно не визначається речовим або візуальним змістом образів і повідомлень, а лише способом організації у знакову субстанцію. Споживання перетворюється на систематичне маніпулювання знаками, що поступово персоналізує речі та перекомбінує усі людські стосунки на консюмеричні. Сучасне споживання має справу не з речами, а з культурними знаками дегуманізованої культури, в якій людина відчужена. Ця відособленість полягає у відсутності свободи – вона не може відмовитися споживати, адже приречена на це під впливом соціальних стереотипів і вимог. Людина-споживач мимоволі підкоряється тотальному примусу – купувати, аби суспільство продовжувало виробляти, і працювати далі, аби було чим заплатити за вже придбане. І таким чином смисл людського життя ставиться у безпосередню залежність від споживання, добровільно від якого (як «сенсу») ніхто не відмовиться.

Уся концепція суспільства споживацтва спирається на новий тип особистості, сформованої не під впливом духовних сутностей і запитів, а винятково купівельною спроможністю та прагненням задовольнити свої потяги й бажання. Найяскравіше споживацький дух виражений у масовій культурі. Її мейнстрим вказує на те, що консюмеризм є доктриною, яка ставить рівень особистого щастя у пряму залежність від рівня споживання, створюючи ілюзію, ніби щастя – це певна матеріальна субстанція, котру можна отримати, здійснивши акт купівлі. Масова культура передбачає пришвидшене мегаспоживання, без особливого обмірковування призначення речі та її значущості. Щастя у такому разі безпосередньо залежить від рівня, частоти та регулярності споживання. «Бути – це значить мати, користуватися і насолоджуватися». І ця потреба сучасної людини постійно залишається незадоволеною та включає її у нескінчену «соціальну гру» [1].

Соціальний феномен споживання сублімує людські творчі стосунки на ідеально-споживацькі. Ціннісною орієнтацією людини є не особистість іншого, а «користь – товар – послуга», яку можна отримати від спілкування з ним. Все стає предметом споживання: природа, культура, матеріальні цінності, твори мистецтва, ідеї, сама людина. Навіть міжособистісне спілкування стає товаром. Консюмеризм все поглинає, перетворює на речі, які втрачають свій смислотвірний потенціал, а людина втрачає властивості суб'єкта-особистості. Консюмеризм перетворюється на нову філософію життя: «більше заробляти – більше витратити – більше купувати». У цій прагматичній філософії самоціллю постає не людина, а її «образ». Вона вже не «є», а «здається». Як зазначив Г. Маркузе, «виникає зразок одномірного мислення та поведінки, де ідеї, прагнення та цілі є або відкинутими, або зведеними до мови цього світу споживання. Вони перевизначаються раціональністю наявної системи та її кількісною екстенсією» [3], вимагаючи появу нових форм мислення, що мають змінити зразки поведінки людини.

Отже, якщо раніше консюмеризм був лише характеристикою споживання, то сьогодні він цілком заслуговує на статус мети життя сучасного індивіда. Ідеологія насолоди споживанням стає однією з головних ознак сучасного соціуму. Вона формує новітню свідомість людини-споживача, яка більше не замислюється над тим, навіщо їй та чи та річ, вона її просто купує. Консюмеризм стає філософією життя-споживання. Культурна цінність або практичне призначення товару при цьому не суттєві, значно важливіший емоційний стан, який людина отримує в процесі товаро-грошового обміну, що найчастіше здійснюється несвідомо, імпульсивно, під впливом зовнішніх чинників. Якщо б людина користувалася справжньою, внутрішньою потребою споживання, їй було б достатньо 30 % того, що вона споживає нині [2]. Сучасна культура базується на пропаганді багатства, розкоші, святковості – кожен день як свято.

Консюмеризм постає яскравим свідченням сучасного етапу в розвитку культури. Для консюмериста не обов'язково користуватися тим, що він придбав, йому не обов'язково навіть споживати це. Достатньо лише брати участь у відносинах, процесах, які потенційно можуть завершитися споживанням. Консюмеристу важливіше вибудувати стосунки довкола споживання, ніж саме це споживання. Відомий науковець І. Фішер розробив модель, яка показує з якими обмеженнями зустрічаються споживачі й те, як вони здійснюють вибір між споживанням і заощадженням. Модель Фішера ґрунтується на тому, що споживання залежить не тільки від поточного доходу, але й від очікуваного доходу впродовж всього свого життя [5].

Культура споживання пов'язана зі споживацькою поведінкою, яка має два рівні: фізіологічне споживання і «престижне» (статусне). У першому випадку споживання обмежується набором первинних потреб, необхідних для підтримки існування індивіда, тому воно є не соціальною, а швидше за все біологічною дією. В іншому – споживацька поведінка стає соціальним процесом, що має, як і будь-яка інша соціальна дія, свої особливості.

Можна погодитися з тезою, що «розумне» споживання (яке не виходить за рамки загальноприйнятих норм і здорового глузду) регулюється культурою споживання, яка містить цінності і норми, котрі відповідають принципам того чи іншого суспільства [4]. Однак порушення загальноприйнятих стандартів призводить до т. зв. квазіспоживання, тобто споживання без обмеження. Відтак, можна стверджувати, що сьогодні «культура споживання» перетворилася на тотальне гіперспоживання, бездумне накопичення товарів і послуг. Нині консюмеризм – це не нова культура споживання, це її відсутність, що призводить до нежиттєздатності суспільства споживання. Тому людині варто пам'ятати, що поряд із ринковою вартістю речі, обов'язково існують такі форми вартості як естетична, моральна, духовна.

Список використаних джерел

1. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва : Республика; Культурная революция, 2006. 269 с.
2. Кендюхов А. Общество потребления как национальная трагедия Украины. URL: http://zn.ua/POLITICS/obschestvo_potrebleniya_kak_natsionalnaya_tragediya_ukrainy-73290.html.
3. Маркузе Г. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества. URL: http://modernlib.ru/books/markuze_gerbert/odnomerniy_chelovek/read/.
4. Ростовцева Л. И. Потребительская культура как регулятор поведения потребителей : дис. ... д-ра социол. наук : 22.00.03 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 2005. 343 с.
5. Цингила О. Консьюмеризм як ознака сучасної культури і втрати людської індивідуальності. Науковий вісник Чернівецького університету. Збірник наукових праць. 2012. Вип. 602–603. С. 234–240.

Свігайло Світлана Валеріївна,

кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв,
Київський університет імені Бориса Грінченка
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8472-7922>

154

ФОРМУВАННЯ ХОРОЗНАВЧОГО ТЕЗАУРУСА ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

В сучасних умовах суспільного розвитку питання професійного підготовки фахівців у системі вищої школи, без перебільшення, набуває державного значення. Його актуальність зумовлена докорінними змінами в суспільстві, викликами часу. Особливо це стосується музично-педагогічної освіти, від змісту і якості якої залежить і доля майбутніх поколінь.

Автори сучасних наукових праць з питань музично-педагогічної професійної освіти справедливо наголошують на необхідності удосконалення навчального процесу – його принципів, методів, форми і засобів. Вони пропонують різноманітні модифікації навчального процесу з диригентсько-хорової підготовки, які, крім засвоєння спеціальних знань, набуття фахових умінь, передбачають формування специфічних (не тільки за своїм предметним змістом, а й за характером та спрямованістю) внутрішніх схем і структур поведінки його як вчителя музичного мистецтва, який буде здійснювати естетичне виховання дітей засобами вокально-хорового мистецтва.

Диригентсько-хорова підготовка вчителя музичного мистецтва потребує збагачення змісту хорової освіти, щоправда, при цьому йдеться

передусім про навчальний репертуар (вокально-хорові твори), який становить основу для хормейстерської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Однак не менш важливе значення має формування хорознавчого тезауруса у майбутніх учителів музики. Щодо загального тезаурусу фахівця, то він є показником рівня його професійної підготовки. Одним із питань її ефективності є збагачення змісту освіти. Однак сьогодні воно особливо актуалізується внаслідок поступового і невпинного скорочення обсягу навчального часу, призначеного для опанування дисциплін, які забезпечують ґрунтовність професійної підготовки. Про це пише й авторитетний в Україні дослідник цієї проблематики Т. Смирнова [3, 91]. До речі, і через десять років після появи її праці ця тенденція, руйнівна для диригентсько-хорової підготовки, набула ще більшого поширення. Тому проблема змісту навчального процесу у досліджуваній сфері не тільки не втрачає актуальності, але й потребує конкретних кроків для її вирішення.

Зокрема, принципово важливе значення для формування хорознавчого тезауруса майбутніх учителів музичного мистецтва має опанування ними знань з історії української хорової музики, яку студенти-хормейстери вивчають як курс хорової літератури. У закладах вищої музично-педагогічної освіти такого навчального курсу, на жаль, не передбачено навчальними планами. Крім того, майбутні фахівці, готуючись працювати з дитячими хоровими й вокальними колективами, не вивчають, хоча б оглядово, вокально-хорової музики для дітей, без знання якої складно говорити про повноцінність їх хорознавчого тезауруса, про їх повноцінну фахову компетентність. Оскільки навчальними планами не передбачене викладання хорової літератури і вокально-хорових творів дітей, до речі, як і методики роботи з дитячим хором, доцільно викладати їх як спецкурси, спрямовані безпосередньо на формування хорознавчого тезауруса майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Мета спецкурсу з хорової літератури – надати знання про українську вокально-хорову музику, зокрема й написану для дітей, як історико-теоретичну основу хорознавчого тезауруса учителів музичного мистецтва.

Завдання – охарактеризувати народнопісенну творчість і вокально-хорові твори українських композиторів, навести зразки вокально-хорової музики, необхідні у роботі майбутнього вчителя музичного мистецтва з естетичного виховання дітей. На їх основі формується навчальний і виконавський репертуар.

Стисло розглянемо кілька провідних явищ в історії української вокально-хорової музики для дітей, які, на жаль, не набули висвітлення у традиційних підручниках з української хорової музики. Зокрема, створено значну кількість опер для дітей, серед них класичні – «Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна» М. Лисенка – усі вони написані на слова Дніпрової Чайки. Пізніше до жанру дитячої опери звертали-

ся П. Сокальський, М. Вериківський, А. Філіпенко, М. Завалишина, В. Герчик, О. Телічєєва, Ю. Рожавська, Г. Компанієць, Т. Потапенко, М. Красєв.

Серед пісень та хорів для дітей, написаних протягом 20–40-х рр., варто назвати обробки народних пісень для дітей К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича для шкільних хорів *a cappella*. Продовження й розвитку ці традиції набули у творчості М. Вериківського, П. Козицького, Г. Компанійця, Л. Рєвуцького. У вокально-хоровій роботі дитячих творчих колективів і сьогодні досить поширені твори К. Стеценка зі збірки «Шкільний співаник» та Я. Степового – «Проліски», М. Вериківського – «Дитячі пісні», В. Верховинця – «Весняночка». Я. Степовому належить особлива роль у створенні шкільного репертуару, зокрема перша інтерпретація поезії Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» для дитячого виконання.

Надзвичайно популярні серед учителів музичного мистецтва хорові обробки народних пісень для дитячого хору М. Леонтовича, які збагачені прийомами композиторської техніки, передусім – поліфонічного письма. Ці обробки опубліковані у збірках «Дударик», «Повний збірник народних пісень М. Леонтовича». Вони мають характерну одно- і двокуплетну форму, розраховані на двоголосний хор нескладної фактури, вузький діапазон голосу, на середній регістр голосів, сольний заспів і хоровий приспів. Фортепіанний супровід у кожній із них дублює хорові партії.

Особливу увагу хормейстерів і вчителів музичного мистецтва привертають романси В. Косєнка, пристосовані для дитячого виконання, історичні і козацькі пісні («Розлилися круті бережечки», «Засвістали козаченьки», «Ой на горі вогонь горить, чорна хмара наступає», «Гей по синьому морю»), а також обрядові, побутові та жартівливі пісні, їх обробки: «Ой ішов я вулицею», «Раз, раз», «Грицю, Грицю, до роботи», «Сидить дід на печі».

Вокально-хорові твори для дітей Л. Рєвуцького – це гармонізовані народні, зокрема й історичні пісні для дитячого хору. Відомі такі його збірки народних пісень для голосу з фортепіано – «Сонечко» і «А вже весна». П. Козицький написав твори крупної форми – чотиричастинну кантату «Здрастуй, весно» («Весняна кантата»), сюїту «Волошки» для чотириголосного хору із супроводом фортепіано. Особливої популярності свого часу набули пісні А. Філіпенка.

Музику для дітей протягом 50–60-х рр. писала Ю. Рожавська: «Пєсни-рисуєнки», «Пєсни-пословиць», «Пєсни-загадки» (10 пісєнь), «Пєсни-считалки (10 пісєнь), «Мой цвєтник» (10 пісєнь), «Пєсни из весєлого пєезда». В її опері «Сказка о потерянном времени» переважають фантастика і казковість як головний засіб спілкування композитора з дітьми.

М. Сильванський написав сім пісєнь для дітей – це ліричні мініатюри «Весною», «Весєла», «Танцовальна», «Восєни», «Коліскова» тощо.

М. Завалишиній належить кантата для дитячого хору «Місяць за місяцем» на слова Н. Забіли, опера за її ж п'єсою «Коли є друзі», пісні для дошкільного і молодшого шкільного віку: «Соняшники», «Чому», «Мовчуни», «На зарядку».

Майже всі пісні М. Завалишиної двоголосні. У її збірці «Шість пісень для дітей» на слова Н. Забіли і В. Бичка переважають образи природи. За своєю складністю вони доступні дітям молодшого шкільного віку. Особливий жанр хорової пісні становлять 12 пісень – «Місяць за місяцем» на слова Н. Забіли. Кожна із них сприймається як окремий хоровий твір і водночас – як складова крупного хорового твору, близького за своїми ознаками до жанру кантати. Головна тема – образи природи у різні пори року. Три хори («Серпень», «Вересень», «Жовтень») написані як хори *a cappella*, вони найскладніші за своїми засобами виразності, масштабами кожного номера і доступні для виконання лише старшокласникам. Хор «Березень» близький за своїм звучанням до українських веснянок. Чотири пісні («Квітень», «Травень», «Червень», «Липень») становлять ліричний центр усього циклу.

Серед вокально-хорових творів для дітей, написаних протягом 70–90-х рр., привертають увагу передусім на пісні Б. Фільц («Жива криниця», «Весно моя, нене», «Первоцвіт»), В. Шаповаленко («Пісня про мрію», «У рідному краї»), І. Шамо («Грушечка», «Три поради»), В. Шембаліна («Зимовий шлях»), А. Штогаренка («На городі коло броду»), Ю. Семенякова («Трави дитинства»).

Цілком своєрідне явище в українській хоровій музиці для дітей становлять твори Л. Дичко, зокрема кантати «Сонячне коло», «Весна», «Барвінок», «Чотири пори року», «Здрастуй, новий добрий день». У її творах інтонації народних пісень взаємодіють із сонористичними комплексами, які вона створює, поєднуючи досить прості лінійні шари. Завдяки цьому колористичні зіставлення двох тональних центрів можуть бути поступовими, що не викликає труднощів для виконання дитячим хором. Л. Дичко досить важливе значення надає мовній інтонації. Скажімо, жанр кантати досить монументальний і складний, проте композиторка сповнює його пісенною мелодикою, створює цікаві поєднання. На думку Л. Шегди, кантати для дітей Л. Дичко мають усталені ознаки цього складного жанру, в їх складній структурі дотримані закономірності пісенно-хорових циклів [5, 64].

Творчість Л. Дичко має яскраво виражене ліричне начало, в її образності поєднано релігійне й пантеїстичне світосприйняття. Як зазначає О. Цуранова, особливості гармонічної побудови творів Л. Дичко сформувалися під впливом народнопісенної творчості з її мелодико-інтонаційним характером утворення горизонталі. Переосмислюючи народнопісенні традиції, застосовуючи новітні засоби сучасної музики, композитор не уникає і традиційних виражальних прийомів і засобів [4, 80].

Список використаних джерел

1. Горбатенко Г. Л. Хорові твори сучасних українських композиторів київської школи. Київ, 2016. 184 с.
2. Живов В. Л. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. Москва : Владос. 2003. 270 с.
3. Смирнова Т. А. Теорія та методика диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах: психолого-педагогічний аспект: монографія. Горлівка : ПП «Видавництво Ліхтар», 2008. 445 с.
4. Цуранова О. О. Щодо питання мовно-стильових особливостей духовно-музичної творчості Л. Дичко. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015. Вип. 1. С. 77–80.
5. Шегеда Л. Кантати для дітей Лесі Дичко: основні стилістичні особливості. Студії мистецтвознавчі. 2009. № 4 (28). С. 63–67.

Сидоровська Євгенія Андріївна,

кандидат культурології, старший викладач

кафедри філософії і педагогіки,

Київський національний університет культури і мистецтв

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ЖИТТЄВОГО СВІТУ ЛЮДИНИ

158

Аналізуючи стан соціокультурного простору України на поч. ХХІ ст., необхідно зазначити, що однією з провідних форм інтеракції в сучасному суспільстві є символічно побудоване дійство («event» – англ. – подія, «special event» – англ. – спеціальна подія), цілепокладання якого полягає у досягненні соціальних, економічних та культурних перспектив.

За умов становлення молодого держави, закріплення національної свідомості відбувається завдяки відродженню, збереженню та створенню нових культурних практик. З огляду на це, подієвість уособлює в собі поєднання новітніх та історичних, етнічних традицій організації церемоній, обрядів та свят, що і зумовило виникнення нових напрямів професійної діяльності, зокрема таких як івент-менеджмент, івент-маркетинг та івентивний туризм.

Глибоке вивчення національних коренів, вітчизняної історії, виховання поваги до історичного минулого дозволяє формувати національну ідентичність та патріотизм у форматі особисто відчутого знання. Історичне не існує поза власним буттям людини, але лише в ньому і за допомогою його. У сфері культури, культурно-дозвілєвої діяльності зокрема, транслюється, освоюється, трансформується і оновлюється соціальна пам'ять. Як зазначає Т. Ковальчук, «мудрість народу витворила струнку систему виховних цінностей, яка спирається на такі начала індивіда як приналежність до родини, роду, громади, народу» [4, 277].

Людська життєдіяльність включає в себе об'єктивні та суб'єктивні складові. Об'єктивна – пов'язана з конструюванням відносин людини або певної спільноти людей до належного та значимого за допомогою не тільки предметно-практичного освоєння світу, а й ціннісно-смислового ставлення. Суб'єктивна ж складова ґрунтується на прийнятих у суспільстві нормах, традиціях з урахуванням особистого досвіду, умов життя індивіда, прийняття ним тих чи інших цінностей. Український науковець Н. А. Жукова наголошує, що «різні категорії людей сповідують різні ідеали, оскільки і реальність у них різна, й не можна її виразити тільки за допомогою поняття «культура» [2, 143]. Смислові зв'язки та відносини людської життєдіяльності двоїсті, оскільки, з одного боку, вони включають у себе фундаментальні залежності і детермінації від всієї повноти світу, але з іншого, ці ж смислові зв'язки завжди існують в аспекті суб'єктивного відокремлення від світу. Як зазначає В. Козловський, «сєнс не може мотивувати людську діяльність, якщо він не включає в себе момент суб'єктивного самопокладання, прагнення суб'єкта, спираючись на смислові зв'язки, реалізувати, втілити в реальному буття свої проєкти» [5,126].

На межі ХІХ–ХХ ст. у вивченні проблеми людської діяльності, людського існування взагалі й у повсякденні зокрема, на перший план вийшли поняття «життя» та «життєвий світ» і стали наріжними. У філософії культури того часу чітко визначилися дві тенденції: філософія, що орієнтується на науку (сцієнтизм) і протилежну їй течію, яка предметом дослідження обрала феномен життя. Яскравим представником останньої був німецький філософ Е. Гуссерль, котрий ввів у науковий обіг поняття «життєвий світ». Він наголошував, що «сприйняття життєвого світу на рівні первинних вражень і відчуттів, міфологічних побудов, інтуїції визначає спосіб моделювання світу в рамках традиційної культури, і є сутнісною її особливістю» [1, 388]. Життєвий світ людини – це особистісно-досвідний і в досвіді осяжний світ, даний у багатстві чуттєво-розумового сприймання, переживань і цінностей, у якому розгортається все життя кожної окремої людини.

Значної актуалізації та концептуалізації проблема життєвого світу людини набула у теоріях Дж. Міда, Ч. Кулі, М. Гартмана, К. Ясперса, М. Шелера, М. Гайдеггера, Дж. Хоманса, Т. Лукмана, П. Бергера.

В українській гуманістиці життєсвіт, в тому чи іншому аспекті, досліджували А. Залужна, Н. Жукова, М. Галушко, О. Гомілко, О. Наконечна, М. Попович, О. Попович, Г. Фесенко та ін.

Отже, враховуючи напрацювання вітчизняних та зарубіжних науковців, «special event» набуває особливого сєнсу, коли сумісно й одночасно стає особистісно відчутним і прожитим дійством; де кожна людина, зберігши свою індивідуальність, відчуває ідентичність та причетність до спільноти (корпоративної, національної, конфесіональної, гендерної), об'єднаної спільними цінностями, інтересами та смислами.

Існування у світі є життя в натовпі. А це передбачає дотримання загальноприйнятих цінностей і стандартів, ідеологічних стереотипів, масової моди і т. п. Сучасна людина приймає стан такої уніфікованості за благо і зручність. «Ми, що діють і живуть в соціальному світі, спочатку сприймаємо його в досвіді як світ природи і культури, і не як свій власний, але як інтерсуб'єктивний, тобто як загальний всім нам світ, актуально і потенційно доступний кожному; а це означає, що він включає в себе взаємну комунікацію і мову» [6, 550–556].

У соціокультурному просторі сучасності відбуваються значні зміни. Завдяки технічному прогресу та розвитку інтернет-технологій відбувається швидка зміна ключових світоглядних настанов та соціальних практик. «Відбувається глобальний процес міжнародної інтеграції та формування нового транснаціонального поля культури» [3, 151–155]. В умовах глобалізації, застосування івент-технологій дозволяє формувати та активізувати загальнолюдські цінності та змісти, соціально значущі ідеї, котрі базуються на морально-естетичних засадах людства, спільних для будь-яких національностей та конфесій.

Список використаних джерел

1. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / пер. с нем. Д. В. Скляднева. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2004. 388 с.
2. Жукова Н. А. Паралели життєвого світу людини: феномен поліфуркації. Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри: монографія. Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф»», 2014. С. 142–162.
3. Каверина Е. А. Событийные коммуникации в пространстве культуры XX века. Общество. Среда. Развитие. 2014. № 2. С. 151–155.
4. Ковальчук Т. І. Основи педагогічної дозвілєвої діяльності. Київ : ДАКККіМ, 2010. Ч. 1. 277 с.
5. Козловский В. П. Культурный смысл: генезис и функции. Київ : Наукова думка, 1990. 126 с.
6. Шюц А. Возвращение домой / пер.с нем. В. Г. Николаева, С. В. Ромашко, Н. М. Смирновой. Москва : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 550–556.

Снігир Марія Володимирівна,

магістрантка Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;
науковий керівник – кандидат культурології,
доцент Поліщук Л. О.

КЛУБНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Феномен клубної культури в Україні, як і в багатьох країнах колишнього Радянського Союзу, є достатньо новим і не досить дослідженим. Тільки після розпаду Радянського Союзу на поч. 90-х рр. в українському суспільстві з'являються нові форми дозвілля і культурного життя, т. зв. *consumer culture* [4].

Першим та знаковим етапом у розвитку клубної культури незалежної України є період 90-х – початку нульових. Саме тоді розробляються перші програми клубних івентів, які в подальшому стали зразком вітчизняних клубних практик, тоді ж починають використовувати поняття «клуббер» [7], що характеризує людей, які велику частину вільного часу проводять у клубах та ін. розважальних закладах. Активного розвитку набувають нічні форми організації дозвілля. В Україні починають відкриватися нічні клуби, що швидко набирають популярності серед молоді.

Формування перших молодіжних клубів розпочалося навколо об'єднань людей, які належали до певного музичного гурту чи певної субкультури [3]. Найпопулярнішими клубами 90-х рр. у Києві вважалися «Живот», «Ultra», «Сінема», що організовували дозвілля забезпеченого прошарку населення, натомість представники, т. зв. «андеграунду» влаштовували квартирники, сквоти тощо. Серед характерних рис клубної культури 90-х рр. також можна виокремити жорстке розмежування спільнот за родом діяльності – спільнота художників, спільнота музикантів, артистів, поетів і т. д. Змішування інтересів не відбувалося принципово.

Як уже зазначалося вище, вагомою складовою клубної культури кінця ХХ ст. вважаються «квартирники» – неофіційні зібрання (концерти), що організовувалися у домашніх умовах, найчастіше для дружнього кола знайомих і не мали початкової, свідомо запланованої комерційної спрямованості. Тематика квартирників могла бути різною (музичною, поетичною, художньою) або поєднувати декілька напрямів водночас. Серед яскравих зразків зародження клубної культури незалежної України варто згадати сквоти (покинуті приміщення, замешкані, зазвичай, без згоди власників). Наприклад, «Паризька комунa» – сквот, що був заселений молодими художниками (О. Голосій, Л. Грубіна, О. Гнилицький та ін.), із суто прикладною метою, як художня майстерня. Спочатку там активно працювали, але поступово сквот став місцем соціального спілкування. Тут почали збиратися не лише художники, але й прогресивні, активні, просунуті молоді музиканти,

поети, перші комп'ютерники, колекціонери, галеристи, сюди ж почали приїжджати західні куратори, які цікавилися новими тенденціями в пострадянському мистецтві [9]. З часом андеграундна культура стає доступнішою, з'являється нове явище у вітчизняній клубній культурі – «рейв» – масова нічна дискотека з виступом диск-жокеїв. Одним з найвідоміших фестивалів електронної музики у Східній Європі, того часу вважався «KaZантип» [11], завдяки котрому в Україну прийшла мода на сталкінг та джентрифікацію – реконструкцію і оновлення будівель у раніше непривабливих частинах міста. До занедбаних приміщень запрошували художників, котрі створювали свої роботи на місцях майбутніх рейвів. Спільна творча робота над оформленням приміщень сприяла об'єднанню діячів різних творчих напрямів.

У 2000-х активно проводяться опен ейри, завдяки котрим з'являється мода на одночасне функціонування декількох сцен з різною музикою. Згодом опен ейри переросли у багатофункціональні артпростори з майстер-класами, виставками, лекціями, поетичними читаннями, клубними об'єднаннями і т. п., стали частиною української клубної культури.

Після 2007 р. у клубній культурі Києва поновлюється інтерес до субкультурних рухів, таких як панк-рок, ска-панк, поп-панк, емо-панк. Публіка регулярно відвідує сейшни, рейви, концерти із елементами дрес-коду, згідно стилістики заходів (клуби «Бінго», «Барви», пізніше «Хліб»). Мода на відвідування клубів, зацікавлення тими чи іншими субкультурами та музичні уподобання, змінювалися мало не щосезону [6].

Актуальними стають вечірки фешн спрямування (клуб «Heaven»), які об'єднували фотографів, моделей, дизайнерів, стилістів й ін. представників індустрії моди. З'явився тренд на професію ді-джея, ді-джейінгом починають займатись відвідувачі фешн-заходів. Яскравий приклад – проєкт «Свіже М'ясо», під час якого щотижня обирали людину, зазвичай зі сфери моди, навчали її елементам ді-джейнгу, згодом давали можливість грати на вечірках [8].

У перше десятиліття 2000-х рр. розпочинається період розвитку «модних» вечірок і дорогих клубів. Українська публіка стає перебірливішою та вимогливішою, чітко формує свої інтереси, вибірковіше планує дозвілля, розвиває емоційний інтелект, що призводить до урізноманітнення та удосконалення клубного сервісу. У вітчизняних клубах регулярно виступають іноземні артисти, що робить клуби привабливішими для відвідувачів.

Кількість клубів із кожним роком зростає, деякі стають знаковими, деякі не витримуючи конкуренції зникають. Залишаються і розвиваються клуби, які вміють швидко реагувати на виклики сьогодення, впроваджують нові технології та форми роботи. Як яскравий приклад українського клубу, що формує сучасну клубну культуру, впливає на клубні смаки вітчизняної аудиторії можна назвати арт-простір «Closer». Головна мета організаторів закладу – створити місце, в якому

можна почути музику прогресивних європейських виконавців, познайомитися з молодими українськими художниками, відвідати безкоштовні лекції про кіно, літературу та музику, джазові вечори, техно-вечірки, спортивні тренування, кіно-рейви тощо. На території клубу також функціонують галерея, художня, репетиційна і фотостудія, тенісний клуб, концепт-стор, шоу-рум, тату-студія, коворкінг, вінтажна та вінілова крамниці, ін. активациі [2]. За версією видання «Resident Advisor» арт-центр «Closer» входить в топ-20 кращих нічних клубів світу [1].

Отже, клубна культура в Україні продовжує розвиватися, змінюватися, трансформуватися відповідно до потреб аудиторії, викликів часу, розвитку технологій, суспільно-політичних подій в країні.

Список використаних джерел

1. Closer попал в итоги года от влиятельного журнала об электронной музыке. БЖ : веб-сайт. URL: <https://bzh.life/mesta-i-veshi/mesta-i-veshi-resident-advisor-2017-closer> (дата звернення 23.01.20).

2. Во дворе Closer откроется новое арт-пространство. БЖ : веб-сайт. URL: <https://bzh.life/gorod/vo-dvore-closer-otkroetsya-novoe-art-prostranstvo> (дата звернення 23.01.20).

3. Воробьев В. В. Особенности самоидентификации в молодежной среде. Москва, 2004. 93 с.

4. Дуса К. Л. Становлення і розвиток клубної культури у радянському і пострадянському Києві (1960-1990-ті рр.). Наукові записки НаУКМА. 2016. Том 182. Історичні науки. С. 56–61.

5. Истории о клубной культуре: PR-менеджер Closer Алиса Маллен о тусовках Киева. БЖ : веб-сайт. URL: <https://bzh.life/lyudi/gorod-mallen> (дата звернення 23.01.20).

6. Истории о клубной культуре: журналист Марк Поллок о тусовках Киева. БЖ : веб-сайт. URL : <https://bzh.life/lyudi/lyudi-pollok> (дата звернення 23.01.20).

Стратюк Вікторія Іванівна,

асистент кафедри міжнародних відносин,

Київський національний університет культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПОЗИТИВНОГО ІМІДЖУ ДЕРЖАВИ: ДОСВІД ДЛЯ УКРАЇНИ

В сучасному світі роль будь-якої держави на міжнародній арені визначається не лише політичними, економічними та військовими чинниками. Провідні країни світу все частіше використовують у дипломатичній роботі т. зв. «м'яку силу», тобто культурний потенціал

держави, задля досягнення цілей, формування позитивного іміджу на міжнародній арені та просування національних інтересів.

Культурна політика є вагомим інструментом міждержавного спілкування, який впливає на становлення та розвиток міжнародного співробітництва, що базується на взаєморозумінні та повазі до його учасників. Крім того, культурна дипломатія як напрям зовнішньої політики держави може бути інструментом інформаційної політики, за допомогою якого є можливість протидіяти дезінформації та агресивній інформаційній політиці, що є надзвичайно актуальним для сучасної України.

Як правило, держави використовують різні форми культурного співробітництва:

1) організація культурних подій (виставок, фестивалів, конференцій, біснале тощо). Вони дозволяють обмінюватися знаннями та досвідом через мистецькі традиції різних країн світу;

2) проведення двосторонніх років культури. Наприклад, 2019 р. став Двостороннім роком культури Україна-Австрія. У рамках проєкту була проведена низка масштабних заходів з метою зміцнення культурного співробітництва між двома країнами. Серед них – міжнародна конференція «Між Києвом і Віднем: історії людей, ідей і об'єктів в обігу та русі»; фестиваль електронної музики і візуального мистецтва «Українська ніч», що відбувся в Музейному кварталі – найбільшому музейному комплексі Відня; в рамках фестивалю був створений 3D-мапінг «Discover Ukraine: Bit by Bit» – світлова анімована проєкція за мотивами українських мозаїк 1960–70-х рр. на будівлю Музею Леопольда; міжнародна артрезиденція для українських та іноземних художників «Made in Chernobyl»; ретроспектива фільмів української режисери К. Муратової та ін. Загалом, було втілено в життя понад 200 культурних проєктів [6];

3) сприяння мобільності для діячів культури. Нині все частіше митці різних галузей беруть участь у культурних обмінах та резидентських програмах по всьому світу з метою здійснення досліджень та презентації власних робіт;

4) заохочення до вивчення іноземної мови або здобуття освіти за кордоном. Провідні культурні інституції світу використовують різні форми: мовні курси, освітні обміни, навчання у закладах вищої освіти різних рівнів, надання можливостей для проведення досліджень та отримання освітнього рівня PhD, літні школи за кордоном тощо;

5) забезпечення обміну досвідом в якості надання технічної чи консультативної допомоги в різних секторах культури. Це може передбачати як навчання фахівців в певній галузі, так і допомогу у фундації культурної інституції. Цю форму міжкультурного співробітництва використовують як культурні інституції на кшталт Британської Ради, Французького інституту та ін., так і міжнародні організації, наприклад, ЮНЕСКО, чия мета діяльності полягає у розвитку та збереженні національних культур, охороні пам'яток культури та сприянні взаєморозуміння через культуру;

б) організація класичних переговорів щодо спірних питань, зокрема, реституції чи повернення об'єктів культурної спадщини. Прикладом можуть бути переговори між музеями низки європейських держав з музеями африканських країн, чий артефакти були вивезені ще за колоніальних часів. Так, у 2018 р. Музей Вікторії та Альберта у Лондоні почав перемовини про повернення експонатів до Ефіопії, а дослідження, здійснене науковцями на замовлення президента Франції Емманюеля Макрона, рекомендує державі повернути музейні експонати, давно вивезені з країн Африки на південь від Сахари [1].

Україні подібний досвід може бути доречним з огляду на справу про т. зв. «скіфське золото» – колекції артефактів з музеїв Криму, які у лютому 2014 р. були вивезені до Нідерландів на виставку. Після завершення виставки Крим вже був територією, тимчасово окупованою Росією. Кримські музеї заявили, що експонати мають повернутися до них, а Україна наполягала на їхньому поверненні на підконтрольну їй територію. Питання викликало великий резонанс і перейшло у судову площину. На даний момент експонати зберігаються в Нідерландах в очікуванні на остаточне судове рішення.

Треба зазначити, що для успішної культурної дипломатії вищезазначені форми варто застосовувати комплексно. Для цього необхідно як існування окремої державної культурної інституції, що опікуватиметься питаннями промоції української держави та формування її позитивного іміджу за кордоном, так і співпраця між різними відомствами, відповідальними за цей напрям.

Україні як державі, яка має нетривалий досвід розбудови власної державної системи культурної дипломатії, варто використовувати досвід розвинених країн Європи, які мають потужні інституції, що діють по всьому світу. Зокрема, цікавим може бути досвід Французького інституту в Україні: при Посольстві Франції в Україні діють мовні курси різних напрямів з можливістю скласти міжнародні іспити на рівень володіння французькою мовою; діє медiateка та бібліотека для всіх, хто вивчає французьку мову та кого цікавить французька культура; проводяться конкурси на здобуття стипендій від уряду Франції на навчання, стажування та проведення досліджень для молодих і досвідчених науковців тощо. З 2004 р. щорічно Французький інститут організовує відомий фестиваль «Французька весна», який охоплює різні міста України, та є однією з найбільш масштабних культурних подій. Окрім цього, Французький інститут щомісяця проводить різноманітні культурні заходи, які дозволяють всім охочим краще пізнавати культуру та історію країни [8].

Ще однією потужною інституцією є Британська Рада – міжнародна організація Сполученого Королівства, що працює в більш ніж 100 країнах світу, зокрема, й в Україні. Окрім мовних курсів та освітніх послуг, інституція проводить в Україні активну соціальну роботу, втілюючи в життя різні проекти. Наприклад, «IDEAS» спрямований на розбудову рівноправного та інклюзивного суспільства, програма «Активні

громадяни», яка спрямована на молодь та сприяє соціальним змінам та забезпеченню сталого розвитку. Даний проєкт цікавий зокрема й тим, що сприяє розвитку міжкультурного діалогу та вирішенню конфліктів, насамперед на Сході України. Ще один соціальний проєкт – «Школа як осередок соціальної згуртованості та стійкості в громаді», який націлений на підтримку спроможності шкіл у Закарпатській, Донецькій та Луганській областях ефективно вести освітній процес та залучати молодь до суспільного життя громад – реалізується спільно з Міністерством освіти і науки України.

Потужною є діяльність Британської Ради й у мистецькій галузі. В Україні мистецька робота інституції зосереджена в 4 напрямках: театр і танець, кіно, сучасне образотворче мистецтво та музика. Крім того, активно працює програма розвитку українського культурного сектору «Culture Bridges», яка має на меті налагодження ефективних зв'язків між митцями, культурними операторами та інституціями в Україні і ЄС [2].

Гете-Інститут – культурна інституція, що займається промоцією німецької культури в усьому світі. Вона має 5 постійних тематичних галузей: підтримка німецької мови, культурний діалог, інформаційна робота, розбудова освітньої програми та співпраця з іншими європейськими інституціями. Гете-Інститут активно впроваджує в Україні успішні проєкти, серед яких – «Фонд мобільності», «Дигіталізований театр для молоді», проєкт про відношення німецької культури та мови до відомих пам'яток «Німецькі сліди», «Академія культурного лідерства», що підтримує процес децентралізації у культурній сфері України та ін. [3].

Цінним для України може стати й досвід успішних культурних інституцій країн Центральної та Східної Європи, зокрема Польський інститут та Чеський центр. Ці країни свого часу також пройшли непростий етап становлення власної культурної дипломатії, а зв'язки української культури з польською та чеською можуть допомогти Україні у розвитку та розширенні власної мережі культурних інституцій.

На сучасному етапі в Україні державна система інституцій, що займаються здійсненням культурної дипломатії, знаходиться лише на етапі свого становлення. У 2015 р. робоча група Міністерства культури запропонувала концепцію створення Українського інституту (тоді – Інституту Тараса Шевченка). Після тривалих переговорів та процедурних узгоджень, у 2017 р. був створений Український інститут – державна установа, яка представляє українську культуру у світі та формує позитивний імідж України за кордоном. Незважаючи на етап становлення та недостатнє для розширення і здійснення більшої кількості масштабних проєктів мережі фінансування, Український інститут успішно провів низку заходів, включаючи заходи в рамках Двостороннього року культури Україна-Австрія 2019, має ряд проєктів та довгострокових програм мобільності для українських митців і представлення української культурної індустрії за кордоном, реалізує проєкт

«Україномовні аудіогіди в провідних музеях світу», завдяки якому у Національному музеї у Польщі, Музеї історії польських євреїв POLIN та у віденському палаці-музеї Бельведер працюють україномовні аудіогіди [7].

Українська культурна дипломатія є достатньо молодою і знаходиться на етапі формування та розвитку. Зважаючи на впливовість культурного чинника в сучасному світі, Україні необхідно докласти максимальних зусиль для активного розвитку цього напрямку. Грамотно побудована культурна дипломатія, що активно підтримується з боку держави, сприятиме зміцненню позицій та формуванню позитивного іміджу України в очах світової спільноти. Для України, яка нині активно протидіє комплексній гібридній та інформаційній війні, життєво необхідно розбудовувати культурну дипломатію та голосно заявляти про себе на різних майданчиках.

Популяризація української культури потенційно може поліпшити туристичну привабливість держави серед світової спільноти, заохотити іноземців ознайомлюватися з українською культурою та мовою, відвідувати Україну та відкривати для себе її унікальність.

Завдяки цікавому симбіозу традиції та сучасності українська культура є саме тим ресурсом, що може кардинально змінити імідж держави в очах ін. країн та народів. Нині критично важливою є розбудова та підтримка українських культурних інституцій, як в Україні, так і за її межами.

Список використаних джерел

1. Museums in France Should Return African Treasures, Report Says. New York Times: веб-сайт. URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/21/arts/design/france-museums-africa-savoy-sarr-report.html> (дата звернення: 30.01.2020).

2. Британська Рада в Україні: офіц. веб-сайт. URL: <http://www.britishcouncil.org.ua/> (дата звернення: 30.01.2020).

3. Гете-Інститут: офіц. веб-сайт. URL: <https://www.goethe.de/ins/ua/uk/index.html> (дата звернення: 30.01.2020).

4. Клименко В. Культурна дипломатія: елегантний тандем мистецтва і політики. Українська правда. Культура : веб-сайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2016/04/15/211092/> (дата звернення: 30.01.2020).

5. Ржевська Н.Ф. Культурна дипломатія України: сучасний стан та перспективи. Міжнародні відносини. Серія «Політичні науки». 2018. №18–19. С. 87–99.

6. Рік культури Австрія-Україна 2019: веб-сайт. URL: <http://austriaukraine2019.com/uk/> (дата звернення: 30.01.2020).

7. Український інститут: офіц. веб-сайт. URL: <http://ui.org.ua/> (дата звернення: 30.01.2020).

8. Французький інститут в Україні: офіц. веб-сайт. URL: <https://institutfrancais-ukraine.com/> (дата звернення: 30.01.2020).

Тимофєєва Катерина Олександрівна,
аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 029 «Інформаційна,
архівна та бібліотечна справа»;
науковий керівник – доктор філологічних наук,
професор Гарачковська О. О.

ПОДІЄВІ ЗАХОДИ З НАГОДИ 200-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ П. КУЛІША ЯК ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ

Ми знаємо Пантелеймона Куліша як пророка, ментора, проповідника української національної ідеї, ми вивчаємо його як письменника, літератора, критика, перекладача, етнографа, видавця, публіциста, історика, суспільно-політичного діяча, який, уособлюючи в собі всі ці риси, своєю невтомною працею надав невичерпне інформаційне джерело у вигляді листів своїм сучасникам і передав майбутнім поколінням, які продовжують його вивчати знову й знову, і кожний раз по-новому «відкривати» Куліша для себе і для світу. Бо Куліш і сам є тим невичерпним джерелом, що ось уже впродовж двох століть наповнює і живить українську національну культуру.

Національне відродження в українському суспільстві неможливе без такої неординарної, колоритної та, безумовно, багатогранної постаті як П. Куліш. Про це свідчить не лише його ім'я, творчі здобутки, а й епістолярний доробок, який є неоціненним скарбом для свідомого становлення України та українського народу в цілому. І попри нещадну критику і про наявність недоліків Куліш залишається суперечливою, але не заперечливою постаттю в розвитку культурно-громадського життя України.

Сучасний етап наукового вивчення спадщини Патріарха української літератури, за висловом В. Щурата [9], розпочався з видавництва «Повного зібрання творів Куліша» у 35-ти томах за редакцією Г. Грабовича, який так визначив місце Куліша в історії української культури: «Пантелеймон Куліш є центральною, ключовою постаттю в становленні модерної української літератури і культури і водночас – рушієм і засновником новітньої української інтелектуальної, критичної думки та тих вимірів національної свідомості, які на ній будуються» [3, 7]. Нині у двох томах підготовлено серію «Листи» (упорядник О. Федорук) [3; 4] з розлогою, вичерпною передмовою, де подано двобічну кореспонденцію Куліша, але, на жаль, цього замало, враховуючи епістолярний масив П. Куліша. Унікальність цього проекту зумовлена тим фактом, що значна частина спадщини П. Куліша залишається неопублікованою, він залишається архівним письменником, оскільки його масив і

творчого, і епістолярного доробку зосереджений в архівних установах не лише України, але й світу. А логічним продовженням 35-ти томника є 40-ка томне видання, яке готується до друку, про це повідомила наукова спільнота Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, де засновано Центр дослідження життя і творчості Пантелеймона Куліша.

Минулий рік, 2019, був ювілейним роком для кулішезнавців – 200-річчя від дня народження П. Куліша, якому було присвячено багато наукових розвідок, видано наукові збірники, що приурочені до вивчення життя і творчості цієї непересічної особистості, організовано масштабні конференції у Львові, Сумах, Ніжині та Києві. Не дивлячись на певні позитивні зрушення, все ж таки постать П. Куліша і сама галузь кулішезнавства потребують нових переосмислених, незаангажованих, науково обґрунтованих досліджень та подієвих проєктів для знайомства з такою постаттю як П. Куліш.

Ім'я П. Куліша не лише заслуговує на проведення наукових конференцій та виставкових проєктів, а й дуже їх потребує, оскільки свідоме національне суспільство просто зобов'язане відродити пам'ять про творчо обдаровану особистість та активного суспільно-політичного та громадського діяча. Недаремно П. Куліша називали «українським університетом», бо не було тієї галузі українознавства протягом півстоліття, де б не доложив своєї праці [3].

Музей книги та друкарства долучився до 200-річного ювілею Ратая, презентувавши виставковий проєкт до значимої нагоди для українського національного відродження, що є дуже актуальним у наш буремний час. Завдяки цьому заходу вдалося дізнатися невідомі факти та подробиці з особистого життя письменника, як от, митець грав на флейті, виготовляв меблі та займався гальванопластикою. На виставці були представлені й власні речі митця та його картини. Організатори проєкту по новому поглянули на постать П. Куліша і відтворили інший його образ, не звичний для нас, але такий «свіжий». Нині, на думку організаторів, П. Куліш був би «першокласним PR-менеджером» у галузі культури.

Подієві заходи, що присвячені до 200-літнього Кулішевого ювілею відбулися в багатьох столичних та місцевих публічних закладах, серед них і Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського, Національна історична бібліотека, Центральний державний історичний архів України, Сумський краєзнавчий музей та ін. Оскільки знання політичних і культурних умов дозволяє людям порозумітися в соціальному просторі, а таким чином створити і вибудувати перспективні та прогресивні комунікативні зв'язки для розвитку цього суспільства, в якому важливе місце посідає подієва культура. Віримо й сподіваємося, що завдяки національним подієвим заходам Кулішеві надбання будуть зафіксовані й належним чином оцінені українським суспільством.

Список використаних джерел

1. Жулинський М. Розуміти високе значення людини: культурництво П. Куліша як відповідь на виклики епохи. Пантелеймон Куліш: Матеріали і дослідження. Львів, Нью-Йорк : М. П. Коць. 2000. С. 7-12.
2. Зайцев П. Видання творів Куліша. Книгарь. 1919. № 23-24. С. 48-56.
3. Куліш П. Повне зібрання творів : в 2. т. Київ : Критика, 2005. Т. 1: Листи. 648 с.
4. Куліш П. Повне зібрання творів : в 2. т. Київ: Критика, 2005. Т. 2: Листи. 648 с.
5. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель : в 2-х т. Київ, 2007. Т. 1: Життя Пантелеймона Куліша: Наукова біографія. 463 с.
6. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель : в 2-х т. Київ, 2007. Т. 2: Світогляд і творчість Пантелеймона Куліша. 462 с.
7. Студинський К. Слідами Куліша. Записки НТШ. т. 148. Львів, 1928. С. 241-306.
8. Шерех Ю. Третя сторожа: література, мистецтво, ідеологія. Київ : «Дніпро», 1993. 590 с.
9. Щурат В. До побуту у Львові Куліша. Львів, 1922. 57 с.

170

Чабан Наталя Іванівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри культурології,
Херсонський державний університет
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2942-6510>

НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ КУЛЬТУРОЛОГІВ СТРУКТУРНОМУ АНАЛІЗУ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВ

У професійній праці сучасного культуролога важливою складовою є аналіз різноманітних культурних явищ і подій. Ця змістова складова фахової праці достатньою мірою відображена в освітньо-професійній програмі підготовки культурологів другого (магістерського) рівня вищої освіти, яка здійснюється в Херсонському державному університеті. Зокрема, серед загальних компетентностей магістрантів-культурологів увага приділяється набуттю здатності сприймати культурні відмінності у відповідності до їх контексту, а також здатності до пошуку, опрацювання, аналізу й синтезу інформації щодо актуальних проблем культурних досліджень. Відповідно у фахових компетентностях вказаної спеціальності представлено вимоги до здатності щодо вдосконалення методологічного інструментарію наукової і практичної діяльності, критичного відбору методів виявлення та аналізу культурних проблем сучасності [3, 6].

Вказані вимоги до загальних і фахових компетентностей магістрантів-культурологів значною мірою задовольняються у процесі викладання дисциплін «Методологія культурологічного аналізу», яка спочатку викладалася окремим навчальним курсом, а пізніше стала складовою інтегрованого курсу «Філософія та методологія культури».

Методи структурного аналізу культурних явищ і процесів відносяться до сфери прикладної культурології і являють цілеспрямовану послідовність дій і прийомів з виділення і характеристики їх окремих структурних елементів. У ході такого аналізу з'ясовуються також різнобічні зв'язки між структурними елементами [4, 201].

Під час вивчення методології культурологічного аналізу студенти залучалися до перегляду й характеристики постанов Народного навчального театру «Студі-Арт», який засновано 1998 р. у Херсонському державному університеті за сприяння й керівництва завідувача кафедри культурології Л. І. Лимаренко. Згідно з репертуаром театру, глядачі мають змогу ознайомитися з класичними й сучасними творами драматургії Лесі Українки «Лісова пісня», С. Васильченка «На перші гулі», В. Соллогуба «Біда від ніжного серця», Л. Корсунського «Клітка», В. Константинова й Б. Рацера «Діоген», Л. Лимаренко «Зоряний політ під новий рік», С. Санько й Л. Лимаренко «Зачароване серце», Р. Рождественського «Балада про зенітниць», Ж.-Б. Мольєра «Пан де Пурсоньяк», «Зоряний хлопчик» за мотивами казок О. Уайльда, О. Олеся «Ніч на полонині», С. Шальтяніса й Л. Яцінявічуса «Казка про Моніку» та ін. Такі постанови навчального театру акумулюють різножанрову драматургію вітчизняного й світового мистецтва з використанням вербальних і невербальних можливостей слова, дії, музики, вокалу, хореографії, живопису. Студенти – активні учасники театрального дійства систематично презентують свою творчість на сценах Академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша й обласного театру ляльок у м. Херсон, Херсонського державного університету, Херсонського Таврійського ліцею мистецтва, а також у художньому музеї ім. О. Шовкуненка та у школах міста [2].

Магістрантам було рекомендовано самостійний перегляд постанов студентського аматорського колективу, а на аудиторних заняттях здійснювався структурний аналіз побаченого на сцені. Структурування театральної постанови передбачало такі аналітичні прийоми: членування драматичного твору на окремі частини як його структурні одиниці; встановлення критеріїв для описової характеристики кожної структурної одиниці драматичного твору; побудову загального плану у формі моделі описової характеристики драматичного твору за його структурними одиницями [1].

У процесі членування переглянутої театральної постанови майбутні культурологи спочатку вдавалися до виокремлення основних її структурних частин, а саме: теми, ідеї та форми втілення драматичного дійства. Структурний аналіз теми театральної постанови відображав інформацію щодо опису життєвого матеріалу (подій, вчинків

персонажів чи їхніх думок, переживань, настроїв, прагнень, у процесі розгортання яких розкривається внутрішній світ людини); проблем, порушених у творі на основі відображеного життєвого матеріалу (загальнолюдських, соціальних, філософських, моральних, релігійних тощо). У процесі характеристики ідеї театральної постанови увага зверталася на повноту втілення ідейного задуму автора драматичного твору й етико-естетичну оцінку драматичної проблематики.

Характеризуючи форму втілення драматичного твору в театральній постанові, магістранти описували художні засоби й прийоми втілення теми та ідеї твору на сцені, способи їх внутрішньої і зовнішньої організації. У процесі цього структурного аналізу опис композиційної форми передбачав відображення сюжетних і позасюжетних елементів – групування персонажів за участю в конфлікті, за віком, поглядами тощо; наявність чи відсутність авторських ремарок та їх ролі в структурі театралізованого дійства. Відповідно опис сюжетної форми містив характеристики сюжетних елементів (прологу, експозиції, зав'язки, розвитку дій і зовнішніх чи внутрішніх конфліктів, кульмінації, розв'язки й епілогу). Опис образної форми стосувався характеристик образів головних героїв і персонажів та обставин розгортання театрального дійства. Щодо опису зображальної форми театральної постанови, то майбутнім культурологам пропонувалося зосередитися на способах організації драматичного мовлення (віршованому, прозовому, ритмічно прозовому, монологічному). Опис родово-жанрової форми театральної постанови стосувався її характеристики як власне драми, трагедії, комедії, водевілю, інтермедії тощо.

172

Перед переглядом конкретної театральної постанови проводилася попередня самостійна пошукова робота. Магістранти повинні були ознайомитися з літературними першоджерелами, які було покладено в основу театральної постанови. Попереднє ознайомлення із літературними джерелами дозволило зібрати загальні відомості про художній твір з метою подальшого планування аналітичної роботи над театральною постановою. Після попереднього ознайомлення із літературними джерелами магістранти склали план культурологічного спостереження під час перегляду театральної постанови. Визначалися критерії для описової характеристики структурних одиниць театральної постанови, які розглядалися як пункти в плані культурологічного спостереження.

Таким чином, у процесі подальшого обговорення побаченого на сцені під час аудиторного заняття моделювалася описова характеристика драматичного твору, що спрямовувало увагу магістрантів на культурологічний аналіз структурних одиниць театральної постанови. Адже цілеспрямоване спостереження концентрувало увагу майбутніх культурологів, насамперед, на побаченому за допомогою прийомів рефлексії і вже згодом сприяло структурному інтерпретуванню візуальної інформації в описовому контексті.

Список використаних джерел

1. Мельник В. П. Культурологія: навчально-методичний комплекс: напрям підготовки 0201 – культурологія, спеціальність культурологія (6.020101; 7.020101; 8.020101): навч.-метод. посібник / упоряд. В. П. Мельник, М. В. Кашуба, А. В. Яртись та ін.; за ред. В. П. Мельника. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2008. 355 с.

2. Народний навчальний театр «Студі-Арт»: офіц. веб-сайт Херсонського державного університету. URL: <http://www.kspu.edu/About/Faculty/FCultureArts/ChairCultural/FolkStudiaArt.aspx> (дата звернення: 24.08.2019).

3. Освітньо-професійна програма «Культурологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 034 Культурологія галузі знань 03 Гуманітарні науки. Кваліфікація: Культуролог. Організатор культурно-дозвілєвої діяльності. Викладач закладу вищої освіти: затв. вченою радою Херсонського державного університету від 26.03.2018, протокол № 10. Херсон: ХДУ, 2018. 15 с. URL: <https://drive.google.com/drive/folders/1UqcXsI9EuczWxpKRqN17Y9RuwZoUxjqo> (дата звернення: 19.01.2020).

4. Чабан Н. І. Дескриптивні методи аналізу фахових текстів у процесі української мовної підготовки майбутніх культурологів. Педагогічний альманах: збірник наукових праць. 2019. Вип. 42. С. 200–204.

173

Чумаченко Олександр Анатолійович,

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри культурології,
Херсонський державний університет

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДАВИДА БУРЛЮКА

Для українських вчених, які спробували пов'язати футуристичну поетику Давида Бурлюка з українською традицією, найважчим виявилось простежити шляхи, якими ця традиція прийшла до його мистецького спадку. Завданням цієї статті є послідовне дослідження українського контексту в творчому розвитку Давида Бурлюка.

Припускаємо, що сімейна історія, соціальні обставини та культурне оточення митця зіграли далеко не останню роль у формуванні його поетики та естетики, а тому заслуговують на докладне вивчення.

Щодо естетики раннього українського футуризму, то в ній виробилося своєрідне уявлення про нове: «...кубофутуристи описували появу нового в історії людства по принципу *Perpetuume mobile* (Д. Бурлюк), оскільки саме вічний рух є основою та оновленням життя. Вони також заперечували марксистську теорію прогресу в мистецтві. Зважаючи на свою релятивістську світоглядну позицію футуристи розводи-

ли поняття новизни та прогресу, оскільки останнє вимагало наявності певного критерію якості, який діячі майбутнього свідомо виключали з своєї концепції» [6, 3–4]. Т. Чоп робить цей висновок спираючись на цитату з Б. Лівшиця, який в свою чергу цитував Д. Бурлюка: «Історія мистецтв – не послідовно розгорнута стрічка, а багатогранна призма, яка крутиться навколо своєї осі, повертається до людини то однією, то іншою своєю стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, нема й не буде! Етрусські істукани ні в чому не поступаються Фідію. Кожна епоха має право визнавати себе Відродженням!» [6, 4]. Однак, це твердження може бути трактовано і в дещо іншому контексті.

Якщо виходити з того, що Д. Бурлюк говорив специфічно про історію мистецтва, а не про світогляд взагалі, то твердження про «право визнавати себе Відродженням» [6, 4] треба порівнювати не з марксистською теорією прогресу, а з естетичною концепцією формалізму, який виріс з футуристичних експериментів і звернувся до теоретичної концепції художнього сприйняття. Про це в 1917 р. В. Шкловський писав у своїй програмній роботі «Мистецтво як засіб»: «...це показує, що мистецькість, відношення до поезії поданого предмету є результатом нашого сприйняття» [7, 9]. Розмірковуючи про релятивність нового, В. Шкловський, по суті, теоретично обґрунтував той пафос, що становив центр «футуристичної революції» гілейців і, в першу чергу, Д. Бурлюка.

174

У контексті теорії сприйняття, творча (і соціальна) поведінка Д. Бурлюка, особливо на початку його творчої кар'єри, може бути розшифрована не стільки як бунт проти традиції, скільки як ствердження творчої особистості вільної від комплексів провінційності чи меншовартості.

Щоби зрозуміти, як саме українська народна творчість увійшла в доробок Д. Бурлюка варто окреслити історико-культурний контекст становлення його як митця. У цьому аспекті є дві важливі сфери: реакція Д. Бурлюка на тогочасне мистецтво Російської імперії (академічне і модерністське) та його глибинний зв'язок з Південною Україною, де сформувався його погляд на світ. Дослідники футуризму часто цитують програмну публікацію братів Бурлюків – уявний діалог Давида Бурлюка з Миколою Бенуа та Іллею Репінім («Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство»), опублікований 1913 р. разом із відповіддю М. Бурлюка на появу в Казані пародії на «справжніх футуристів» [2].

На перший погляд, ця невелика книжечка є прямим доказом авангардистського розриву з традицією, що повністю відповідає догмам європейського футуризму, серед яких, за словами італійського теоретика зазначеного напрямку Філіппо Марінетті: «...бунтарство, анархічність світогляду, вираження масових настроїв натовпу; заперечення культурних традицій, спроба створити мистецтво, спрямоване в майбутнє; бунт проти звичайних норм віршованої мови, експериментаторство в царині ритміки, рими, орієнтація на виголошувані вірш, лозунг, пла-

кат; пошук розкріпаченого «самовитого» слова, експерименти щодо створення «зарозумілої» мови; культ техніки, індустріальних міст; пафос епатажу» [3, 160].

Разом із тим, традиція, з якою стикалися митці в Російській імперії дуже відрізнялася від традиції західно-європейського мистецтва. Як слушно зауважила В. Маркаде, мистецтво і література в Московії та Росії XV–XVIII ст. не знали ні свого власного Ренесансу, ні бароко. Традиції західноєвропейської культури були пересаджені в Росію після реформ Петра I та Катерини II, і коли наприкінці XIX ст. російські модерністи «Світу мистецтва» на чолі з С. Дягільєвим і М. Бенуа звернулися до цієї «традиції», вони вимушені були реставрувати і відновляти мистецтво попередніх століть. При цьому, «при всьому своєму блиску «...творчість «світомистецтників» залишилася мистецтвом вишуканого панства <...> їх рух не став національним мистецтвом і не міг стати таким, бо його коріння парадоксально сягали не глибин російського народного світосприйняття, а вершин, де під хмарами ширяє в країні північний білий орел, який став емблемою всього руху» [4, 284–285].

Саме проти чужинецької елітарності «світомистецтників» виступив Д. Бурлюк, полемізуючи з М. Бенуа і пропагуючи по-справжньому вітчизняні жанри народного мистецтва: «Чи в «Історії російського живопису» багато сказано про лубок, про ікону, про вивіску? Чи там вказано, що ми були в XIX столітті рабами німців з Шишкіним на чолі? Що імпресіонізм був для нас лише словом, яке важко перекласти» [1]. На думку Д. Бурлюка, нове мистецтво постає із відновлення логічної естетичної еволюції: від народного коріння до професійного мислення.

Досить часто творчість Д. Бурлюка розглядають через призму першого маніфесту кубофутуристів («Ляпас суспільному смаку»), який був опублікований у грудні 1912 р. і підписаний Д. Бурлюком, О. Кручених, В. Маяковським і В. Хлебниковим. У ньому вони закликали «скинути з пароплава сучасності» не лише О. Пушкіна, але й Л. Толстого з Ф. Достоєвським. Цей літературно-художній епатаж був спрямований, перш за все, проти російського академічного мистецтва, яке було у центрі «традиції», яка вважалася повністю запозиченою. Саме тому, разом із опозицією традиції та новаторства, повставала також і опозиція академічно-запозиченого та «свого», народного у мистецтві.

На нашу думку, мистецька поведінка Д. Бурлюка та його «життєвий театр» найбільше нагадують колоритну комедію вертепу, ляльки якого були вдягнені в кольорове шмаття та виступали як гіперболізація, а іноді також як карикатура тої чи іншої соціальної чи етнічної риси.

Паралелі з вертепом та контекст навмисно шокуючого жарту в Бурлюковому «життєвому театрі» свідчать про втілення ще одного давнього архетипу – трикстера. За Юнгом [8], трикстер – один із найдавніших архетипів колективного підсвідомого. У фольклорі різних народів цей архетип з'являється як спритний жовнір, хитрий пройдисвіт, перевертень або навіть напівбог. Українські народні розповіді про козаків-запорожців поєднують героїчне з магічним та ритуально-сміховим, що

типово для цього архетипу. Цікаво, що січовий отаман Іван Сірко, з ім'ям якого пов'язана трагічна легенда Чорної Долини (тої самої, де розташований хутір Чорнянка, місце народження «Гілеї») залишився в народній пам'яті як характерник, що вмів перекидатися вночі хортом і вистежувати ворожі позиції [1, 116]. Навіть після своєї смерті Сірко захищає рідну землю завдяки проведеному магічному ритуалові. З іншого боку, ритуально-сміхове було представлено в народних «Козаках-Мамаях» цитатами з дотепного монолога Запорожця у вертепній драмі або сатиричними фігурами панича чи чортика. Проектуючи ці елементи на творчу поведінку Бурлюка (про яку ми знаємо в більшості зі спогадів Лівшиця), можна побачити, як футуристична бравада перепліталася з впертим до героїчності відстоюванням свого власного «я» та сатиричною полемікою з «галдящими бенуа та іншими». Навіть якщо аналізувати «Гілею» Б. Лівшиця не як документ, а як художній твір, то створений ним образ Давида Бурлюка має виразні риси архетипу трикстера в його козацькому варіанті.

На нашу думку, намагаючись знайти власну мову у мистецтві, Д. Бурлюк пройшов складний шлях переосмислення як своїх етнічно-культурних коренів, так і свого мистецького «я». Усвідомлення Д. Бурлюком своєї українськості відбулося і завдяки родинному впливу, і в контексті загального розвитку культури в Південній Україні поч. XX ст. Артистична сміливість «гілейців» була б неможливою без соціально-економічної революції, що охопила херсонські та таврійські степи наприкінці XIX ст. та сприяла підвищенню національної свідомості як селян, так і інтелігенції.

Список використаних джерел

1. Бурлюк Д. Пояснення к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке. 1916 год. Москва – Уфа : Печатня т-го дома Н. К. Блохин и Ко, 1916. 9 с.
2. Бурлюк Д. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство: (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). Дав. Дав. Бурлюк. О пародии и о подражании: Н.Д.Б. Санкт-Петербург : Книгопечатня Шмидт, 1913. 22 с.
3. Маринетти Ф. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. Москва : Прогресс, 1986. С. 158–162.
4. Маркадэ В. О влиянии народного творчества на искусство русских авангардных художников десятых годов 20-го столетия. *Revue des Études Slaves*, Année 1973, 49, P. 279–300. URL: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1973_num_49_1_2021.
5. Савур-Могила. Легенди та перекази Нижньої Наддніпряниці / упорядник В. Чабаненко. Київ : Дніпро, 1990. 261 с.

6. Чоп Т. О. Концептуалізація традиції та новації у дискурсі футуризму. *Perspective innovations in science, education, production and transport*. Філософія та філологія. Логіка, етика і естетика. 2013. С. 17-26. URL: <http://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/17831/1/Концептуалізація%20традиції%20та%20новації%20в%20дискурсі%20футуризму.pdf>.

7. Шкловский В. О теории прозы. Москва : Федерация, 1929. 267 с.

8. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. 384 с.

Чуприна Юлія Віталіївна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв, спеціальність – 034 «Культурологія»;

науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4893-7313>

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ РОЗУМІННЯ ФЕНОМЕНУ ВІЙНИ: СТАНОВЛЕННЯ ПОНЯТТЯ ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ

У сучасній культурологічній традиції існують два антагоністичні підходи до розуміння поняття війни як явища культури. За першою з них, відбувається тотальне заперечення зв'язку цих двох понять, оскільки дослідники наголошують на тому, що культура – суто позитивний термін, а війна – гранично негативний. Проте, зауважимо, що в культурології поділ на культуру та не культуру став вже давно анахронізмом. Війна як явище, що супроводжувало людину з часів її появи на Землі, стало таким же феноменом культури, що й ін. прояви побутування людей. Більше того, існує ціла низка моделей та культурних практик, які діють під час ведення воєн. Адже, війна трансформує і культурну ситуацію також, стає поштовхом до конфігурації звичних порядків та усталених патернів поведінки. У цьому контексті, людська діяльність набуває діаметрально нових рис, те, що ми б у мирний час назвали некультурним, на протипагу, у воєнний стає виразником нової парадигми. До прикладу, Йоган Гейзинга, який досліджував гру як загальний принцип людської культури наголошує, що поняття «бій» і «гра» нерідко зливаються. Битва як одна з функцій культури завжди припускає наявність обмежувальних правил, вимагає, до певної міри, визнання за собою деяких якостей гри. Про війну можна говорити як про функції культури у тій мірі, у якій вона ведеться у межах якогось кола, члени якого визнають рівність чи рівноправність одне одного. На таких обмеженнях до Новітнього часу спочивало міжнародне право, у якому виразилося прагнення внести війну у сферу культури. І лише теорія «тотальної війни» повністю відмовляється від залишків культури, і тим самим ігрової функції війни. Отже, Й. Гейзинга, передусім взаємозв'язок гри та культури бачить в агональному характері

війни: змагальний момент вступає у дію з тієї хвилини, коли воюючі сторони починають бачити одна в одній противника, який воює за те, на що він має право [2].

Також, війна як продукт культурного життя артикулюється в суспільстві засобами самої культури. Із цієї причини вона не може бути інтерпретована поза культурним контекстом. Починаючи з античної Греції війна стає важливим об'єктом дослідження філософів. Так, для Геракліта, війна виступає як батько всього суцього. Демокріт одним із перших поставив питання про походження війни, зазначивши серед її причин майнову нерівність людей, внутрішньодержавне свавілля та збільшення бідності громадян. Сократ в ряді причин війни називав: недосконалість людини; неможливість людей розібратися в сенсі добра і зла; порушення законності в державі з волі правителів. Платон визначив війну як «частину мистецтва політичного»: війна виступає метою і однією з основ становлення рабовласницької державності, політичним законом її розвитку. Право сильного над слабким, на думку Платона, є чільним принципом соціального розвитку. В органічному взаємозв'язку з політикою та ін. сторонами суспільного життя розглядає війну також Арістотель, звертаючи увагу на основні сторони її змісту: насамперед, цілі, переслідувані збройним насильством; і безпосередньо збройну боротьбу [1]. Саме роздуми античних філософів багато в чому визначили ту область, в рамках якої розглядалася проблема війни.

178

Війна – структуральний виклик культурі, спосіб радикальної реорганізації системи, перерестрації державного життя і боротьба за владу з використанням руйнівних засобів насилля [5]. Із позицій культурологічного підходу війна постає як важливий засіб соціалізації, вироблення нових моделей поведінки, трансформації культурних орієнтирів. Зокрема, американська науковиця Б. Еренрайх розглядає війну як явище культури, спровоковане нашими первинними антропологічними прагненнями в боротьбі за виживання. Вона пропонує досліджувати війну як запеклу сутичку майже всіх першопочаткових культурних сюжетів [3]. Поділяє дану думку і Й. Олтман, який вважає, що культура не позбавить людей насилля та воєн, на противагу цьому, вона ще більше підживлює їх новими імпульсами [4, 34–40].

Отже, у науковому дискурсі, війна як феномен культури розглядається у специфічному, антропологічному значенні із використанням матеріальних засобів (культурних артефактів), замкненому в конкретному соціокультурному просторі, спрямованому на реалізацію конкретних цілей в етносоціальних, історичних, ментальних параметрах. Відповідно, війна виступає не лише одним із конститутивних елементів культури, але й виконує роль інтерпретатора цінностей, ідеалів та настроїв певної культурної епохи. Також, варто зазначити, що онтологічні взаємодії війни та культури виражаються в тому, що війна сприймається як частина культури і як даність поза етичними категоріями.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Сочинения. Москва : Мысль, 1975. 550 с.
2. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Київ: Основи, 1994. 250 с.
3. Еренрайх Б. О биологии войны. Харьковский центр гендерных исследований, 2004.
4. Олтман Й. О вечной войне Bonn: Goethe-Institute Inter Nations, 2003. P. 34–40.
5. Рогозин Д. О. Война и мир в терминах и определениях. Москва : ПоРог, 2004. 624 с.

Шибер Оксана Олександрівна,

асистент кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтв

ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ РЕКРЕАЦІЙНОГО ДОЗВІЛЛЯ УКРАЇНЦІВ

На сучасному етапі цивілізаційного розвитку актуальною постає проблема збереження народних традицій, втрачених у відносно недалекому минулому. Забуття, занепад і переоцінка вироблених народом протягом багатьох століть духовно-моральних цінностей та ідеалів веде до системної кризи всіх сфер суспільного життя: від сакральних (уявлення про життя і смерті, релігійні погляди) до звичайних, повсякденних турбот (щоденна побутова і трудова діяльність). В умовах глобалізаційної віртуалізації, розвитку конвергентних та цифрових технологій найбільш актуально звучать питання, пов'язані з визначенням сутності та значення традицій, звичаїв і обрядів у житті людей, їх місце в проведенні рекреаційного дозвілля в сім'ї, колективі, громаді, здатного відновлювати сутнісні сили осіб, й у результаті сприяти як адекватному реагуванню на виклики глобалізованого світу, так і збереженню своєї самотності й духовному збагаченні.

Як стверджує український етнолог, історик М. Ткач, традиційна звичаєвість містить глибокі знання про світ, розуміння його непорушних законів, особливостей психічної діяльності людини, її родової визначеності [2, 17].

Саме рід М. Ткач визначає найвищою сакральною цінністю традиційного світогляду, який усвідомлювався для людини першопричиною її здоров'я, фізичного й духовного розвитку, добробуту, щастя й радості в повсякденні [2, 45]. Тобто рід, община, родина постають тим середовищем, де уможливується рекреаційна діяльність, спрямована на відновлення сутнісних сил та подальший їх розвиток. Людина традиційного світогляду не мислить себе без роду, колективу, заперечуючи існування особистісного «Я», й відповідно процеси пов'язані з рекреацією й дозвіллям відбувалися колективно,гуртом.

Важливого значення у проведенні традиційного рекреаційного дозвілля набуває довкілля. М. Ткач зазначає, що народ, котрий у своїх повсякденних клопотах не відривався від землі і відчував себе в цілковитій єдності з довкіллям, був переважно духовно міцний і здоровий [2, 22].

Однією з основних форм традиційного рекреаційного дозвілля молоді в Україні були гулянки чи гуляння. Слово «гуляння» (гулянки) в українській мові має кілька означень: вільний час, забава, гра, танці, парування [2, 518].

Традиційні гулянки, за трактуванням М. Ткача, мали дві форми виву: літня – вулиця; зимова – вечорниці та досвітки. На гулянках важливе місце відводилося безпосередньо танцям і співам.

І саме виконання народних пісень (музики) постає важливою формою проведення традиційного рекреаційного дозвілля українців. На переконання М. Ткача, пісня або молитва є чинником, що супроводжує майже кожну обрядову дію [2, 259]. Зумовлено це тим, як стверджує автор, що пісня (музика) в обряді виконує подвійну функцію. З одного боку, вона засобами слова-символу та музики здійснює модуляційний вплив на живий організм; а з іншого – пісня (музика) своєю дією створює в живому організмі особливий стан, який сприяє сприйняттю модуляційних впливів на нього. Наукові експерименти показують, що в стані молитви чи пісні мозок людини відпочиває набагато більше, аніж у стані сну [2, 259]. Тобто під час виконання традиційних (народних, обрядових) пісень (музики) досягається синергічно-рекреаційний ефект відновлення, що є базовою цінністю рекреаційного дозвілля.

Найвизначнішими святами першого зимового циклу обрядових свят вважаються Катерини, Андрія, Миколи; другого – Різдво, Василя, Водохреща. На Андрія, Катерини формою реалізації рекреаційного дозвілля було ворожіння. У цей час, як зазначає М. Ткач, дівчата ворожать на свою долю, на судженого [2, 196].

Під час святкування Різдва, Василя, Водохреща рекреаційне дозвілля уможлиблювалося завдяки проведенню обрядів колядування, щедрування, віншування, окремих видів фізичних змагань, масових видовищ та забав на замерзлих водоймищах [2, 196].

Весняний цикл календарних свят, де знаходить місце й рекреаційне дозвілля охоплює період від Стрітєння до Зеленої неділі (Трійці).

У цей час, на свято Масляної в українському традиційному суспільстві проводиться безліч різноманітних еротичних забав, виконуються сороміцькі пісні, відбуваються різні види змагань з боротьби серед парубків [2, 197].

На Великдень в Україні ще до сер. ХХ ст. споруджувалася на майдані чи околиці села традиційна гойдалка-орелі. Біля неї проходили всі забави, змагання й гуляння молоді [2, 197]. Примітним є те, що катання на гойдалці було досить небезпечним та не позбавленим інтриги (зачарування), що вказує на бажання отримати гострі відчуття, прове-

сти вільний час у стані емоційного піднесення, яке й може забезпечити рекреаційне дозвілля.

За словами М. Ткача, найбільше культурно-дозвіллевих розваг було в період весняних та літніх календарних свят, де зокрема і відбувалося рекреаційне дозвілля молоді. На свято Івана Купала, що припадає на період літнього сонцестояння, й характеризується періодом, коли природа втрачала свою цноту й переходила до плодоношення, дівчата ритуально знімали вінки і кидали на воду. Під час святкового дійства на Купала відбувається безліч народних ігор та забав, які є формою проведення не лише дозвілля, а й рекреації зокрема. Так, Є. Приступа стверджує, що в багатьох писемних згадках про язичницьке свято Купала підкреслюється, що системоутворюючим чинником його була саме гра тілесних і духовних сил людини [1, 50]. Важливим елементом рекреації у дійствах літніх свят був процес загартовування. Так, під час свята Купала, за словами Є. Приступи, чоловіки і хлопці «викачувалися в купальській росі, щоб бути здоровими» [1, 50].

Таким чином, в українському традиційному суспільстві здійснення рекреаційного дозвілля тісно пов'язується з природними явищами, відбувається на майданах, вулицях, околицях поселення, під час вечорниць, досвітків, щедрувань, колядувань, ворожіння тощо. Найпоширенішими формами традиційного рекреаційного дозвілля українців залишається виконання народних пісень (музики), проведення обрядових гулянь, народних забав, активних ігор тощо.

Список використаних джерел

1. Приступа Є., Левків В., Слімаковський О. Українські народні ігри: монографія. Львів, 2012. 432 с.
2. Ткач М. Українська звичаєва культура: монографія. Київ, 2018. 592 с.

Шкепу Марія Олексіївна,

доктор філософських наук, професор,
головний науковий співробітник відділу теорії та історії культури
Інституту проблем сучасного мистецтва,
Національна академія мистецтв України
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0210-4674>

ПОДІЇ ЯК ХРОНІКА ТА АНАХРОНІЗМ КУЛЬТУРИ

Семантичне розкодування морфології будь-якого поняття розкриває не тільки логіку сенсів певної культури, але й соціальну психологію. Поняття «подія» не є винятком. У романських мовах воно пов'язано з тим, що має *прийти* (найбільш повний вираз представлений французьким «*événement*»). У такому ж вигляді воно повторюється

в румунській та молдавській мовах (eveniment), різними варіаціями виголошується італійською (avvenimento, evento), іспанською (evento, acontecimiento) та португальською (evento). Німецьке «veranstaltung» утворене з двох слів, і окрім «події», може отримати і значення «побачити те, що наступить». В англійській мові зустрічаємо теж «event». Думається, морфологічна єдність у випадку романських мов обумовлена логікою становлення західноєвропейської цивілізації у лінійній спрямованості історичного часу, коли подія прив'язувалася з часом майбутнім, постаючи не просто його чеканням, а й *започаткуванням* у «тут» і «тепер».

Російське «событие» (со-бытие) не окреслює собою присутність майбутнього у теперішньому, пов'язуючи те чи інше явище з су-часністю – з актуалізацією теперішнього часу по відношенню до будь-яких подій різних часів, коли у події іманентно присутнє й співвідношення суб'єкта з подією, або співвідношення різних подій. Таким чином, зникає темпоральна векторність поняття події у її західноєвропейському варіанті, але включається момент співвідношення, який там відсутній.

Утворення поняття «подія» в українській мові є цікавим двома модулями: 1) в основу слова покладена *дія*, тобто подія стає похідною від діяльності людини; 2) семантика поняття поєднує минулий, теперішній та майбутній часи: «по-дія» може отримувати значення «після дії», постаючи ланкою причинно наслідкових зв'язків; «по-дія» як рух *за логікою дії*, як теперішнє відтворення «логіки предмету», що не може не бути направленим у майбутнє.

Отже, детерміністський характер поняття «подія» у західноєвропейському варіанті передбачає *очікуючого* суб'єкта, що понятійно не акцентується в українській та російській культурах – у західноєвропейському ареалі подія *приходить, наступає*, у східному ареалі подія *відбувається – від-бувається, йде від тотожності об'єктивного й суб'єктивного*, у якій визначальною є воля діючого суб'єкта. Така відмінність, на наш погляд, не означає безсуб'єктності події західноєвропейського соціуму, як не означає й незалежності східноєвропейського соціуму від не усвідомленої необхідності (у вигляді детермінізму – неминучості). Ця відмінність містить у собі дві протилежні варіації антропологічної самоідентифікації у картині світу: апріорного психологічного виокремлення, відсторонення від того, що може бути і, навпаки, завдяк безпосереднього включення людини у ланцюг подій.

Цікавим є те, що вище означена відмінність прив'язана до *утворення поняття* «подія». У безпосередньому ж континуумі суспільно історичної реальності може бути навпаки, оскільки напружена історія західноєвропейської цивілізації залучала величезні соціальні прошарки в логіку розгортання суспільних подій, в той час як повільність східноєвропейської історії створювала вакуум для ініціатив індивіда, класів, соціальних страт. Іншими словами, різні міри напруженості історичних суперечностей породжували різні міри інтенсивності співвідношення «людина-соціум-подія». У випадку західноєвропейського становлення

активність суб'єкта пов'язана з інтенсивною турбулентністю соціальних протиріч, що були іманентними такому ж розвитку продуктивних сил і виробничих відносин, а також з експансіоністською еволюцією цієї цивілізації. У випадку нашої історії це пов'язано з повільним становленням способів виробництва і відображенням такої повільності у суспільному волевиявленні. Спільним для обох цивілізацій моментом є те, що в стихійному становленні *сам процес розвитку не покладений і не усвідомлений як передумова індивіда*, хоча й відтворюється у подіях Хроноса історії. Усе повсякденне, що відбувається поза Хроносом становлення постає хронікою буття, яка перебуває у полоні частковостей, живиться ними і не володіє загальнозначущими характеристиками.

Вищим проявом загальнозначущості події як історії Хроносу постає співпадання об'єктивного й суб'єктивного у героїці подвигу, котра обумовлена співпадінням дії суб'єкта із законом фундаментальної основи історії. За словами Гегеля, «усі герої були знаряддями світового духу і у цьому розумінні самі вони не були вільними» (тобто, герої відтворювали своїми діями кульмінації розв'язання фундаментальних протиріч історії через включення своєї волі у сліпі детермінації історичного процесу). Відмінність полягала у тому, що у цивілізаціях, які проходили становлення поза межами західноєвропейського типу героїка частіше поставала не оптимістичною трагедією. Описуючи боротьбу за незалежність у Мексиці й країнах Латинської Америки, Л. Сеа відзначав і такі трансформації історичної волі: «Ще пам'ятні були подвиги боротьби за незалежність у всій нашій Америці й наслідки цієї боротьби. Більшість борців за свободу загинули в громадянських війнах або розчаровувалися й померли в заслання. Усі ці герої, як говорив Гегель, не пізнали щастя. Старе колоніальне рабство було зруйновано, але це не привело до заміни його природним антиподом – суспільством свободи, за яке загинули тисячі й тисячі людей. Багато хто з вождів визвольних воєн перетворилися на касиків, аби просто зайняти місце, яке колись займали представники колоніальної влади» [1, 55].

Але викладене вище відноситься до класичних вимірів становлення історії. Подія як анахронізм історії постмодернової доби не включена у Хронос логіки розгортання фундаментальної основи історичного процесу, оскільки постмодерн не тільки не рефлексує себе категоріально, але й несумісний з категорійною цілісністю картини світу – постмодерн представляє собою фрагментовану, розщеплену реальність, у силу чого він не спроможний знаходити у собі єдність та основу світу. «Час постає як рана» (Ж.-П. Сартр) розірваності сенсів суспільного й індивідуального життя. Засаду інверсованої трансформації співвідношення людини-події-хроносу у класичній та посткласичній історії пояснив М. Фуко: «...Однак тепер людина вже інакше відноситься до першооснови. /.../ Прагнучи самовизначитися в якості живої істоти, людина виявляє свій власний початок лише у глибині життя, яке почалася раніше за неї; прагнучи зрозуміти себе як працююча істота, вона виявляє зародкові форми праці лише усередині такого людського

часу і простору, які вже є підлеглими суспільству і його інститутам; нарешті, прагнучи визначити сутність самої себе як розмовляючого суб'єкта по той бік будь-якої мови, що склалася, вона завжди зустрічається лише з можливостями цієї розгорнутої мови, а зовсім не з тим белькотом, тим першословом, на основі якого стали можливі мови і мова як така» [2, 350–351]. І коли розривається атрибутивний зв'язок з першоосновою історії, хроніка подій постає анахронікою, відтворенням регресії часової логіки репресованого розвитку, коли усе відбувається сліпою волею сумарного, але не цілісного, маніпульованого, але не вільного суб'єкта. Така сумна поліфонічність розколотої суб'єкта не тільки не спричинює розвиток індивіда, суспільства та історії за законом першооснови, але несвідомо спрямоване на її (першооснови) подальшу руйнацію.

Анахронізм подій у постмодернізмі (в якому разом із «закінченням часу людини й пануванням часу систем» (Д. де Вільпен)) є іманентним декадансу *сутнісних інтересів* людини, коли аристотелівський імператив загальнозначущості людського мислення й способу діяльності здається утопічним. Справді, пересічній людині важко орієнтуватися в еклектичній суперечливості позірних істин та фантазмагоричних «моделей» суспільного руху. Це зумовлює феномен модифікованих онтологічних засад історичної волі індивіда, який губиться в ідеологічних симулякрах суспільних цінностей.

184

Хочете спостерігати ноктюрн зв'язків в еклектиці подій та їх інформативної подачі? Відкрийте будь-який сайт новин і порівняйте зміст інформаційних блоків за логічним, етичним та естетичним критеріями. Спробуйте пояснити собі, чому блок «Події» наповнений одним криміналом? Знайдіть моральне пояснення подачі інформаційної еклектики трагічних подій з «подіями шоу-бізнесу»: така то співачка «показала п'яту точку», а інша «показала струнку фігуру у розкішному бікіні», а ще у Великобританії «одна дівчина одружилася зі своєю ковдрою», а інша «вийшла заміж за саму себе» і т. п. (це з ukr.net!). Звичайно, ці події характеризують сучасність, яку необхідно осмислити винятково через подвійне опосередкування – інформація до роздумів має бути доведена до роздумів щодо інформації. Тому що вихід за межі еклектики анахронізму історії є можливим через виведення системи категорійних координат, які «знімають», долають безліч безлічей божевільних подій у належній системі закономірностей суспільного розвитку. Інакше... безодня безодню закликає, порожнеча сенсів наповнюється порожнечами симулякрів сенсів, страждання породжується не багатознанням, як стверджував Еклезіаст, а войовничим невіглаством.

Ставлення до подій, їх переживання у ситуації анахронізмів історії пов'язане з новою формою екзистенціалізму, який супроводжується не просто абсолютизацією існування та ігноруванням сутності – такий екзистенціалізм екстрагує себе з логіки розвитку, заперечує логіку взагалі. Заперечення логічного зі сфери мислення підкоряє його

містичному. І замкнення екзистенціальної свідомості визначається не тимчасовою межею історії і не історичною межею часу, через які вона не може прорватися до розвитку, а агонією семантично спустошеного часу. Трагедія свідомості постає неспроможністю долати власну маргінальність, як і нездатністю «заглянути за межу», внаслідок чого «межа» ототожнюється з абсолютним кінцем, підсвідомо сприймається апокаліпсичною.

Список використаних джерел

1. Сеа Л. Поиски латиноамериканской сущности. Вопросы философии. 1982. № 6. С.55-65.
2. Фуко М. Слова и вещи : монография. Санкт-Петербург : А-сад, 1994. 404 с.

МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ФІЛОСОФІЯ ПОДІЄВОЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

м. Київ, 26-27 березня 2020 р.

Упорядник:
Кириленко Катерина Михайлівна

Літературна редакція:
Барабаш Світлана Миколаївна

Технічний редактор:
Стратюк Вікторія Іванівна

Дизайн:
Стратюк Вікторія Іванівна

Верстка:
Юрченко Наталія Юріївна

Список використаних джерел оформлений відповідно до нормативних положень ДСТУ 8302:2015 «Інформація та документація. Бібліографічне посилання. Загальні положення та правила складання».

Текст збірника був перевірений на предмет плагіату в системі Unicheck 17.02.2020.