

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

*The
Culturology
Ideas*

RESEARCH WORKS' COLLECTION

№21

Kyiv
2022

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Культурологічна
думка*

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№21

Київ
2022

Культурологічна думка: збірник наукових праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 21. 192 с.

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.

Випуск №21 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 28.09.2021 р., протокол №6.

РЕЦЕНЗЕНТИ ВИПУСКУ:

Федорук Олександр Касьянович

академік Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор;

Бабушка Лариса Дмитрівна

доктор культурології, професор.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія "Б") згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства
Збірник проіндексовано:



Відповідальна за випуск
Чміль Г. П.

Відділ науково-творчих розробок, редагування та підготовки видавничої продукції:

технічний супровід і художнє оформлення
Фадейкова Л. В.

літературний редактор
Червонюк О. А.

редактор текстів англійською мовою
Євстратенко М. А., Орлова В. В.

технічне редагування
Даниленко В. О.

верстка
Безродний О. Г.

Адреса редакції:

6-р Т. Шевченка, 50-52,
Київ, 01032, Україна
Тел. 235-72-28,
www.culturology.academy

З електронною версією збірника можна ознайомитися на сайті www.culturology.academy; на сайті Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського www.nbuv.gov.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія КВ № 21917-13757ПР
від 21.05.2019 р.

© Інститут культурології НАМ України, 2022
© Автори статей, 2022

Берегова Олена Миколаївна	доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>заступник головного редактора</i> ;
Больман Філіп	доктор наук габілітований, професор, заслужений професор кафедри музики і гуманітарних наук (Університет м. Чикаго, США), почесний професор (Вища школа музики, театру і медіа, м. Ганновер, Німеччина);
Вайс Єрней	Ph.D. (музикознавство), доцент (Академія музики в Любляні, Університет Марібор, Словенія);
Вальгрен Томас	доктор наук, доцент кафедри історії, філософії, досліджень культури і мистецтв (Університет Гельсінкі, Фінляндія);
Жукова Наталія Анатоліївна	доктор культурології, доцент (Національний технічний університет України "Київський політехнічний інститут");
Йовановіч Єлена	член-кореспондент Сербської академії наук і мистецтв, доктор наук, старший науковий співробітник (Інститут музикології Сербської академії наук і мистецтв, Сербія);
Костка Віолетта Катажина	доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Академія музики імені Станіслава Монюшка, м. Гданськ, Польща);
Кузнєцова Інна Володимирівна	доктор філософії (Ph.D., філософія), старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>відповідальний секретар</i> ;
Кулик Володимир Михайлович	доктор політичних наук, провідний науковий співробітник (Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса Національної академії наук України);
Льоос Гельмут Людвіг	доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Інститут музикології Університету м. Лейпциг, Німеччина) — <i>головний редактор</i> ;
Мельник Світлана	доктор філософії (Ph.D.), викладач (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США);
Отрешко Наталія Борисівна	доктор соціологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України);
Парнкутт Річард	інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія);
Сміт Кеннет	доктор філософії (Ph.D.), професор, директор відділу післядипломних досліджень, кафедра музики, школа мистецтв (Університет м. Ліверпуля, Велика Британія);
Томофф Кіріл Девід	доктор наук (історія), професор (Каліфорнійський університет, м. Риверсайд, США);
Троха Богдан	доктор наук габілітований (філософія), професор (Університет м. Зелена Гура, Польща);
Фаузер Маркус	доктор наук габілітований (філологія), професор факультету гуманітарних та культурологічних студій (Університет м. Фехта, Німеччина);
Чміль Ганна Павлівна	академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент, директор (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — <i>заступник головного редактора</i> ;
Швецова-Водка Галина Миколаївна	доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи (Рівненський державний гуманітарний університет);
Шейко Василь Миколайович	академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, ректор (Харківська державна академія культури);
Юдкін Ігор Миколайович	член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).

The Culturology Ideas: research works' collection. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2022. Issue 21. 192 p.

The Culturology Ideas is a professional peer-reviewed free access academic periodical that publishes original scholarly articles presenting results of research in culturology and art studies.

The periodical's mission is to support research in cultural theory, philosophy of culture, cultural anthropology, history and theory of arts, the media and social communication, so as to help developing new paradigms of cultural development and provide analytic support to public cultural policy.

Its target audiences are academics, educators, graduate and post-graduate college students, as well as general public interested in humanities

The issue was approved for publication by the Academic Council of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine on September 28, 2021, protocol №6.

ISSUE REVIEWERS :

Oleksandr Fedoruk

Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Art Studies, professor;

Larysa Babushka

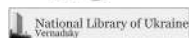
Doctor of Cultural Studies, professor.

EDITORIAL BOARD :

- | | |
|---------------------------------------|--|
| Olena Berehova (Beregova) | Doctor of art studies, professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Philip V. Bohlman | Doctor habilitated, professor, Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Music and Humanities of the University of Chicago, USA; Honorary Professor, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Germany; |
| Hanna Chmil | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, associate professor, Doctor of philosophical sciences (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Markus Fauser | Doctor habilitated (Philology), professor, University of Vechta, Faculty III–Humanities and Cultural Studies, German literature studies, Germany; |
| Jelena Jovanovic | Corresponding Member of Serbian Academy of Sciences and Arts, Doctor of sciences, senior research fellow for Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia; |
| Violetta Katarzyna Kostka | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk, Poland; |
| Volodymyr Kulyk | Doctor of political sciences, leading researcher, I. F. Kuras Institute for Political and Ethnic Studies, National Academy of Sciences of Ukraine; |
| Inna Kuznietsova (Kuznietsova) | Ph.D. (Philosophy), senior researcher, associate professor, academic secretary, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Executive Secretary</i>); |
| Helmut Ludwig Loos | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Institute of Musicology of Leipzig University, Germany (<i>Editor-in-Chief</i>); |
| Svitlana Melnyk | Ph.D., lecturer, Indiana University, Bloomington, USA; |
| Nataliia Otreshko | Doctor of sociology, associate professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Richard Parncutt | interdisciplinary Ph.D. in psychology, music and physics (UNE), professor, Director of the Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria; |
| Vasyl Sheiko | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of historical sciences, professor, rector of Kharkiv State Academy of Culture; |
| Halyna Shvetsova-Vodka | Doctor of historical sciences, professor at the Document Communication and Library Affairs Department, Rivne State Humanitarian University; |
| Kenneth Smith | Ph.D. (Musicology), professor, Director for Postgraduate Research, Department of Music, School of the Arts, University of Liverpool, Great Britain; |
| Kiril David Tomoff | Ph.D. (History), professor, University of California, Riverside, USA; |
| Bogdan Trocha | Doctor habilitated (Philosophy), University of Zielona Góra, Poland; |
| Thomas Wallgren | Ph.D. (Philosophy), docent, Department of History, Philosophy, Culture and Arts Studies, University of Helsinki, Finland; |
| Jernej Weiss | Ph.D. (Musicology), associate professor, Academy of Music in Ljubljana, University of Maribor, Slovenia; |
| Ihor Yudkin | Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of art studies, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Nataliia Zhukova | Doctor of cultural studies, associate professor, National Technical University of Ukraine <i>Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute</i> . |

Registered in the List of Academic Professional Periodicals of Ukraine (Category B) by Order of Ministry of Education and Science of Ukraine No.886, on 02.07.2020, as a professional academic periodical for disciplines of Cultural Studies and Art Studies

Indexed in:



Editorial board member in charge of the issue:
Hanna Chmil

Department of Scientific and Creative Development, Editing and Preparation of Publishing Products:

Technical support and design
Liliia Fadeikova

Literary editor
Olena Chervoniuk

English texts editor
Maryna Yevstratenko, Vira Orlova

Technical editing
Viktoriiia Danylenko

Computer layout
Oleh Bezrodnyi

Mailing address:
50-52 Taras Shevchenko Boulevard,
Kyiv, 01032, Ukraine
tel.: +380 44 2357228,
www.culturology.academy

Electronic version of the collection is available at www.culturology.academy and on the web site of Vernadsky National Library of Ukraine www.nbu.gov.ua

State Registration Certificate Series KB № 21917-13757IIP of May 21, 2019

© Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2022
© Authors, 2022

ЗМІСТ CONTENTS

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

- Нанна Шміл*
The experience of “existence” with the cinematographic screen: the identification context
Чміль Ганна Павлівна. Досвід «буття» з кінематографічним екраном: ідентифікаційний контекст 8
- Більченко Євгенія Віталіївна*
Універсалізм та традиціоналізм у постглобалістичній перспективі: шляхи діалогу
Yevgeniia (Ievgeniia) Bilchenko. Universalism and traditionalism in a post-globalist perspective:
ways of dialogue 16
- Олійник Олександра Сергіївна*
Діалог культур: теоретико-практичні особливості культурного виробництва
Oleksandra Oliinyk. The dialogue of cultures: theoretical and practical features of cultural production 24

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

- Оніщенко Олена Ігорівна*
Потенціал естетико-художньої пошуковості: культуротворча модель Мішеля Уельбека
Olena Onishchenko. The potential of aesthetic and artistic search: the cultural model of Michel Welbeck 34
- Кохан Тимофій Григорович*
Традиції та сучасний стан «поліцейського» серіалу: італійський досвід
Tymofii Kokhan. Traditions and current state of the "police" series: the Italian experience 42
- Славомір Платек*
«Іда» та «Холодна війна» як (нео)модерністичне кіно
Slawomir Platek. Ida and the Cold War as (neo)modern movies 51
- Тернова Марина Володимирівна*
Обриси теоретико-практичного паритету в спадщині Джозефа Аддісона
Maryna Ternova. Outlines of theoretical and practical parity in the legacy of Joseph Addison 69

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА UKRAINIAN CULTURE

- Бабій Надія Петрівна*
Відтворення та комунікація тексту в актуальних практиках міських просторів XXI сторіччя
Nadiia Babii. Reproduction and communication of the text in current practices of urban spaces of the XXI century 78
- Турчак Леся Іванівна*
Творчість О. Гердан-Заклинської в контексті розвитку української та світової хореографічної культури
Lesia Turchak. Creativity of O. Gerdan-Zaklynska within the development of Ukrainian and world choreographic culture 93

<i>Рудник Ірина Петрівна</i> Самобутність національної ідентичності у творчості Дніпрової Чайки (від минулого до сьогодення) <i>Iryna Rudnyk.</i> The originality of national identity in the creativity of Dniprova Chaika (from past to present)	102
---	-----

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
MUSEOLOGY AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

<i>Павліченко Надія Валеріївна</i> Еволюція професії митця як важливий фактор розвитку художнього ринку (від Античності до Ренесансу) <i>Nadiia Pavlichenko.</i> Evolution of the artist's profession as an important factor in the art market development (from Antiquity to the Renaissance)	113
--	-----

<i>Одрехівський Роман Васильович</i> Меморіальні споруди Тернопільщини (витоки та становлення дизайну в ХІХ — першій третині ХХ століття) <i>Roman Odrekivskyi.</i> Memorial buildings of Ternopil region (origins and formation of design in the XIX — first third of the XX century)	128
--	-----

<i>Дем'ян Валентина Володимирівна</i> Гене́за критеріїв і принципів охорони нематеріальної культурної спадщини у світі: аналіз міжнародних документів <i>Valentyna Demian.</i> Genesis of criteria and principles for safeguarding of the intangible cultural heritage by analyzing international documents	138
---	-----

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

<i>Судакова Валентина Миколаївна</i> Когнітивні стратегії досліджень повсякденних культурних практик в умовах пандемії COVID-19 <i>Valentyna Sudakova.</i> The cognitive strategies for research of the everyday cultural practices in conditions of the COVID-19 pandemic.	148
--	-----

<i>Безручко Олександр Вікторович, Миславський Володимир Наумович</i> Розвиток пригодницького жанру в українському кінематографі другої половини двадцятих років ХХ століття <i>Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Myslavskyi.</i> Development of the adventure genre in Ukrainian cinema in the second half of the twenties of the twentieth century	159
--	-----

<i>Безгін Олексій Ігорович, Успенська Ольга Юріївна</i> Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва <i>Oleksii Bezghin, Olga Uspenska.</i> Methodical support of domestic art and educational space: experience of training doctors of art	168
--	-----

НАУКОВІ ФОРУМИ
SCIENTIFIC FORUMS

Друковані видання Інституту культурології НАМУ 2020 Printed Editions of the Institute for Cultural Research of the NAAU 2020	179
---	-----

THE EXPERIENCE OF “EXISTENCE” WITH THE CINEMATOGRAPHIC SCREEN: THE IDENTIFICATION CONTEXT

Hanna Chmil

Director of the Institute
for Cultural Research
of the National Academy of Arts
of Ukraine, Full Member
of National Academy of Arts
of Ukraine, Doctor of philosophical
sciences, associate professor,
Kyiv
gannachmil@gmail.com

Чміль

Ганна Павлівна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України,
доктор філософських наук, доцент,
м. Київ
gannachmil@gmail.com

Чміль

Анна Павловна

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України,
доктор філософських наук, доцент,
г. Киев
gannachmil@gmail.com

Abstract. The article provides a deep analysis of a vast range of human experiences by means of highlighting the mechanisms of identification and the ways of their conceptualization. The present study grounds on the assumption that contemporary screen theories regard screen experience as a broad concept rather than a bunch of processes of visual consumption. Consequently, a creative product is viewed as a means for enriching human experience through the interaction of two types of embodiment and subjectivity: a human and a screen one. Such experience is construed via games with material features of the environment. A game creates space that encourages convergence with the object and accounts for the identification with the film as an event rather than identification with characters that are in the centre of the plot development.

Drawing on contemporary touch aesthetics, the authors of the article reveal tactile features of screen experience proving that tactility deals not only with skin or screen but permeates through all the parts of viewer's body as well as the film body.

Keywords: identification, phenomenological perspective, touch aesthetics, tactility

Topicality of the research and formulation of the problem. There is no denying that screen space enables the creation of image of any human or transhuman experience. The key tools of the implementation of such experience are the mechanisms of identification or / and sympathy, empathy (Thomson-Jones, 2008).

Since the (in)ability for self-identification with screen images, characters, and events is one of the most essential things for a regular spectator while assessing the works of screen art, the analysis of identification procedures (psychoanalytic elements of the psycho-semiotic approach, cognitive criticism, empathetic approach etc.) seems to be relevant.

First, let us have a closer look at the findings of the psycho-analytical theory that have become an integral part of poststructuralist theory on films (i.e. “the secondary semiotics” or “psychosemiotics”). We believe that they can be applied for elucidation of the role of identification in the process of attracting a spectator to screen (Buckland, 2000, pp. 1–25). One of the examples of grasping the phenomenon of identification may be the idea of the mirror

stage suggested by Lacan and its further interpretation in contemporary psychoanalytical research on cinematography.

The representatives of the school mentioned above stress on the possibility of equation of psychological identification with a cinematographic one. This possibility is based on structural subconscious uniformity of child's self-identification at the mirror stage (the period between 6 and 18 months) and the identification of spectators with film characters (Лакан, 2009, c. 508–516; Thomson-Jones, 2008, pp. 114–117).

Developing Lacan's ideas, Metz stressed on the possibility of identification as a result of the ability of screen to evoke the mechanism of infantile identification. It is this mechanism that activates the subjective ability to make sense of the images on the screen and derive pleasure from the film content (Buckland, 2000, p. 6; Thomson-Jones, 2008, p. 115; Metz, 1983, pp. 42–57). Consequently, this mechanism is subconscious. At the same time, Lacan considers it as the basis for any social interaction, since psyche functions due to subconscious juxtaposition of the subject and object as well as constant transformation of the subject into the object through identification. It should be underlined that according to Metz "identification with the camera is the main form of identification in film, while identification with characters is secondary" (cit. ex Thomson-Jones, 2008, p. 115).

These claims were heavily criticized by the representatives of the cognitive film theory who rejected the role of identification in research on screen culture. For example, one of the outstanding cognitive film theorists N. Carroll emphasizes the role of empathy rather than identification, which is accounted by the fact that a spectator is always beyond the circumstances and situations of the characters, thus it never results in identification. Besides, spectators realize that they deal with a completely made-up story where characters are not even Others, but the images of Others, i.e. some shades. Consequently, no matter what happens on the screen, it does not influence spectators' destiny (see Carroll, 1988; Carroll, 2008).

R. Wollheim and B. Gaut are less critical of the concept of identification proving that screen is a means for overcoming the limits relevant for every subject. This overcoming is possible due to acquiring someone else's experience, as well as perception of actions, thoughts, desires, and feelings (Thomson-Jones, 2008, p. 119). According to these theorists, identification is

not subconscious and automatic. In order to evoke it, we switch on our imagination reflecting on characters' experience and "trying on" their mindset.

Furthermore, one is to differentiate between the constructions of imaginary identification, as we can both speculate on our emotions that we might experience in the skin of characters and extract a character from film events and place him/ her inside ourselves (Gaut, 1999, p. 203). The constructions of imaginary identification are not exclusively visual, as spectators ascribe to the characters the affective power (characters can make changes and react to events and circumstances), motivation, religious beliefs, desires as well as likes and dislikes to film characters (Gaut, 1999, p. 205).

Reflecting on the problem of 'experience — boundary and experience beyond the boundary', a famous Ukrainian culturologist M. Sobutskyi claims that we can see things and events on screen that we would not like to experience in our real life. Our life experience is expanded through fantasies, which is obvious when actualization of borderline fantasies may be life threatening and inhibit the acquisition of any experience. Existence sets boundaries to experience that cannot be crossed, but experience in its turn draws boundaries for existence that cannot extend beyond these limits (Собуцький, 2003).

Another researcher on screen culture K. Thomson-Jones draws our attention to B. Gaut's idea of incompleteness of imaginary identification. The matter is that a spectator does not perceive a screen image as a whole, performing thus an imaginary identification with a certain fragment of character's image (their character traits, decisions, motivation, etc.). The variety of identification forms is limited only by the variety of others' experience that one can imagine (Thomson-Jones, 2008, p. 119).

Generally, empathy theories of identification are considered to be partial and those ones centered on feelings and emotions, evoked by emotions shown on screen. Such a treatment requires explanation: an empathetic response is not merely the reaction to screen images; it needs the reconstruction of circumstances in which the characters experience emotions. For this reason, contemporary researchers suggest differentiation between the notions "affective mimicry" and "emotional modelling" (Thomson-Jones, 2008, pp. 121–122).

Affective mimicry grounds on the assumption that

an empathic reaction is automatic. The main means applied in film to evoke identification through affective mimicry is focusing camera on human face and slowing down of audio and visual narrative (Plantinga, 1999, p. 239).

A number of studies on screen dwell on the notion of emotional modelling and state that an automatic affective mimicry is not sufficient for identification. Certain conditions are to be created so that spectators can understand characters' motivation, foresee their actions and grasp their thoughts. At the same time, image identification allows us to accept a different perspective and react from that standpoint, giving thus a certain reflective distance referring to our perspective and typical responses (Thomson-Jones, 2008, p. 122).

A renaissance of phenomenological views can be traced in contemporary screen studies. The usage of phenomenological ideas that describe the mechanism of consciousness related to perception and cognition is considered to be well-grounded, though the attitude to the possibility of correlation between phenomenology and film theory used to be negative for decades (Sobchack, 1992; Baracco, 2017).

Since the seventies of the last century, the application of the findings of phenomenology had been regarded as a dead-end approach due to its idealistic, essentialist, and antihistorical perspective (Sobchack, 1992, p. XIV). A renowned film theorist V. Sobchack claims that all attempts to analyse mental experience, pure consciousness, the essence of things without referring to social and scientific grounds in film studies by Husserl's followers seemed to be irrelevant to leading paradigms of that time (e.g., Lacan's psychoanalysis, neo-marxism, etc.) (Sobchack, 1992, p. XIII).

Lacan's structural psychoanalysis and neo-marxism reached considerable significance in their complementary points: inner existence of the subject and his / her social life was studied in language analytics as a part of mental and social life, language and discourse were regarded as generating structure within libidinal economy of the subject and political unconscious of social formation (Sobchack, 1992, p. XIII). Relying on this theoretical background, screen was to receive a versatile dialectical theory of cinema and overcome the boundaries between mental and social spheres (Sobchack, 1992, p. XIII). These strategies were spread among different schools of thought. One of the examples can be the application of Lacan's psychoanalysis to gender features of spectators in order to

reveal the patriarchal functions of Hollywood narratives (Sobchack, 1992, p. XIV).

Contemporary theorists noticed a theoretical simplicity of the picture of social existence and the place of the subject there suggested by the schools mentioned above, which ensured understanding of the necessity to accept the ability of the subject to get autonomy from dominating structures and systems. Consequently, the analysis of mental mechanism as well as experience boundaries gained popularity in the philosophy of film.

The main concepts of phenomenology allow us to describe and study spectators' experience that has not been elucidated in other philosophical approaches. The existing theoretical bias against phenomenological grounds for screen studies inhibited the possibility to get a meta-position on screen and personal feelings evoked as a result of film watching.

A good example of a contemporary study that assumes the possibility to combine a phenomenological approach with film theory to analyze conditional real experience and film experience may be the book by S. Shaw (Shaw, 2008). According to him, phenomenology helps bridge the gap between formal analysis of expressive functions of screen material and real impression from the immersion into the fragments of real life represented on screen (Shaw, 2008, p. 22).

S. Shaw claims that screen technologies penetrating into the real life are not confined to the aesthetic sphere but can transform the reality via the influence they exert on spectators' consciousness. It seems to be strange that film theorists do not make use of phenomenological studies despite similarity between the concepts describing consciousness (Shaw, 2008, p. 22).

In our opinion, a phenomenological perspective takes into account and corrects the inaccuracies of instrumentalist approaches to screen studies and the analysis of the interaction between spectators and screen. An instrumentalist approach views screen as the sphere of technical fixation of audio and visual fragment of reality, making thus an esthetic effect seem trivial and denying the esthetic value of the technological artifact (Shaw, 2008, p. 35). The major disadvantage of this approach is overlooking of the need to study spectators' experience of overcoming the boundaries of consciousness via saturation of psyche with artificial screen images and emotional responses evoked by them with its further rational analysis.

Let us have a look at some key phenomenological ideas that may serve as a theoretical background

for further research on screen experience. One of the common features of screen technologies and phenomenological studies is the concept of “intentional act of perception”. Fixing by a camera some fragments of reality seem to be similar to capturing reality in our reminiscences, dreams, daydreaming, etc. Nevertheless, there is a big difference lying beyond the boundary of assimilation. The difference is in the ability of screen technologies not only to fix experiences over time but also store them, generate a space of senses of esthetic consciousness, and transmit them from one person to another one.

Turning to two intellectual traditions, phenomenology and screen theory, we can state that phenomenology is the basis for screen studies development. Similarly, screen studies develop theoretical material that seems to be useful for the development of phenomenological concepts, e.g., the notion of intentional consciousness mentioned above.

E. Husserl used intentionality for the analysis of the experience of objects on body level and on the pre-reflective level where intentionality is the generator of thought (Shaw, 2008, p. 45). Referring to screen experience, it seems to be reasonable to study intentionality from a different perspective: theorists do not deal with a single intentional act but with a number of such acts that are related to film director’s consciousness, are technologically processed, and penetrate into spectator’s consciousness as an esthetic artifact.

The experience of different states of consciousness acquired throughout life is often embedded in screen narratives. The intersubjective aspect of artificial screen space allows spectators to be involved in events and experiences that are inaccessible in real life, e.g., other people’s dreams. In intentional act a spectator rejects the awareness that the universe is artificial and it allows us to penetrate into the world of the Other (Shaw, 2008, p. 22).

Turning to the key phenomenological statement of intentionalist approach (consciousness always belongs to something, as it is constantly directed to the object), we observe the experience of consciousness, when it interacts with the object, in our case with screen material, and capture the character and content of experiences, a specific form of consciousness evoked by screen images (Shaw, 2008, p. 23).

One of the most widespread questions raised by spectators and film critics is about the sense of the screen material suggested. Referring to the findings of

phenomenology concerning understanding of experience boundaries, one should underline the difference between the classical phenomenology and phenomenological screen studies on the issue of sense generation.

In Husserl’s philosophy, the sense of reality is equal to the sense revealing the noematic component of psyche (Гуссерль, 2009, с. 286–309, с. 399–422). It happens inside psyche in the following way: sensuous intuition of perception act unites with categorical intuition, which results in visualization and presence through a series of projective assumptions leading to grasping the essence (Shaw, 2008, pp. 43–44).

S. Kracauer suggests another approach to understanding the possibility of making senses. Film producers and consumers have to give up ideas about construing senses within the framework of noematic processes of human psyche. According to the scholar, making sense is possible through self-disclosure of the phenomena of existence, in particular the screen existence, while spectators can only observe this process (Kracauer, 1997).

On the one hand, observing the material fixed by a camera is actualization of physical reality, living world that without a close attention of a spectator is just an immersion into dream and oblivion. On the other hand, screen experience is a means of overcoming anthropocentrism and egocentrism via temporary transcending the limits of conditionality of the existence and searching for new senses. As a result, a usual subjectivity is fragmented, and a spectator loses the illusion of control over the flow of events and his / her emotional states.

In order to provide a detailed description of the experience, S. Shaw draws our attention to the perception structure appearing as a result of a unique reflection of the outer world through its filmed reproduction (Shaw, 2008, p. 23).

The experience of screen perception lies in observation of the “demonstration zone” where “the visualization of the act of visualization” takes place along with time description. Such experience entails immersion into the created structure of another temporality (different from spectators’ one). Thus, the material presented on screen does not only provide a chance to dive into esthetic experience but also gives a possibility to experience different situations on psychic and emotional levels (Shaw, 2008, p. 23). It is worth mentioning that it is the intentional nature of consciousness that ensures the similarity of experiences gained through screen with real life experiences.

S. Shaw suggests the introduction of the notion of “buffer zone” that describes the interaction between the screen world and the world beyond the screen. The screen is embedded into the world and the world is embedded into the screen. The screen saturates spectator’s consciousness with images and situations, while a spectator “invests” his / her attention into the screen. Consequently, there is an exchange that is simultaneously public and intimate, the camera eye reveals the reality and it turns to spectators that later turn into active participants of visual and audio discourse (Shaw, 2008, p. 24).

Due to the possibility of filling consciousness with images that have nothing to do with our daily routines, a spectator grasps experience that was unattainable in history and culture. S. Kracauer’s example seems to be a good illustration of this. Suffering from torture and beating, a prisoner of the concentration camp cannot immerse into grasping his / her experience as his fear and powerlessness disappear along with him / her. When producers of screen material try to show the picture of a concentration camp to spectators, the depicted suffering might develop humanization, as spectators can experience fear of the other as their own. Thus, the prisoner’s experience turns into real one (Kracauer, 1997).

One of the key features of screen experience is living through intensity and concentration of meanings that are combined with routine experience. One can grasp meanings and the act of significance via screen. The embodied activity of perception and expression, making and creating senses are given to us as modals of single experience of presence and producing of meaning (Sobchack, 1992, p. 8).

The screen counts on a spectator as on an agent of perception of an anonymous but present Other. Screen products hide a forward-looking direct perceptual experience of subjects that created it. At the same time, it surpasses their experience because it has the power to accumulate the experience of spectators that perceive and interpret it. Spectators saturate screen with direct and indirect experiences as mediators (Sobchack, 1992, p. 9).

One of the cutting-edge directions of the present-day film studies is tactile aesthetics, which focuses on tactile characteristics of screen experience (Jennifer M. Barker, M. Beugnet, L. Marks).

Jennifer M. Barker claims that tactile characteristics, which she ascribes to cinema, enable grasping of

screen experience as a personal one (not as a detached observation that regards watching a film as an immersion into a visual space) (Barker, 2009, p. 2). Touch is not connected with a single part of the body, e.g., skin, as the entire body surface can respond to tactile experience. Thus, cinematic tactility touches skin and screen and reverberates in the human body and the film body (Barker, 2009, p. 2).

The representatives of this newly-developed theoretical paradigm try to delineate and study specific tactile structures of perception and expression reflected in cinema that are used on screen (by humans or non-humans), viewers or films (Barker, 2009, p. 4). Their main statement is that relations ‘spectator — screen’ are grounded on generating and making senses not only on a rational level but also on a body level. When viewers are engrossed in a film, the screen absorbs their emotional, intellectual, and physical resources, and the film gives itself to viewers. Foregrounding the material part of cinema eliminates the borders between the subject and object, figure and ground as the basis for our perception of the Self as a separate entity. Tactility and denial of the perspective violate the visual hierarchy that shows a human as central and autonomous entity (Beugnet, 2007, p. 63).

A human being acquires screen experience as an embodied creature; cinema addresses humans as a material embodiment. Living body of cinema is a dynamic construal formed as a result of emotional and intellectual investment of spectators in film production and perception. The film body absorbs the material of perception and expression of those involved in its production, turning into something unique and authentic, as viewers refer to a work of art rather than to film director’s psyche. When a film keeps our attention, captivates and inspires us, its body opens to us and invites us. It can even inhale us so that we can feel its pulse and breathing as ours. Film can acquire our forms of existence and at the same time revive us, feeding us with emotions and feelings (Barker, 2009, p. 147). Screen transforms spectators’ view of reality they are in, meeting with screen gives thus a possibility to widen the range and increase depth of probable experiences.

According to M. Beugnet, among other kinds of art, screen experience ensures the closest possible distance to the phenomenological world of art, because a human being responds to screen with his / her body. The specificity of this new approach lies in refusal to

regard cinema exclusively as 'absorption of visual'. From this new perspective, cinema is viewed through the prism of attracting attention to tactile details and material surface where figure and ground converge, where sight resembles touch and can perceive the impulses that are usually associated with skin contact (Beugnet, 2007, p. 66).

Relying on the above mentioned phenomenological interpretation of cinema made by V. Sobchak, the representatives of touch aesthetics attempt to show that film is a living body that shares some ways of visual perception with us (Barker, 2009, p. 8). Thus, screen may be viewed as a subject and object; and during film demonstration two modes of existence, a human and technical world, merge in the acts of perception and expression. At the same time, anthropomorphic features should not be ascribed to screen as the subjectivity and body of screen are not equal to the subjectivity and body of a human being. They form a separate unique mode of existence.

Screen performs a self-representation and simultaneously hides something significant about itself (the process of its creation, technical characteristics, etc.), that is why there is always a thin layer of uncertainty, intrigue, as the contact of spectator's skin with film skin ensures a short partial possession of each other, which brings pleasure due to its inconstancy and incompleteness (Barker, 2009, p. 29). Films can touch spectators in different ways: amuse, beat, hurt, and caress. We can also touch the film 'with a gentle, calm and obliging look' and at the same time we can touch it aggressively, with keen eyes and ears, groping and examining it. This tangible touch may be tender when we focus on some film details with appreciation, or it may be tough when a spectator notices weak points of the film, some mistakes and implausibility (Barker, 2009, p. 37).

A spectator can stop watching the film, but it does not mean that he or she has the power over screen. On the contrary, a spectator has to trust screen and perceive it as the development of an intersubjective process in order to gain a richer and deeper experience. L. Marks

describes this immersion into experience as an erotic one, as it involves a mutual desire of self-disclosure for the Other (Marks, 2000; Marks, 2002).

This process is not accompanied by the loss of the Self and identity. Moreover, it is characterized by a positive enrichment and a deep understanding of your own self. While watching and examining the film body, spectators observe themselves, their passion, imperfection, and hidden desires.

At first glance, it seems to be paradoxical that within the framework of touch aesthetics screen may not only satisfy human needs in communication but also in tactile experience. In relations between film and a spectator, tactile visuals satisfy the need in contact inviting a spectator to experience the desired, something that gives pleasure (Barker, 2009, p. 40).

CONCLUSION

Thus, a brief survey of present-day theoretical views of spectator's identification with screen provides grounds to claim that audio and visual content of screen can perform two functions at the same time: that one of an intersubjective communicator and a connector of senses. Referring to a phenomenological approach allowed us to refrain from a narrow understanding of cinema experience as a set of processes of consumption of visual material. On the contrary, we gained a new access to understanding of the ways for enrichment of human experience as a result of contact between human consciousness and art forms presented on screen.

From this perspective, we managed to prove that contemporary film phenomenology tends to interpret screen experience as a result of the interaction act between the two types of subjectivity and body: a human and screen one. We also found out that such experience involves the priority of spectator's identification with film as a kind of event. In other words, contemporary film phenomenology refuses from traditional patterns of film criticism that are grounded on the opinion that spectator's identification with film characters or admiration for plot lines are of primary importance.

References:

- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation*. Palgrave Macmillan.
 Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. MPublishing, University of Michigan Library.

- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748620425.001.0001>
- Buckland, W. (2000). The Cognitive Turn in Film Theory. In W. Buckland (Ed.), *The Cognitive Semiotics of Film* (pp. 1–25). Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Carroll, N. (2008). *Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell.
- Gaut, B. (1999). Identification and Emotion in Narrative Film. In C. Plantinga, Smith, G. M. (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 200–216). DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/41.4.431>
- Husserl, E. (2009). *Ideji k chistoy fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii [Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie]. Kniga pervaya. Obshhee vvedenie v chistuyu fenomenologiyu [Book one. General introduction to pure phenomenology]*. Translation from German by A. V. Mihaylova. Moscow: Akademicheskii proekt. (In Russian)
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Lacan, J. (2009). «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа [The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis]. (Seminar, Book II (1954/55)). Translation from French by A. Chernoglazova. Moscow: «Gnozis», «Logos». P. 508–516. (In Russian)
- Metz, C. (1983). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema!* Trans. by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD. DOI: <https://doi.org/10.2307/3684201>
- Plantinga, C. (1999). The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In C. Plantinga, G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 239–255). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/41.4.431>
- Shaw, S. (2008). *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland, Incorporated, Publishers.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobutskyi, M. (2003). Dosvid-mezha i dosvid za mezheiu [Experience-border and experience behind the border]. *Kino-Teatr*. № 1(45). P. 40–41. (In Ukrainian)
- Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics and Film*. Great Britain: MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall: Continuum.

Література:

- Гуссерль, Э. (2009). *Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. Общее введение в чистую феноменологию*. Пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва: Академический проект.
- Лакан, Ж. (2009). «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. (Семинар, Книга II (1954/55)). Пер. с фр. А. Черноглазова. Москва: «Гнозис», «Логос». С. 508–516.
- Собуцький, М. (2003). Досвід-межа і досвід за межею. *Кіно-Театр*. № 1(45). С. 40–41.
- Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the Film World: A Ricoeurian Method for Film Interpretation*. Palgrave Macmillan.
- Barker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. MPublishing, University of Michigan Library.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748620425.001.0001>
- Buckland, W. (2000). The Cognitive Turn in Film Theory. In W. Buckland (Ed.), *The Cognitive Semiotics of Film* (pp. 1–25). Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1988). *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Carroll, N. (2008). *Philosophy of Motion Pictures*. Malden, MA: Blackwell.
- Gaut, B. (1999). Identification and Emotion in Narrative Film. In C. Plantinga, Smith, G. M. (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 200–216). DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/41.4.431>
- Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Metz, C. (1983). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema!* Trans. by C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti. London and Basingstoke: The Macmillan Press LTD. DOI: <https://doi.org/10.2307/3684201>
- Plantinga, C. (1999). The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In C. Plantinga, G. M. Smith (Eds.), *Passionate*

Views: Film, Cognition, and Emotion (pp. 239–255). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/41.4.431>

Shaw, S. (2008). *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland, Incorporated, Publishers.

Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics and Film*. Great Britain: MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall: Continuum.

Чміль Ганна Павлівна

Досвід «буття» з кінематографічним екраном: ідентифікаційний контекст

Анотація. Статтю присвячено аналізу розширення діапазону людського досвіду через механізми ідентифікації та представлення концептуалізацій цих механізмів. З'ясовано, що в межах сучасних досліджень екрану здійснення теоретичної «реабілітації» феноменологічної перспективи уможливило відмову від вузького розуміння кінематографічного досвіду як сукупності процесів «споживання» візуального матеріалу.

Встановлено, що художній артефакт здатен на збагачення людського досвіду й у межах взаємодії двох типів тілесності й суб'єктивності: людської та екранної. Цей досвід конструюється через гру з матеріальними епостями середовища, яка створює простір, що заохочує до зближення з об'єктом погляду, віддаючи перевагу первинній ідентифікації з фільмом як подією, а не отождоженню з персонажами, які потрапили в сюжетний розвиток.

Ключові слова: ідентифікація, феноменологічна перспектива, «дотикова естетика», тактильність.

Чміль Анна Павловна

Опыт «бытия» с кинематографическим экраном: идентификационный контекст

Аннотация. Статья посвящена анализу расширения диапазона человеческого опыта через механизмы идентификации и представления концептуализаций этих механизмов. Установлено, что в пределах современных исследований экрана осуществление теоретической «реабилитации» феноменологической перспективы позволило отказ от узкого понимания кинематографического опыта как совокупности процессов «потребления» визуального материала.

Установлено, что художественный артефакт способен на обогащение человеческого опыта и в пределах взаимодействия двух типов телесности и субъективности: человеческой и экранной. Этот опыт конструируется через игру с материальными эпостями среды, которая создает пространство, поощряет к сближению с объектом взгляда, предпочитая первичную идентификацию с фильмом как событием, а не отождествление с персонажами, которые попали в сюжетное развитие.

Ключевые слова: идентификация, феноменологическая перспектива, «осозательная эстетика», тактильность.

УДК 130.2:005.936.3

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9662-0594>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.16-23>

УНІВЕРСАЛІЗМ ТА ТРАДИЦІОНАЛІЗМ У ПОСТГЛОБАЛІСТИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ: ШЛЯХИ ДІАЛОГУ

Більченко

Євгенія Віталіївна

доктор культурології, доцент,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ,
jevzhik80@gmail.com

Більченко

Євгенія Віталіївна

доктор культурології,
доцент, Інститут культурології
Національної академії
искусств України,
г. Київ,
jevzhik80@gmail.com

Yevgeniia

(Ievgeniia) Bilchenko

Doctor of cultural studies,
associate professor,
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv,
jevzhik80@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена порівняльному аналізу провідних соціокультурних проектів розвитку сучасного суспільства в культурологічному дискурсі: глобалізм, альтерглобалізм та антиглобалізм. Метою дослідження є розкриття шляхів цивілізованого діалогу універсалізму як установки на пошук загальнолюдських цінностей та традиціоналізму як установки на збереження цивілізаційних, національних, етнічних, регіональних та локальних кодів культури. Методологічними засадами дослідження є культурологічна компаративістика, структурний психоаналіз, семіотика культури та критична теорія. Методами дослідження є кроскультурний, феноменологічний, історичний, герменевтичний та структурно-функціональний. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що автор порівнює між собою притаманний для глобалізму проект регіоналізму як вияв глокалізації та притаманний для традиціоналізму цивілізаційний підхід і класифікує регіоналізм як постмодерну постглобалізаційну стратегію, а цивілізаційний підхід — як премодерну доглобалізаційну стратегію, які обидві умовно протиставляються класичному модерному глобалізму. Глобалізм водночас розглядається як замкнуте коло самовідтворення через апропріацію надлишків. Вихід із замкнутого кола вбачається у виведенні з-під контролю тотальної репресивності універсалістичних (соціально-етичних) та традиціоналістських (культурно-антропологічних) ідей у дискурсі вільного (надлишкового) альтерглобалізму та антиглобалізму. У висновках автор підкреслює, що ефективним механізмом діалогу універсалізму з традиціоналізмом є реалізація принципу єдності через багатоманітність на основі універсального потенціалу традиції та конкретно-історичних форм здійснення універсальних смислів людства.

Ключові слова: глобалізм, альтерглобалізм, антиглобалізм, глокалізація, універсалізм, традиціоналізм, діалог.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. Криза глобального цифрового мультикультурного світу віртуальної ліберал-демократії є даністю постсучасних реалій: економічних, політичних, духовних, мережевих, екологічних, антропологічних. Усеохоплюючий характер кризи дозволяє говорити про необхідність радикальної трансформації глобалізму як провідного проекту розвитку інформаційного постіндустріального суспільства другої половини ХХ століття

з використанням альтернативних шляхів становлення соціуму та суб'єкта попри поширене кліше, що «альтернативи не існує». Можливість «іншого» світу розглядається представниками багатьох опозиційних проєктів розвитку культури: від антиглобалізму та альтерглобалізму до цивілізаціонізму, традиціоналізму та універсалізму.

Складність пошуку альтернативи пов'язана із самою природою глобальної культури, яка схильна до всотування (апропріації) в себе всіх можливих варіацій культурного буття та їхніх номінацій як належних до одного й того самого світу, як вже вписаних у нього механізмів інерціального самовідтворення (гомеостазу) такого світу через допускання ритуального самозаперечення у вигляді кооптованих форм опозиції. Циклічна замкнутість глобалізму, який пропонує суб'єктові уявний вибір між наявним та неіснуючим, провокує деструктивні процеси в культурі та культурній самосвідомості: реваншизм, ксенофобію, депресію, відчуження, — які вводять індивіда в стан постійного перебування в негативному. Важливим завданням соціальної (феноменологічної) та психологічної (герменевтичної) культурології є виведення суб'єкта з тотальної репресивності у вільний стан культурної творчості та критичного пошуку індивідуального смислу.

Останні дослідження та публікації. У своєму дослідженні ми спиралися на культурологічні розробки, присвячені аналізу останнього альтернативного проєкту розвитку суспільства, представники якого здійснили спробу синтезу універсалістичних пріоритетів класичного глобалізму з партикулярними цінностями мультикультуралізму, отримавши «на виході» стратегію глокалізму. До новітніх класиків глокалізму та глокалізації як способу впровадження в життя ідеї діалогу глобального з локальним належать Р. Робертсон, С. Хантінгтон, П. Бергер, А. Аппадурі. Їхні рекомендації інтерпретуються значним загалом представників прикладних досліджень: М. М. Кожевніков, Н. Л. Пашкевич, П. В. Малиновський, І. Г. Яковенко, І. М. Волкова, Є. М. Старцев, С. В. Донських, І. О. Ліщинський та інші інтерпретують теорію глокалізму щодо можливості впровадження на регіональних кейсах у економіці, політиці, освіті та власне культурі (від туризму й креативних індустрій до моделювання віртуальних іміджів локусів як транскультурних хабів).

На нашу думку, проєкт глокалізму, який мав безсумнівний успіх у японському бізнесі та маркетингові, нині потребує суттєвої корекції, зважаючи на те, що фактичне зрощення глокалізму (регіоналізму) з мультикультуралізмом, а мультикультуралізму — з глобалізмом призвело до повернення альтернативного глобалізму проєкту в загальне лоно глобалістичної гегемонії, у межах якої всі легітимні відхилення є лише підтвердженнями безсумнівності наявної системи як мета-проєкту й виступають у ролі апропрійованих надлишків, уже вписаних у загальний порядок у вигляді контрольованих варіантів критики. Щоб віднайти справжню альтернативу, ми пропонуємо звернутися до двох проєктів, які принципово протиставляють себе глобалізму. Мовиться про соціально-етичний проєкт універсалізму та культурно-антропологічний проєкт цивілізаційного традиціоналізму, діалог яких становить досить велику проблему, зважаючи на відмінність між універсальним і партикулярним баченням світу.

Мета статті — розкрити шляхи діалогу універсалізму та традиціоналізму на спільній антиглобалістичній та альтерглобалістичній основі, яка становить загальний культурологічний дискурс з урахуванням відмінностей та варіацій.

Вклад матеріалу дослідження. Класичний цивілізаційний підхід, притаманний для культурної самосвідомості модерну, ґрунтувався на виокремленні особливих соціально-історичних утворень — цивілізацій, кожна з яких становила свого роду гештальт — смисловий простір (топос, локальність), який відрізнявся власними хронотопом, аксіосферою, ментальністю, символами та архетипами. В основі будь-якої цивілізації лежало уявлення про традицію як свого роду колективний партикулярний поетичний і одночасно політичний Dasein, який уможлилював інтерпеляцію суб'єкта в єдине символічне ціле. Водночас розумілося, що інтерпеляція відбувається позасвідомо, подібно до ініціації в родоплемінних суспільствах Золотого віку, — вона притаманна людині з самого народження, коли індивід входить у притаманний для такої локальності процес трансляції цінностей від старшого покоління до молодшого, засвоює їх не критично та набуває приписану ідентичність, яка органічно зливається з його сконструйованою ідентичністю, його самістю. Особисті запити, інтереси, потреби, бажання ще не руйнують системи культу-

ри, оскільки збігаються з культурними вимогами.

Традиція як код цивілізації означає премордіальну метафізичну першосудність індивідуального та колективного начал: частка виражає себе через ціле, ціле артикулюється через частку, між ними ще немає травматичного розходження, оскільки панують благість, гармонія, органічна, оргіастична злитність життя, суцільна спорідненість, виражені в пантеїзмі, гілозоїзмі, тотальному анімістичному одухотворенні світу. Старші й молодші, батьки та діти утворюють єдину спільноту позасвідомо злитих нестач. Сакралізоване знання переживається як живий міф, культура не втрачає онтологічних адекватностей як істина спів-події. Буття стверджується як дещо позитивне, наявне та реальне, нероздільно пов'язане із символічним світом. Цивілізація з позиції семіотики культури лежить у горизонтальній площині просторової синхронії, статики, синтагми, вона базується на метоніміях і сталих структурах, на смислових інваріантах пам'яті та генокодах. Руйнація цього віту викликає до життя базову травму — травму «вигнання з раю», коли фігура Сина (уособлення покоління молодих) усвідомлює свої відмінності і нестачу й починає периферійний протест проти Центру в особі Батька. З моменту цього протесту завершується партикулярний цивілізаційний монізм з прихованим підтекстом у вигляді дуалізму «своїх та чужих», і розпочинається глобальний світ. Останньому притаманні дві тенденції: до уніфікації культурних кодів (стандартизація, гомогенізація) і до фрагментації цих кодів (диверсифікація, гетерогенізація). Традиційний цивілізаційний світ належав доби премодерну. Уніфікаційний глобалізм відкриває добу модерну, а плюралістичний — добу постмодерну як останню стадію самовідтворення глобалістичної системи через заперечення.

Постмодерн пропонує світові постглобалізаційний проект регіоналізму, який пропонується як альтернатива традиційному (доглобалізаційному) проєктові (Донских, 2012). Якщо цивілізаційний підхід передбачав поділ світу за культурними ознаками на локальності, то регіоналізм передбачає реструктуризацію глобального простору до локусів — нових регіонів, як зовнішнього (об'єднання країн), так і внутрішнього (усередині кожної країни) порядку, які визначаються за ринковими параметрами та є сервісними придатками глобальної економіки з урахуванням місцевого колориту у вигляді символічних ідентичностей, що з синтаг-

мальної площини гештальту переходять у парадигмальну вісь темпорального руху капіталу, покидаючи простір на користь часові.

Точніше кажучи, такі ідентичності «нанизуються» на вертикальну вісь часу як товарні знаки, маркерами яких стають туризм, креативні індустрії, сувеніри й усе, що пов'язане з уявними ідеальними значеннями новітньої свідомості. Остання конструює себе у всіх напрямках ризику за законами транскультури й суперлокальності — резонансу місцевостей у єдиному інформаційному просторі капіталу та знань. Цей проєкт і називається «глокалізм», у межах якого традиція перетворюється на капіталістичні форми традиціоналізму, який, як правило, має «сувенірний», симулятивний характер. Культурний код стає екзотичним ерзац-продуктом і не більше.

Значну роль у просуванні глокалізаційної стратегії відіграла сучасна «ліва» (постмарксистська) ідея, прибічники якої радикально піддавали критиці традиціоналізм за так чи інакше притаманні йому «тоталітарні», консервативні та репресивні риси. Це створило сприятливі передумови для апропріації «лівої» ідеї глобальним ліберальним світом (наприклад, у лібертаріанстві) та перетворення її на умовну опозицію до «правої» ідеї, яка також набула ринкових форм (глокалізму, регіоналізму, софт-традиціоналізму). Ситуація уявного конфлікту «Fa vs Antifa» стала механізмом оновлення глобалістичної матриці на стадії її гомеостазу, оскільки телеологія ринку, за всього уявного руху, передбачає внутрішню приховану тотальну сталість. Яким же вбачається вихід із зазначеної ситуації бігу по замкнутому колу?

Протягом тривалого часу (майже всього періоду постмодерну та глобалізації від 1990-х років аж до наших днів) людство поклало надію на поліфонічні, плюральні форми взаємодії у мережі, яка передбачає кроскультурні резонанси регіонів і багаторівневі способи самоорганізації несиметричних систем у керованому хаосі цифрового «павутиння» (Кожевников & Пашкевич, 2005; Старцев, 2009). Утім, динаміка ринку в межах політики регіонів призвела не до егалітарної рівності регіонів, а до моделювання кожного регіону як бренду, віртуального проєкту, товарного знаку, ставлення до якого в капіталістичному мультикультуралізмі коливається в залежності від потреб ринку, а не від потреб самого регіону. Саме тому, відповідно до

синдрому «хороших інших» та «поганих інших» (феномену, який дозволяє моделювати образ «домашнього» Чужого), регіони почали сприйматися як «легітимні», якщо вони підтримують глобалізм, та «нелегітимні», якщо вони мають антиглобалістичну спрямованість. Ситуація узаконеного парадоксу не дозволяє всім регіонам однаково успішно розвивати свої економічний статус, політичне самовизначення та культурну ідентичність. Криза глобалізму назріває вслід за кризою класичного глобалізму та плюралізму (культурного релятивізму), що в цілому відповідає ланцюговим реакціям періодичного самозаперечення гіперглобалізму як передумови його інерції. Виходить, що за видимим плюралізмом приховується той же самий монізм, але не класичної традиції, а некласичного ринку, за зовнішньою багатоманітністю ідентичностей уловлюється внутрішня одноманітність капіталу, за горизонтальною стихійністю мас — вертикальний контроль еліт.

Серед проєктів, які приходять на зміну глобалістичній стратегії в усіх її формах (класичній, постмодерній, транслокальній), варто виокремити новий універсалізм, ґрунтований на відродженні ідеї публічного раціоналістичного дискурсу Ю. Габермаса, який апелює до безкінечного потенціалу модерну. Цей проєкт на рівні капіталістичної економіки відображається в теорії прогресивного капіталізму (Стігліц, 2015), у центрі якого перебуває соціально зорієнтована держава, роль якої намагався «зняти» мультикультурний глобалізм, а на рівні етики, політикуму та культури артикулюється ідея персоналістичного сингулярного етичного суб'єкта (Badiou, 2019), відкритого людству як творця історії і за цього позбавленого міцно укорінених онтологічних адекватцій, оскільки суб'єкт щохвилини творить живе буття, а не ідентифікується ним. Утім, прогресивний капіталізм не задовольняє ту частину стихійної «лівої» громадськості, яка продовжує відстоювати радикально класові цінності з закликами до повної девальвації наявної системи як «радикального розриву» та «великої відмови». Одночасно чистий універсалізм не задовольняє і традиціоналістів, які однаково не погоджуються як із зловживанням традиціями з боку глобального ринку в регіоналізмі, так і з повним запереченням традицій в негативній онтології.

Спротив традиціоналістів глобалістичному та універсалістичному проєктам пояснюється суб-

станційністю традиції, яка переживається її носіями як космос (ми зараз не доводимо, чи увяний він, чи реально-символічний), пручається номінації з боку символічного означника ринку й одночасно використовує ринок як інструмент самозбереження перед обличчям загрози радикального марксизму. Традиція готова позбавитися автентичності й набуті «сувенірних» (водночас з відверто фундаменталістичними та реактивно консервативними формами), аби лише не бути запереченою повністю на користь абстрактного суб'єкта, — особливо, якщо межа між універсальним персоналізмом і цифровою атомарністю (зважаючи на апропріацію «лівої» ідеї неоліберальним світом) стає смертельно тонкою. Вживання традиціоналізму подекуди потребує застосування ним інструменту постмодерну як форми репрезентації: мова йде про використання моделі «салатниці» з різних культурно-антропологічних моделей моралі (постструктуралістська постколоніальна культурна антропологія). Як правило, «етнофутуристична» звичка використовувати новітні форми для просування старих смислів має як свої позитивні (омолодження традиціоналізму), так і свої негативні (радикалізація або комерціалізація традиціоналізму) форми, залежно від того, що є первинним: традиція чи репрезентація. «Очасовлення» простору може призвести до поглинання «світом потоків» (парадигмою «людей часу») «світу місць» (синтагми «людей простору»), якщо простір втратив свої буттєві корені.

Зважаючи недостатньо ефективним надмірне партнерство «правого» традиціоналізму з постмодернізмом, так само, як і партнерство постмодернізму з «лівим» універсалізмом, ми пропонуємо не просто встановити баланс трьох сил («правої» традиціоналістської, «лівої» універсалістичної та «центристської» ліберальної постмодерної), але спробувати вивести крайній «лівий» та крайній «правий» полюси сил з-під контролю глобального мультикультурного постмодерного часопростору й спробувати визначити діалог між універсалізмом та традиціоналізмом напряму, поза символічними означниками постсучасності. Такий діалог може здійснюватися в межах вельми строкатого й багатопольярного руху, відомого під назвою «антиглобалізм», чия хитка структура дозволяє долучати сюди як поміркованих елементів, що виступають проти засобів, форм здійснення та наслідків глобалізації, але не проти прогресу капіталізму як такого, та ра-

дикальні сили, що заперечують увесь капіталізм і глобалізм, як справа (релігійний фундаменталізм), так і зліва (радикальний марксизм). Як правило, помірковані антиглобалісти надають перевагу назві «альтерглобалізм» і тяжіють до взаємодії з ліберальним світом у критичному контексті (Михайлова, 2011), роблячи все можливе для відмежування себе від радикалів, за що останніми звинувачуються в номінованості буржуазною системою.

Зупинимося на розгляді альтерглобалізму як феномену реформаторства (поміркованого антиглобалізму) докладніше. Альтерглобалізм як соціальний рух за альтернативні моделі глобалізації поза неоліберальними патернами транснаціональних еліт, відомий також під назвою «анти-мондіалізм», не заперечує неминучості інтеграції світу під тиском інформаційних технологій, але виступає проти англосаксонської моделі такої інтеграції. Представники альтерглобалістичного руху зустрічаються на Всесвітньому соціальному форумі в місті Порту-Алегрі (Бразилія) — міжнародній зустрічі, що проводиться щорічно на противагу Всесвітньому економічному форуму в Давосі, куди збираються представники економічних та владно-політичних еліт глобалізму. У Порту-Алегрі приїжджають представники численних строкатих рухів за суспільну справедливість без видимої організованої структури: «нових лівих», «екологічних», жіночих, робочих та селянських, профспілкових, студентських рухів тощо. Рідинність та розсіяність стають головними постмодерними ознаками альтерглобалістичного руху, що дає привід представникам класичної марксистської та психоаналітичної критичної теорії говорити про вливання цього руху в глобалістичну модель («Порту-Давос») як гібридної форми уявної показної опозиції до системи, яка ритуально самовідтворюється через перформативне самозаперечення (Жижек, 2017).

Альтерглобалістичні суб'єкти декларують як пріоритети формування нової моделі культури та суспільства соціалізм, стихійну глобалізацію та демократію «знизу», боротьбу за розв'язання екологічних проблем, забезпечення всебічного розвитку особистості, розвиток освіти й медицини, подолання класової прірви світу та експлуатації в країнах периферії глобальної економіки тощо. Семінари, дискусії, демонстрації, акції хиткого, неорганізованого типу оголошуються головними формами артикуляції позиції альтерглобалістів. Кількість

людей, що відвідують Усесвітній соціальний форум з моменту його першого здійснення з 31 січня до 5 лютого 2002 року щороку збільшується і нині переважає сто тисяч осіб. Серед доповідачів Форуму були такі вчені, як Н. Хомський, Т. Волгрент та Дж. Стігліц. До теоретиків альтерглобалізму належать також Н. Кляйн, З. Бауман, І. Валлерстайн, С. Латуш, П. Бурдье та ін. Кредо альтерглобалізму «Інший світ — можливий!», тим не менш, лише частково відповідає пріоритетам «великої відмови» Г. Маркузе та «радикального розриву» А. Бадью, оскільки не передбачає остаточного розлучення з капіталістичним устроєм світу.

Привід для апропріації альтерглобалізму з боку глобалізму дають самі альтерглобалісти, які категорично відмежовують себе від правих антиглобалістів (традиціоналістів, консерваторів та фундаменталістів) та лівих антиглобалістів (пролетарських інтернаціоналістів, комуністів). Альтерглобалісти уникають радикальної антиглобалістської мови та не протестують проти вільного ринку як такого, засуджуючи лише його монополізацію з боку ТНК, МВФ та ВТО. Альтерглобалізм представляє собою строкате явище, яке нараховує багато горизонтальних рухів, що виступають проти спроби з боку транснаціональних компаній захопити весь світ і здійснити імперіалістичну глобалізацію «зверху» у вигляді світової мережі цифрового капіталу. На думку альтерглобалістів, глобальний цифровий мультикультурний капітал оголошує війну незгодним усіх напрямів: етнічного, релігійного та класового. Глобалізація дала свободу пересування лише капіталу, інформації та війнам, які утворюють хаби в рухливій парадигмальній мережі вертикальної осі. Решта населення живе в патріархальній залежності від простору й обробляється неоліберальною пропагандою. Протест населення планети проти капіталу і є «четвертою світовою війною», в основі якої лежить умонастрій універсальної незадоволеності світом.

Поштовхом для розвитку альтерглобалізму став репресивний характер плавильного котла глобалізації, яка передбачає втягування у світове лоно національних економік, інформаційних просторів, держав та регіонів, над якими встановлюється тотальний дигітальний контроль за допомогою сучасних технологій. Ліберал-демократія як диктатура вибору одночасно означає позбавлення людини права на будь-який вибір через ілюзорні умови

вибору та перенесення права вибору на Іншого (машину), що й спростовує її індивідуальність. Суб'єкт обирає між єдиною можливим і відсутнім варіантами дії, рухаючись замкнутим колом і весь час перебуваючи у негативному стані. Одночасно економічний, політичний, науково-технологічний, соціокультурний, інформаційний та екологічний аспекти глобалізації, що здійснюються одночасно в усіх напрямках, стягуючи воедино країни та регіони, не може не драгувати світ, окремі частини якого виявляються асиметрично розташованими на полярних точках багатства й бідності, розвитку та відставання, нанизуючись на невблаганну вісь темпоралізованого капіталу, що «очасовлює» простір. Самобутні культури з їхніми національними кодами постійно відчувають загрозу від глобалізації, що породжує антиглобалістичних реванш «справа» (реакційний фундаменталістичний антиглобалізм) і сприяє редукції національної ідеї до постмодерних форм вульгарного етніцизму.

На нашу думку, головним дуальним протистоянням сучасного й майбутнього є не застаріла опозиція політикуму «ліві — праві», а більш універсальна культурологічна та етична опозиція «глобалізм — антиглобалізм», на тлі якої розходження між ортодоксальними антиглобалістами та м'якими альтерглобалістами є достатньо суттєвими, але можуть бути конструктивно подолані в бік їхнього діалектичного синтезу. Так, спротив альтерглобалістів екологічній, політичній, соціальній кризі, спровокованій глобалізмом, може бути співзвучним універсалістичному напрямку, так само, як і альтерглобалістичні принципи антропоцентризму та «глобалізації знизу», а жорстка критика антиглобалістами транснаціональних компаній та світових фінансових еліт — традиціоналізму. Головне за цього, щоб універсалізм не був апропрійований гегемонією і не перетворився на лівий популізм, а традиціоналізм, теж за умов апропріації, — на правий популізм. Так само важливо й альтерглобалістам пручатися номінації, яка редукує рух до еко- та феміністичного трендів, і йти на конструктивні шляхи взаємодії з антиглобалістами. «Вислизання» з-під лабетів системи «лівого» й «правого» крил антиглобалізму та, відповідно, альтерглобалізму зміцнить альтернативний щодо глобалістичної матриці табір. І, тільки отримавши реальну альтернативу неолібералізму, можна буде говорити про паритетний діалог з глобалізмом у світі, де

нині зберігається колосальна нерівність Центру та Периферії. Там, де діє синдром «загальних своїх» (термін Б. Вальденфельса), який спирається на навіювання про ефемерну відсутність альтернативи як вияв «смайт-сили» («війни мудрості»), ні про який паритет не може йти мова.

Гіпотетично можна припустити, що завдяки масовим громадським акціям економічного та фінансового альтерглобалізму з'явиться можливість (поки що утопічна) виконати основні цілі таких груп: оподаткування фінансових монополістів, заміна МВФ та Всесвітнього банку мережею регіональних банків, списання боргів країнам, що розвиваються з обмеженням асиметричних колонізаційних кредитів, обмеження американізації. За таких умов посиляться сприятливе для антиглобалізму інформаційне поле, яке дозволить ще більш ефективно використовувати мережу для боротьби з мережею, тобто вилучати провідні медіа-технології з-під контролю глобалізму для реалізації стихійних низових ланцюгів взаємодії. Але наразі мова йшла лише про соціокультурні передумови (громадські рухи) та механізми просування такого руху (мережа). Названі умови й зазначені засоби видаються нам недостатніми. Без підтримки національних держав світу, які не погоджуються з тотальною глобалізацією «зверху», подальший ефективний розвиток альтернатив у світі неможливий.

Висновки. Як висновки, спробуємо окреслити шляхи діалогу універсалізму та традиціоналізму в межах альтер- та антиглобалізму як феноменів майбутньої альтернативної перспективи розвитку суспільства після кризи глобалізму. Якщо універсалізм орієнтується на загальне (людство), сфокусоване в сингулярному (людина), і спирається на гуманістичні цінності вільного розвитку суб'єкта історії і культури, критики й розриву, то традиціоналізм зорієнтований на реалізацію кожної конкретної цивілізаційної ідентичності в межах спільноти. Жодна цивілізація не може реалізувати себе без виходу у світовий контекст, без наявності гуманістичного потенціалу, без діалогу з іншими культурами й цивілізаціями. Будучи позбавлена такого виходу й такого діалогу, вона перетворюється на замкнуту моноетнічну й надзвичайно консервативну групу людей, приречену на ентропію. З іншого боку, універсалізм не існує в абстрактному вигляді цифри: він передбачає реалізацію себе через конкретні живі традиції. Звідси — універса-

лістичний підтекст цивілізаційного підходу та цивілізаційні форми здійснення універсализму як перемога їхньої успішної взаємодії. Традиціоналізм «вкладається» в універсализм за принципом «матрьошки». Якщо універсализм більше підходить для соціальної сфери, то традиціоналізм опікується культурними цінностями. Будь-яка революція, про яку говорить універсализм, є традицією, оскільки

спирається на попередні традиції революцій та номінується символічним порядком культури. Будь-яка традиція є революцією, оскільки існує лише в живому переживанні суб'єкта як поетичний голос. Діалог традицій і новацій складає ціннісну основу для взаємодії універсального й партикулярного начал у світі, що розвивається до дійсної, реальної багатоманітності та солідарності.

Література:

- Донских, С. В. (2012). Теория глокализации и проблема сущности локальной культуры. *Философия и социальные науки*, 1/2, 4–8.
- Жижек, С. (2017). Никто не должен быть отвратительным. Відновлено з https://sceptis.net/library/id_683.html
- Кожевников, Н. Н., & Пашкевич, Н. Л. (2005). Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты. *Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова*, 2/3, 111–115.
- Михайлова, С. А. (2011). Альтерглобализм: основания и перспективы. *Социология власти*, 7, 136–142.
- Старцев, Е. Н. (2009). Глокальность как всеобщая форма отражения современной реальности. *Известия Иркутского государственного университета*, 1/3, 296–302. *Основные положения философии будущего*. Москва: Наука. Т. 1.
- Стиглиц, Дж. (2015). *Цена неравенства. Чем расслоение общества грозит нашему будущему*. Рождественская Е. (пер.). Москва: Эксмо. DOI: <https://doi.org/10.1177/0020881714534542>
- Badiou, A. (2019). *Logics of Worlds: Being and Event II*. Alberto Toscano (translator). London-New York: Bloomsbury Academic.

References:

- Badiou, A. (2019). *Logics of Worlds: Being and Event II*. Alberto Toscano (translator). London-New York: Bloomsbury Academic.
- Donskih, S.V. (2012). Teoriya globalizatsii i problema sushchnosti lokalnoj kultury [Glocalization theory and the problem of the essence of local culture]. *Filosofiya i sotsialnyie nauki*, 1/2, 4–8. (in Russian)
- Kozhevnikov, N. N., & Pashkevich, N. L. (2005). Globalizatsiya: kontsepcii, harakternyie cherty, prakticheskie aspekty [Glocalization: Concepts, Characteristics, Practical Aspects]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federalnogo universiteta im. M. K. Ammosova*, 2/3, 111–115. (in Russian)
- Mihaylova, S. A. (2011). Alterglobalizm: osnovaniya i perspektivy [Alter-globalism: Foundations and Prospects]. *Sotsiologiya vlasti*, 7, 136–142. (in Russian)
- Startsev, E. N. (2009). Globalnost kak vseobshchaya forma otrazheniya sovremennoy realnosti [Glocality as a universal form of reflection of contemporary reality]. *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1/3, 296–302. *Osnovnyie polozheniya filosofii buduschego*. Moscow: Nauka. Vol. 1. (in Russian)
- Stiglitz, Joseph E. (2015). *Tsena neravenstva. Chem rassloenie obschestva grozit nashemu buduschemu* [The price of inequality: How today's divided society endangers our future]. Rozhdestvenskaya E. (transl.). Moscow: Eksmo. DOI: <https://doi.org/10.1177/0020881714534542> (in Russian)
- Žižek, S. (2017). Nikto ne dolzhen byt otrvatitelnyim [Nobody should be disgusting]. Retrieved from https://sceptis.net/library/id_683.html (in Russian)

Бильченко Евгения Витальевна

Универсализм и традиционализм в постглобалистической перспективе: пути диалога

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу ведущих социокультурных проектов развития современного общества в культурологическом дискурсе: глобализм, альтерглобализм и антиглобализм. Целью исследования является раскрытие путей цивилизованного диалога универсализма как установки на поиск общечеловеческих ценностей и традиционализма как установки на сохранение цивилизационных, национальных, этнических, региональных и локальных кодов культуры. Методологическими основами исследования являются культурологическая компаративистика, структурный психоанализ, семиотика культуры и критическая теория. Методами исследования являются кросскультурный, феноменологический, исторический, герменевтический и структурно-функциональный. Научная новизна исследования заключается в том, что автор сравнивает между собой присущий для глобализма проект регионализма как проявление глокализации и присущий для традиционализма цивилизационный подход и классифицирует регионализм как постмодерную постглобализационную стратегию, а цивилизационный подход — как премодерную доглобализационную стратегию, которые обе условно противопоставляются классическому современному глобализму. Глобализм при этом рассматривается как замкнутый круг самовоспроизведения посредством апроприации избытков. Выход из замкнутого круга видится в выведении из-под контроля тотальной репрессивности универсалистических (социально-этических) и традиционалистских (культурно-антропологических) идей в дискурсе свободного (избыточного) альтерглобализма и антиглобализма. В выводах автор подчеркивает, что эффективным механизмом диалога универсализма с традиционализмом является реализация принципа единства через многообразие на основе универсального потенциала традиции и конкретно-исторических форм осуществления универсальных смыслов человечества.

Ключевые слова: глобализм, альтерглобализм, антиглобализм, глокализация, универсализм, традиционализм, диалог.

Yevgeniia (Ievgeniia) Bilchenko

Universalism and traditionalism in a post-globalist perspective: ways of dialogue

Abstract. The article focuses on the comparative analysis of the leading socio-cultural projects of contemporary society development in culturological discourse: globalism, alter-globalism and anti-globalism. The research aims to reveal the ways of civilized dialogue of universalism as an attitude to the search for universal values and traditionalism as an attitude to the preservation of civilizational, national, ethnic, regional and local codes of culture. The methodological principles of the study are: culturological comparative studies, structural psychoanalysis, semiotics of culture and critical theory. Research methods are: cross-cultural, phenomenological, historical, hermeneutic and structural-functional ones. The scientific novelty of the study is that the author compares the project of regionalism inherent in globalism as a manifestation of glocalization and the civilizational approach inherent in traditionalism, and classifies regionalism as a postmodern post-globalization strategy and the civilizational approach as a premodern pre-globalization strategy both of which are conditionally opposed to classical modern globalism. Globalism is seen as a vicious circle of self-reproduction through the appropriation of surpluses. The way out of the vicious circle is seen in the removal from control of the total repressiveness of universalist (socio-ethical) and traditionalist (cultural-anthropological) ideas in the discourse of free (excessive) alter-globalism and anti-globalism. In conclusion, the author emphasizes the implementation of the principle of unity through diversity on the basis of the universal potential of tradition and specific historical forms of realization of universal meanings of mankind to be an effective mechanism for dialogue between universalism and traditionalism.

Keywords: globalism, alter-globalism, anti-globalism, glocalization, universalism, traditionalism, dialogue.

УДК 321.911(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2392-3938>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.24-33>

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОГО ВИРОБНИЦТВА

Олійник

Олександра Сергіївна

кандидат культурології,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
aleksandra.oley@gmail.com

Олейник

Александра Сергеевна

кандидат культурології,
Інститут культурології
Національної академії
искусств України,
г. Киев
aleksandra.oley@gmail.com

Oleksandra Oliinyk

Ph.D. (Cultural Studies),
Institute for Cultural Research
of the National Academy of Arts
of Ukraine,
Kyiv
aleksandra.oley@gmail.com

Анотація. Культурний продукт розглядається в цій статті у двох контекстах. Перший — як результат культурного виробництва, що залежить від особливостей культурної праці й комунікації продуцента з аудиторією, тобто особливості споживання культурного продукту. Другий — як інструмент діалогу культур та культурної дипломатії. Відтак, логіка викладу матеріалу скерована прагненням проаналізувати три основні аспекти: культурна праця (її особливості, дослідженість і сприйняття), культурне споживання (діалог митця із аудиторією, етика художнього виробництва), особливості екосистеми культурного виробництва України.

Можливість легітимізувати економіку культури, невіддільний компонент культурного простору, як предмет наукового дослідження зорієнтована на три основні завдання: по-перше, створення відповідної екосистеми для розвитку культури (від підготовки фахівців до чітких фінансових правил, статус культурних виробництв у суспільстві й економіці країни), по-друге, відтворення закономірностей соціальних відносин у культурному виробництві (від умов праці й статусу митців до діалогу з глядачем або ж споживання культурного продукту) і, по-третє, утілення стратегії розвитку культури й культурних індустрій. Це й обґрунтовує актуальність обраної тематики для дослідження, метою якого є спроба проаналізувати значення економічного компоненту культурного виробництва в межах культурного діалогу.

Ключові слова: культурний продукт, культурна дипломатія, діалог культур, культурні індустрії, культурний простір.

Ідея статті висновується з припущення, що теоретична концепція «діалогу культур» як взаємодії, впливу, проникнення або відторгнення різних культур виходить за межі утопічної моделі й включає репрезентацію культури через культурну дипломатію, культурні практики та міжнародні відносини, а сьогоденний контекст значною мірою залежить від засобів поширення і репрезентації культури — її «культурного продукту» як державою, так і індивідуальними, колективними комерційними ініціативами й проектами. Культурний продукт у широкому розумінні (як матеріалізований або нематеріальний результат діяльності в мистецькій або культурній діяльності) оприявлює ціннісні орієнтири, переконання та коди суспільства, і вектори

його розвитку. Сьогодні соціополітичний контекст свідчить про те, що сучасна українська культура загалом, і кожна з її індустрій відстоюють законне право не тільки бути затребуваними в міжнародному чи європейському просторі (або інакше кажучи на міжнародному ринку), але й основним (не єдиним, але визначальним) дієвцем простору національного. Значні якісні зрушення, звичайно, відбуваються в останнє десятиліття (зокрема, з часів Революції Гідності), проте тривалий період економічної і стратегічної кризи залишає економічний потенціал культури не до кінця зреалізованим.

Відчутний тиск економічно сильнішого культурного продукту є спільним для більшості культурних сфер України й приватних, і державних форм власності, і захиститися від тиску можливо тільки сповна оцінивши потенціал «культурного продукту» як суспільно-ціннісного ресурсу та як ресурсу економічного — у синергійній єдності. Економіка культури — «економічний компонент культурної сфери життєдіяльності людини» — залишається невіддільним компонентом створення культурного блага, незалежно від декларованої або прихованої мети створення: чи то трансляція духовних цінностей, чи то отримання комерційної вигоди. Подібний підхід до розуміння діалогу культур зміщує фокус уваги на економічний потенціал культурного продукту в підтримці й зміцненні «культурного діалогу» або того, що розуміється під цим визначенням з урахуванням економічної і геополітичної специфіки українського економічного, суспільного й культурного простору. Це й обґрунтовує *актуальність* обраної теми дослідження, *метою* якого є спроба проаналізувати значення економічного компоненту культурного виробництва в межах культурного діалогу. З огляду на розшарованість і складність економіки культури, у дослідженні зосередимося на двох економічних феноменах культурного виробництва, культурній дипломатії і їхньому зв'язку в Україні. До розглянутих економічних феноменів відносимо й виділяємо специфіку культурної праці й споживання, що окремо й у поєднанні розкривають особливості комунікації між продуцентом культури й аудиторією, між культурним продуктом і державою, яка мовою культурної дипломатії представляє культурний продукт уже в діалозі з іншими державами й культурами.

Значну увагу змінам соціальної, законодавчої структури культурного простору України й пер-

спективам його розвитку приділено О. Гриценком, особливості міжнародної співпраці й сприйняття України за межами України стали предметом дослідження, реалізованого Українським інститутом (за участі аналітичного центру In Mind). Теоретико-практичні питання діалогу культур розглядає О. Берегова в межах дослідження Інституту культурології, спираючись на доробок Ю. П. Богуцького. Економічні особливості, зокрема розглянуті в статті, досліджено Г. Аббінгом, Д. Фросбі, Д. Гесмондгальшем, М. Вішмідт.

Культурний продукт, що в цій статті розглядається у двох ракурсах, які формують культурний простір, за визначенням О. Гриценка (Гриценко, 2019), чи то екосистему креативної економіки (Громлюк, & Струк, 2021a, березень) як результат культурного виробництва, а якщо точніше як результат культурної праці й культурного споживання, і як інструмент діалогу культур, що за участі держави є не чим іншим як культурною дипломатією.

Почнімо з прояснення зв'язку «діалогу культур» і культурного продукту. Вихідною позицією цієї статті є те, що теоретичне розуміння діалогу культур залишатиметься вакуумним, утопічним, якщо не розширювати його практичний контекст. Прикладне значення теоретичної концепції «діалогу культур», що, як відомо, послуговується своєю появою російській гуманітарній науці й не так широкоживане в іноземному культурологічному тезаурусі, означається, зокрема, розумінням зв'язків між конструюванням культурної ідентичності, індустріями культури (або культурним виробництвом) і державою. Російським гуманітарним середовищем запропоновано метафору, що описує роль економіки в культурі: «культурні (креативні індустрії) як дріжджі для бродіння культурної ідентичності» (Криволап, 2017). Споживання культурного продукту розглядається як *ідентифікація*, і в цьому спирається на популярну працю Джона Хартлі «Креативні індустрії», у якій порівнюються ідентичність і споживання в «креативних» індустріях на прикладі «віртуальних», однак тенденція є правильною і в інших сферах культурного виробництва. Можливість легітимізувати економіку культури як компонент культурного простору та як предмет наукового дослідження зорієнтована на три основні завдання: по-перше, на створення відповідної зовнішньої екосистеми для розвитку

культури (від підготовки фахівців до чітких фінансових правил, статус культурних виробництв у суспільстві й економіці країни), по-друге, відтворення закономірностей соціальних відносин у культурному виробництві (від умов праці й статусу митців до діалогу з глядачем або ж споживання культурного продукту) і, по-третє, утілення стратегії розвитку культури й культурних індустрій.

Специфіка економіки культури, культурного виробництва зумовлюється своєрідністю відносин, що формують створення культурного продукту: культурної праці й споживання культурного продукту, виробничими й трудовими відносинами та комунікацією між автором і його аудиторією.

Економічні й соціальні перетворення, на тлі яких розвивається культура і мистецтво в закономірному плинні загально-суспільних змін, а зокрема зміна функцій мистецтва, статусу митця і ролі глядача, що відбулися протягом останніх двох століть, повсюдно супроводжувалися еволюцією форм культурного виробництва, характеризованих різнобарв'ям наслідків і амбівалентністю ставлення — від критичного осмислення власне виробничих процесів до питань етики, приватності, взаємозалежності суспільства й митців. Слушним видається сформульоване В. Тарновським порівняння економіки культури й культури економіки, основну ідею якого можна підсумувати тезою: культура й економіка є гармонійною системою, де через систему формальних і неформальних інститутів економічний компонент культури й культурний компонент економіки формують інституційне середовище (Тарновський, 2018, с. 239), або ж екосистему, розвиненість інфраструктури якої в Україні є поки що недостатньою (Громяк, & Струк, 2021а, березень). В. Тарновський наголошує не тільки на тому, що низький рівень уваги до економіки культури різко знижує соціальний статус, престиж і репутацію митців (у його визначенні діячів культури), навпаки — за умов високого рівня розвитку сфери митці позитивно впливають на розвиток культури економічних взаємодій, що знов-таки повертається до сфери культури як додатковий обсяг інвестицій (спонсорство, меценатство, соціальна відповідальність бізнесу тощо). Що ж до так званого «діалогу культур», питання чи буде дієвим представництво культури в міжнародному полі без грамотної комунікації держави з мистецьким середовищем і без участі бізнесових дієвців є риторичним.

Нові технічні й економічні можливості посилили й соціальну, і культурну асиметрію глядачів (поціновувачів та споживачів), підкреслили нерівність, незахищеність митців, невизначеність етики художнього виробництва, що почасти зумовило й неоднозначність в трактуванні творчої інтелектуальної праці в широкому розумінні, яка, беззаперечно, є чи не головною ознакою сучасної технологічної економіки.

Зокрема, розглядаючи творчу працю як основу культурного виробництва та створення культурного продукту, важко ігнорувати напругу, створену різницею трактування організації культурного виробництва й відтак сприйняття технологічної і організаційної особливості їхніх сучасних форм.

Так, власне природу художнього виробництва (культурного) і художньої праці називають аномальною (Vishmidt, 2018), винятковою в «загальному» принципі організації виробництва.

Приміром характеристика художнього виробництва зі статті теоретика, критика й лектора Центру культурних досліджень при Goldsmiths, Лондонський університет за програмою магістратури «Індустрія культури», Марини Вішмідт:

«Художнє виробництво не може бути організоване індустріально в широкому розумінні: переважна частина творів мистецтва не продукується у відповідь на ринковий попит або ж на конвеєрній лінії з оплатою погодинно або за частину... не має додаткової вартості... і водночас, мистецтво беззаперечно має ціну, оскільки його можна обміняти на гроші на ринку як будь-який інший товар» (Vishmidt, 2018, р. 588).

Здається, подібне ствердження «винятковості» не тільки ґрунтується на визначеннях праці, доданої вартості й організаційно-виробничих процесів, дослівно перенесених з економічної теорії (марксистської у цьому випадку), а й ускладнюється, на шаровується іншим змістом, запозиченим з загальнопоширюваних філософських концепцій ХХ ст. У прагненні знайти теоретичне узагальнення культурне виробництво, і праця зокрема, нівелює, як не парадоксально, власне винятковість культурного виробництва — висока залежність від індивідуального досвіду продуцента.

Поставити під сумнів подібний вид узагаль-

вень можна, спираючись на інші «узагальнені» історичні відомості: з організації художнього процесу (до соціальних перетворень другої половини XIX ст. визначення матеріальної вартості твору мистецтва вважалося звичною практикою, і «вартість» твору мистецтва вираховувалася, наприклад, за

«розміром полотна, кількістю зображених фігур, оплати праці підмайстра та використання коштовних матеріалів як золото» (Jones, 1984, p. 13)

і щодо існування ринкового попиту (художники італійського Ренесансу були й підприємцями — творили для отримання прибутку, підписуючи комерційні контракти й не вагаючись відмовлятися від роботи, якщо рівень винагороди був недостатній). Скульптор епохи Відродження Бенвенуто Челліні у своїй автобіографії зауважив: «<...> я бідний золотар і працюю з тими, хто платить мені» (Cowen, 1998, p. 6).

Наведений приклад безапеляційної винятковості мистецтва з загального правила ілюструє і сучасну етику художнього, що виходить з аксіоматичного сприйняття художника (або митця) як особистості непересічної, «генія», «зірки», творця, «випадкового художника» (Кошелєв), і підкреслює конфліктну природу ставлення до культурного виробництва як до предмету дослідження економічної теорії. Беззаперечно, художня праця і особистість митця є основою будь-якого культурного виробництва без винятку — навіть серіали невисокої художньої якості з низьким бюджетом вибудовуються довкола власних «зірок». Однак художня праця — це частина ширшої категорії творчої праці, і сьогоденний розвиток технологій послугується всім саме творчій (інтелектуальній праці). Культурний продукт так само як і творча праця визначається значно ширше, ніж суто художнє виробництва, що є об'єктивно правильним для продуктів культурних індустрій. Однак більш широке тлумачення культурного продукту, що включає термінологічні означення, як-от: «виробництво соціальне», «виробництво суспільства як культурного явища» і «виробництво людини культурного» — на думку В. Яковлева (Яковлев, 2017,), «розмиває поняття культурного продукту й власне позбавляє його методологічного змісту». Якщо людина культурна чи соціальне виробництво і форму-

ються «культурним продуктом», то йдеться радше про потенційний вплив художнього й культурного виробництв на прямі та опосередковані зміни, що відбуваються у соціальній сфері, що тим не менш не позбавляє культурне ані аксіологічної, ані матеріальної цінності та їхнього почасти конфліктного співіснування. Інший бік винятковості мистецтва, виробництва й споживання — економічних компонентів культури — в усталених характеристиках невизначеності й прекарності культурної праці: ненормованість часу, невизначеність кар'єрних очікувань, нестабільність доходу культурного й художнього виробництва, безоплатність праці й недобросовісне використання та споживання (піратство). Питання безоплатності праці художника, відчуття відчуження від твору мистецтва за умови передачі його на продаж або визначення ціни давно перейшли від завуальованості й приватності до публічного дискурсу, від внутрішньої фрустрації і сповідей до художніх проєктів. Так, ще в 2002 р. проєкт-звернення до теми безоплатної праці митців мексиканського художника Карлоса Аморалеса викликав резонанс (López Cuena, 2012). Нагадаємо, що художник представив проєкт «Вогні Макіладора» (Flames Maquiladora) лондонській галереї, у межах якого відвідувачів запрошували до участі у виробництві, зокрема вирізати взуття з листа вінілу, працюючи так, наче на Макіладорі — одній з фабрик транснаціональної корпорації в Мексиці, що експлуатує дешеву робочу силу. Художник не прагнув зробити пародію на організацію праці на фабриці, його метою було проілюструвати саме трудові відносини в мистецтві. Заклик «Працюй для розваги, працюй на мене» (Work for Fun, Work for Me) — головний слоган проєкту, завданням якого було дати відвідувачам відчуття, чого варта безоплатна праця. За результатом проєкту, учасники не виготовили взуття, а лише виконали перформативну художню дію. Аудиторія (відвідувачі) стали головною робочою силою, що втілила в життя «твір мистецтва». Іншими словами, інсталяція Аморалеса була не просто метафорою, він справді залучив безкоштовну робочу силу для втілення проєкту. Проєкт «Вогні Макіладора» — це, звичайно, не єдиний проєкт, що зосереджується на питанні значної трансформації в організації художньої праці (Олійник, 2014, с. 164). Приміром, питання невизначеності (що проявляється зокрема в безоплатності) творчої праці в системі культур-

ного виробництва є відправною точкою створення організації WAGE (Wage), що ставить собі за мету допомогти врегулювати оплату праці художників у неприбутковій сфері. Спираючись на тривалу традицію об'єднання художників довкола проблемного «питання» системи винагороди за культурну працю в США (починаючи відлік від 1930-х років) і підкріплюючи ідею теоретичними розвідками, організація реалізувала сертифікацію.

Згаданий вище проєкт Аморалеса ілюструє три аспекти культурної праці, докладніше структуровані в статті *Living precarious lives?* (Serafini, & Banks, 2020). Спираючись на результати дворічного дослідницького проєкту, автори зосереджуються на «трьох контекстах» художньої праці: художня кар'єра, час творення мистецтва й тимчасовість роботи, зауважуючи, що поштовхом до дослідження стала потреба пояснити зв'язок між двома «перешкодами» в розумінні суті художньої зайнятості: маскуванню суспільних відмінностей та прийняття універсальної умови тимчасової бідності, коли весь суспільний досвід підкоряється фанатичним вимогам прискореного нестабільного та уривчастого суспільного ладу (Serafini, & Banks, 2020, p. 353). За результатами дослідження, автори зробили застереження вирізняти в дослідженні культурної праці соціальні умови (походження митця, гендерні особливості й приналежність до інших видів меншин або дискримінованих соціальних груп) і водночас зауважили — і це спостереження є важливим для українського контексту — більш органічний розвиток мистецької кар'єри, яким він став із посиленням культурних індустрій, тобто розвитком цілісної екосистеми або культурного простору. Тож ринкові умови в культурі, повсюдно критиковані, починаючи від появи й бурхливого розвитку культурних індустрій, за деструктивний вплив на культуру в цілому, для індивідуальної мистецької кар'єри засвідчуються і як позитивний чинник професійної реалізованості і фінансової стабільності.

Споживання культурного продукту, або ідентифікація, спирається на діалог митця із глядачем. Цей вид діалогу є на практиці асиметричним і амбівалентним. З одного боку, не заперечується те, що культура і мистецтво створюють і транслюють цінності, отримання і розуміння яких і є ідентифікацією приналежності до соціальної групи й національного простору. З іншого боку, за культурою і мистецтвом закріплюється негласне право залиша-

тися винятковим, автономним і в деяких випадках незрозумілим загалу суспільства.

«Мистецтво формує обидві цінності (і ринкову, і соціальну), відштовхуючись від власної <...> винятковості — із спроможності запропонувати інші світи або способи життя, праці або мислення як виробникам (продуцентам), так і співрозмовникам» (Vishmidt, 2018, p. 588),

та чи йдеться в цьому випадку про рівноправний діалог. Наголосимо, що для будь-якого створеного культурного продукту потрібна аудиторія або споживання і заклик до діалогу, однак невід'ємним залишається і те, що винятково пасивне споживання культурного продукту має радше негативні наслідки для обох — і аудиторії, і продуцентів.

Співрозмовник — умовний узагальнений образ глядача, що включатиме і звичне, і бажане для митців художнє середовище, запрошене до діалогу; і широкий загал глядачів, що за сучасних умов можуть отримати доступ до культурних благ, проте чи право на участь у діалозі?.. Мовиться про соціальну й культурну асиметрію у вузькому визначенні, наведеному, наприклад, у Г. Аббінга, що проявляється в тому, що вищий соціальний клас автоматично асоціюється з вищим рівнем освіченості, і особливо — з більшою обізнаністю в мистецтві.

«Люди завжди прагнуть до «кращих від себе», що є вихідною позицією і економіки — люди прагнуть підніматися соціальними сходінками, а не спускатися. Через це вони звертають увагу на символічні блага й практики — водночас і твори мистецтва, і спосіб споживання мистецтва — людей, чий соціальний статус вищий. Вони придивляються до цих благ і практик на майбутнє. Водночас вони намагаються дистанціюватися від людей нижчого соціального рівня від власного, тому зі зневагою дивляться на їхні символічні блага. Мистецтво є ознакою соціального статусу через символічно багатий зміст, це соціальний ґрунт сьогоденного суспільства, що його вже достатньо для збереження загального уявлення про високе й низьке мистецтво» (Abbing, 2002, p. 22)

і наявної етики системи художнього виробництва —

«гіпертрофована вимога унікальності [твору] за будь-яку ціну приводить до пере-креслення художньої творчості як самостійної діяльності, як відверто пережитого процесу створення речі, комунікаційна роль якої створює її етичний вимір» (Кошелев).

Так, споживання продуктів культурного виробництва й будь-який подібний досвід — це не результат вільного вибору індивіда й не наперед визначена даність, а результат соціалізації та рівня освіченості. Важливо пам'ятати, що однаково оцінювати «культурну власність» неможливо — і в різних суспільствах люди матимуть різне сприйняття «культури», так само як кожна окрема людина матиме власні бажання, не залежно від того, наскільки цілісним чи єдиним є її соціальне середовище (Wang, 2016, p. 197), однак змістовний рівноправний діалог митця із глядачем — це, можливо, один із найбільших викликів етичної кризи художнього виробництва, яка впливає водночас і на оцінку та оплату праці художника, і на втрату критичної функції мистецтва, і, зрештою, на рівень культурної освіченості аудиторії. У словах Орсона Велса є заклик, який стосується кожного:

«Ми не повинні забувати про аудиторію. Аудиторія проголосує, придбавши квиток. Єдина проблема — її зацікавити. Якщо глядачі зацікавлені, вони зрозуміють будь-що у світі. І це має бути у відчутті творців <кіно>» (Cowan, 1998, p. 6).

Відмітимо, що в гуманітарному полі існує — якщо не сказати переважає — переконання про домінування «ідеології споживання» в сучасному суспільстві, що висновується в кризі сучасної культури через матеріальну домінантність (Кальницький, 2016). Зауважимо, що в цій статті споживча криза викладається не в подібному песимістичному й ідеалізованому концепті: радше саме як парадоксальний аспект практичної взаємодії продуцентів культури із аудиторією.

Прикметно, що фахова оцінка культурного простору попри значне похваллення процесів суспільної і державної підтримки після 2014 року залишається обережною через брак системності реформ, бюрократичні перепони, за словами Т. Філевської (*Креативна директорка*, 2021), політику протекці-

онізму (Гриценко, 2019, с. 214, 226). Брак гнучкості бюрократичного апарату й недостатність фінансування залишаються в перших рядках перелічуваних проблем культурної співпраці з Україною, високий ступінь неоднорідності фінансування і заробітних плат залежно від форми власності, регіону й виду культурної діяльності також відмічають як характерну для культурного виробництва в Україні.

До того ж відчутним залишається брак релевантної комунікації і ідентифікації між продуцентами й споживачами. По-перше, протекціоністські заходи держави не мають односпайної підтримки в суспільстві (Гриценко, 2019, с. 214), але споживча криза цим не обмежується. Фахівці відмічають і недостатність комунікаційних зусиль для популяризації українського культурного продукту (Гусев, 2020a; Гусев, 2020b), і асиметричність комунікації між представниками сфер культурного виробництва й ширшим колом споживачів, часто зі зростанням суспільної готовності до споживання сучасного українського культурного продукту, підвищення активності в його оцінці засвідчує і невідповідність споживача (аудиторії), очікування якого відрізняються від отриманого досвіду, і брак комунікації і толерантності продуцентів культурного продукту, засвідчені полемікою у Фейсбуці водночас. Ще одна особливість культурного простору України — брак фахових об'єднань також належить до низки кризових симптомів. Так, ексдиректорка УКФ Юлія Федів зауважує, що вміння об'єднуватися у внутрішні мистецькі асоціації заради єдиної мети й комунікації власних фахових інтересів назовні — із державним апаратом і бізнес-структурами — підвищує інвестиційну привабливість сектору (індустрії) (Громлюк, & Струк, 2021, березень):

«Наша слабка ланка, і не лише у сфері креативних індустрій, полягає в неспроможності об'єднуватися заради хороших цілей. «Проти» чогось українці виходять легко, а «за» — ще не навчилися».

Зрештою, подолання кризових симптомів культурного виробництва є особливо важливим не тільки за відчутної асиметрії культур. Асиметрія культур може проявлятися як нав'язування меншовартісних переконань суспільству під впливом і тиском більш економічно й соціально зрілого культурного виробництва, а оцінюватися — за

ставленням до культури іншими суспільствами, що безпосередньо залежить від власного культурного виробництва: обізнаність, попит, популярність. Спроможність українського культурного продукту підтримувати рівноправний культурний діалог вочевидь лежить на перетині інтересів ціннісних і економічних. За словами креативної директорки Українського інституту Т. Філевської (*Креативна директорка*, 2021),

«якщо можна узагальнити певні тенденції — про Україну справді дуже мало знають, особливо в культурі. ... коли розповідаєш більше про нашу культуру, виявляється, що деякі явища знайомі, проте не атрибутовані Україні. І, звісно, коли заходить мова про сучасну культуру — музику, кіно, літературу — людям це цікаво. Тож зацікавленість є, але розуміння поки бракує, власне, через те, що бракує можливостей знайомства з нею».

Т. Філевська виокремлює дві основні проблеми на шляху до популяризації українського культурного виробництва, друга з яких очікувано — брак ресурсів, а перша — найбільша, на думку Т. Філевської, — подолання бюрократичних перепон української державної системи (*Креативна директорка*, 2021). Культурний продукт як інструмент культурної дипломатії (діалогу культур), який формує суспільне ставлення, просуває систему цінностей і вірувань і водночас є віддунням уявлень певної соціальної групи.

Дійсно, складно покладатися винятково на культурну дипломатію, не подолавши внутрішні конфлікти, перешкоди та невизначеності. Сам термін «культурна дипломатія», що, на нашу думку, відповідає за державну політику «діалогу культур», є, що очевидно, суттєвою частиною публічної дипломатії, терміном, уживаним по закінченню Другої світової війни. Термін «публічна дипломатія» викарбував 1965 року американський професор Едмунд Гулліон, щоб уникнути вживання терміну «пропаганда» (Zamogano, 2016, p. 168). За час, починаючи від завершення Другої світової війни, визначення культурної дипломатії мала конотації не менше, ніж країн, що прагнули скористатися подібним інструментом дипломатичної комунікації. Зрозуміло, що культурна дипломатія не зводиться винятково до державного представництва і формує

комплексний простір, не менша роль у якому належить і митцям, і бізнес-структурам і емігрантам, дії яких визначаються і координуються державними установами або агентами. Роль держави — згрупувати й просувати художні та культурні продукти, кореспондуючі з державною культурною політикою і національною ідентичністю (Zamogano, 2016, p. 169). Окрім цього, на нашу думку, розуміння принципів функціонування креативного ринку — зокрема ринку культурних продуктів та державний протекціонізм «культурного простору», за визначенням О. Гриценка, наперед визначають чи український культурний продукт самопрезентується як маркер національної ідентичності, чи заявляє конкурентоспроможність на глобальному культурному ринку, і чи вистачає інструментальної спроможності поєднати ці важливі характеристики. Орієнтуючись на останні дослідження, упізнаваність української культури у Франції є низькою (Гусєв, 2020а, с. 14), фаховою або нішевою в Німеччині (Гусєв, 2020б, с. 21). У той же час український культурний продукт визнається затребуваним, з очікуваннями оригінальності, неповторності, відсутності академізму й високим виконавським рівнем (Гусєв, 2020а, с. 44). Симптоматично, що міжнародні експерти, оцінюючи перспективи культурної співпраці, називають бюрократизм і недостатнє фінансування серед головних перепон (Гусєв, 2020а, с. 32; Гусєв, 2020б, с. 46).

Наостанок замість висновків виокремимо основні припущення, що, на нашу думку, підтверджують актуальність вирізнення економічного потенціалу культурного виробництва в межах дослідження діалогу культур.

По-перше, сприйняття культурного продукту поза дискурсом надлишкової романтизації винятковості його економічних характеристик засвідчує синергійність поєднання їх із ціннісним наповненням.

По-друге, виробничі відносини (як-от художня праця, що вочевидь є відправною точкою культурного виробництва, споживання і репрезентації культурного продукту) формують підґрунтя в усталенні екосистеми (культурного простору), і в культурній дипломатії (власне в діалозі культур).

По-третє, фокус уваги наукомістких досліджень економічних компонентів культури тяжіє до аналізу практичних феноменів, базується на досвіді радше, ніж зводиться до пошуку теоретичних обґрунтувань, що, своєю чергою, значно розширює методологію досліджень культури.

Література:

- Гриценко, Олександр. (2019). *Культурний простір і національна культура: теоретичне осмислення та практичне формування: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 256 с.
- Громяк, І., & Струк, А. (2021а, березень). *Коли мистецтво заробляє. Як креативні індустрії в Україні можуть стати потужною економічною силою*. Відновлено з <https://theukrainians.org/koly-mystetstvo-zarobliaie/>
- Громяк, І., & Струк, А. (2021б, липень). *Створити цінність для країни та світу: що мають знати креативні підприємці, які хочуть підібрати вдалу бізнес-модель*. Відновлено з <https://theukrainians.org/stvoryty-tsinnist/?fbclid=IwAR0rXtlEb7s5Oycjcl2eJWNflfXUshNPPTTrGoSe09GyhsLqINEv0zul7Y5w>
- Гусев, І. (2020а). *Аналітичний звіт сприйняття України за кордоном: Франція*. Ред. Н. Коваль, М. Ірисова. Український інститут. Відновлено з <https://ui.org.ua/ukraine-abroad-research/#rec321922949>
- Гусев, І. (2020б). *Аналітичний звіт сприйняття України за кордоном: Німеччина*. Ред. Н. Коваль, М. Ірисова. Український інститут. Відновлено з <https://ui.org.ua/ukraine-abroad-research/#rec321983641>
- Кальницький, Е. А. (2016). Матеріальні домінанти в контексті кризи сучасного суспільства. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Серія: Філософія. № 1. С. 49–57. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnyua_2016_1_7
- Кошелев, Егор. (No date). *О творческой этике и художественном производстве*. Відновлено з <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/koshelev/>
- Креативна директорка Українського інституту Тетяна Філевська про цілі та завдання інституту та креативні шляхи їх досягнення*. (No date). Відновлено з <https://creativity.ua/life-and-culture/kreatyvna-dyrektorka-ukrainskoho-instytutu-tetiana-filevska-pro-tsili-ta-zavdannia-instytutu-ta-kreatyvni-shliakhy-ikh-dosiakhennia/>
- Криволап, Алексей Дмитриевич. (2017). Креативные индустрии как дрожжи для «брожения» культурной идентичности. *Международный журнал исследований культуры*, (1 (26)), 49–57.
- Олійник, О. (2014). Ринок праці як особливий сегмент сфери культури. *Культурологічна думка*, № 7. Інститут культурології НАМ України. С. 161–166.
- Яковлев, В. (2017). Основания культурных и креативных индустрий как явления современного общества. *Международный журнал исследований культуры*, (1 (26)), 14–27.
- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 369 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048503650>
- Cowen, Tyler (1998). *In Praise of Commercial Culture*. Harvard University Press.
- Jones, Alan, & de Coppet, Laura . (1984). *The Art Dealers*. NY Clarkson N. Potter. 322 p.
- López Cuenca, Alberto. (2012). *Artistic Labour, Enclosure and the New Economy. After all*. Retrieved from <http://www.afterall.org/journal/issue.30/artistic-labour-enclosure-and-the-new-economy> DOI: <https://doi.org/10.1086/667241>
- Serafini, Paula, & Banks, Mark. (2020). Living Precarious Lives? Time and Temporality in Visual Arts Careers. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. Vol. 12 No. 2: Independent Articles. P. 351–373. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.20200504a>
- Tarnovskii, V. (2018). *Economy of culture and culture of economy: institutional aspect*. Proceedings of the Voronezh State University of Engineering Technologies. DOI: <https://doi.org/10.20914/2310-1202-2017-4-237-243>
- Vishmidt, Marina. (2018). "Anomaly and Autonomy: On the Currency of the Exception in the Value Relations of Contemporary Art". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 81, no. 4, pp. 588–600. DOI: <https://doi.org/10.1515/zkg-2018-0043>
- W.A.G.E. (No date). *Working artists and the greater economy*. Retrieved from <https://wageforwork.com/home#top>
- Wang, J. (2016). Classical Music: A Norm of "Common" Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), 195–205. Retrieved from www.jstor.org/stable/44234969
- Zamorano, Mariano Martín (2016). "Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft Power Theory", *Culture Unbound*, volume 8, 166–186. Published by Linköping University Electronic Press. Retrieved from <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165>

References:

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 369 p. DOI: <https://doi.org/10.1515/9789048503650>

- Cowen, Tyler (1998). *In Praise of Commercial Culture*. Harvard University Press.
- Grytsenko, Oleksandr. (2019). *Kulturnyi prostir i natsionalna kultura: teoretychne osmyslennia ta praktychne formuvannia: monohrafiia* [Cultural space and national culture: theoretical understanding and practical formation: a monograph]. Kyiv: Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. 256 p. (in Ukrainian)
- Hromliuk, I., & Struk, A. (2021a, March). *Koly mystetstvo zarobliaie. Yak kreatyvni industrii v Ukraini mozhut staty potuzhnoi ekonomichnoi syloiu* [When art makes money. How creative industries in Ukraine can become a powerful economic force]. Retrieved from <https://theukrainians.org/koly-mystetstvo-zarobliaie/> (in Ukrainian)
- Hromliuk, I., & Struk, A. (2021b, July). *Stvoryty tsinnist dlia krainy ta svitu: shcho maiut znaty kreatyvni pidpriyemtsi, yaki khochut pidibraty vдалu biznes-model* [Create value for the country and the world: what creative entrepreneurs who want to find a successful business model should know]. Retrieved from <https://theukrainians.org/stvoryty-tsinnist/?fbclid=IwAR0rXtlEb7s5Oycjcl2eJWNlflXUshNPPTrGoSe09GyhsLqINev0zul7Y5w> (in Ukrainian)
- Husiev, I. (2020a). *Analitichnyi zvit spryiniattia Ukrainy za kordonom: Frantsiia* [Analytical report on the perception of Ukraine abroad: France]. N. Koval, & M. Irysova (Eds). Ukrainskyi instytut. Retrieved from <https://ui.org.ua/ukraine-abroad-research/#rec321922949> (in Ukrainian)
- Husiev, I. (2020b). *Analitichnyi zvit spryiniattia Ukrainy za kordonom: Nimechchyna* [Analytical report on the perception of Ukraine abroad: Germany]. N. Koval, & M. Irysova (Eds). Ukrainskyi instytut. Retrieved from <https://ui.org.ua/ukraine-abroad-research/#rec321983641> (in Ukrainian)
- Jakovlev, V. (2017). Osnovaniia kul'turnyh i kreativnyh industrii kak javleniia sovremennogo obshchestva [The foundations of cultural and creative industries as a phenomenon of modern society]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, (1 (26)), 14–27. (in Russian)
- Jones, Alan, & de Coppet, Laura . (1984). *The Art Dealers*. NY Clarkson N. Potter. 322 p.
- Kalnytskyi, E. A. (2016). Materialni dominanty v konteksti kryzy suchasnoho suspilstva [Material dominants in the context of the crisis of modern society]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Iurydychna akademiia Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho»*. Series: *Philosophy*. No1. P. 49–57. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnyua_2016_1_7 (in Ukrainian)
- Koshelev, Egor. (No date). *O tvorcheskoy etike i hudozhestvennom proizvodstve* [About creative ethics and artistic production]. Retrieved from <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/koshelev/> (in Russian)
- Kreatyvna dyrektorka Ukrainskoho instytutu Tetiana Filevska pro tsili ta zavdannia instytutu ta kreatyvni shliakhy yikh dosiahnennia* [Creative Director of the Ukrainian Institute Tetyana Filevska about the goals and objectives of the Institute and creative ways to achieve them]. (No date). Retrieved from <https://creativity.ua/life-and-culture/kreatyvna-dyrektorka-ukrainskoho-instytutu-tetiana-filevska-pro-tsili-ta-zavdannia-instytutu-ta-kreatyvni-shliakhy-ikh-dosiahnennia/> (in Ukrainian)
- Krivolap, Aleksej Dmitrievich. (2017). Kreativnye industrii kak drozhzhi dlya «brozheniya» kul'turnoy identichnosti [Creative industries as a yeast to ferment cultural identity]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury*, (1 (26)), 49–57. (in Russian)
- López Cuenca, Alberto. (2012). *Artistic Labour, Enclosure and the New Economy. After all*. Retrieved from <http://www.afterall.org/journal/issue.30/artistic-labour-enclosure-and-the-new-economy>. DOI: <https://doi.org/10.1086/667241>
- Oliinyk, O. (2014). Rynok pratsi yak osoblyvyi sehment sfery kultury [The labor market as a special segment of culture]. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*, 7. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine. P. 161–166. (in Ukrainian)
- Serafini, Paula, & Banks, Mark. (2020). Living Precarious Lives? Time and Temporality in Visual Arts Careers. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. Vol. 12 No. 2: Independent Articles. P. 351–373. DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.20200504a>
- Tarnovskii, V. (2018). *Economy of culture and culture of economy: institutional aspect*. Proceedings of the Voronezh State University of Engineering Technologies. DOI: <https://doi.org/10.20914/2310-1202-2017-4-237-243>
- Vishmidt, Marina. (2018). "Anomaly and Autonomy: On the Currency of the Exception in the Value Relations of Contemporary Art". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 81, no. 4, pp. 588–600. DOI: <https://doi.org/10.1515/zkg-2018-0043>
- W.A.G.E. (No date). *Working artists and the greater economy*. Retrieved from <https://wageforwork.com/home#top>
- Wang, J. (2016). Classical Music: A Norm of "Common" Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47(2), 195–205. Retrieved from www.jstor.org/stable/44234969
- Zamorano, Mariano Martín (2016). "Reframing Cultural Diplomacy: The Instrumentalization of Culture under the Soft

Power Theory", *Culture Unbound*, volume 8, 166–186. Published by Linköping University Electronic Press. Retrieved from <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> DOI: <https://doi.org/10.3384/cu.2000.1525.1608165>

Олейник Александра Сергеевна

Диалог культур: теоретико-практические особенности культурного производства

Аннотация. Культурный продукт рассматривается в данной статье в двух контекстах. Первый — как результат культурного производства, зависит от особенностей культурного труда и коммуникации продуцента с аудиторией, то есть особенности потребления культурного продукта. Второй — как инструмент диалога культур и культурной дипломатии. Исходя из этого, логика подачи материала обусловлена намерением проанализировать три основных аспекта: культурный труд (его специфика, исследованность и восприятие), культурное потребление (диалог художника с аудиторией, этика художественного производства), особенности экосистемы культурного производства Украины.

Возможность легитимизировать экономику культуры, неотъемлемый компонент культурного пространства, как предмет научного исследования ориентирована на три основные задачи: во-первых, создание соответствующей экосистемы для развития культуры (от подготовки специалистов к четким финансовым правилам, статус культурных производств в обществе и экономике страны), во-вторых, воспроизведение закономерностей социальных отношений в культурном производстве (от условий труда и статуса художников к диалогу со зрителем или потреблению культурного продукта) и, в-третьих, реализация стратегии развития культуры и культурных индустрий. Это и обосновывает актуальность тематики для исследования, целью которого является попытка проанализировать значение экономического компонента культурного производства в рамках культурного диалога.

Ключевые слова: культурный продукт, культурная дипломатия, диалог культур, культурные индустрии, культурное пространство.

Oleksandra Oliinyk

The dialogue of cultures: theoretical and practical features of cultural production

Abstract. In this article the cultural product is understood in two contexts. According to the first one it is perceived as a result of cultural production, which depends on the characteristics of cultural work and communication between the producer and the audience, ie the peculiarities of the consumption of cultural products. According to the second approach it is a tool for cultural dialogue and cultural diplomacy. Thus, the logic of presenting the theses is intended to analyze three main aspects: cultural work (its specific features, the level of understanding and perception), cultural consumption (dialogue of the artist with the audience, ethics of art production), features of the ecosystem of cultural production of Ukraine. The necessity to legitimize the cultural economics (an inherent component of cultural space) as a subject of research focuses on three main tasks: first, to create an appropriate ecosystem for cultural development (from training to clear financial terms, the status of cultural production in society and economy); secondly, to reproduce the laws of social relations in cultural production (from working conditions and the status of artists to dialogue with the audience or the consumption of cultural products) and thirdly, to implement the strategies for the development of culture and cultural industries. This justifies the relevance of the given topic for research, aimed to analyze the importance of the economic component of cultural production for the concept of cultural dialogue.

Keywords: cultural product, cultural diplomacy, dialogue of cultures, cultural industries, cultural space.

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-7118-3276>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.34-41>

ПОТЕНЦІАЛ ЕСТЕТИКО-ХУДОЖНЬОЇ ПОШУКОВОСТІ: КУЛЬТУРОТВОРЧА МОДЕЛЬ МІШЕЛЯ УЕЛЬБЕКА

Оніщенко

Олена Ігорівна

доктор філософських наук,
професор, Київський
національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ
o_lena_lara@ukr.net

Онищенко

Елена Игоревна

доктор философских наук,
професор, Киевский
национальный университет театра,
кино и телевидения
имени И. К. Карпенко-Карого,
г. Киев
o_lena_lara@ukr.net

Olena Onishchenko

Doctor of philosophical sciences,
professor, Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv
o_lena_lara@ukr.net

Анотація. У статті реконструйовано творчий шлях Мішеля Уельбека — відомого французького письменника, есеїста та кінорежисера, котрий як прозаїк назагал відомий від 90-х рр. XX ст., коли вийшов друком його роман «Розширення простору боротьби» (1994). Це забезпечило Уельбеку високе місце в ієрархії письменників і «постмодерністської» спрямованості, і серед тих, хто позиціонує себе на теренах елітарної літератури.

Наголошено на трансформаційних процесах у творчості прозаїка, котрий поступово змінює «постмодерністські» засоби виразності на нові підходи до «побудови» літературного твору, усе активніше демонструючи «авторську» позицію, що спирається на потенціал творчого експерименту. Як внутрішня динамічність романів М. Уельбека, так і тяжіння до нових — відмінних від «постмодернізму» — естетико-художніх пошуків, дозволяють йому «рухатися» до ще неапробованих культуротворчих позицій, зокрема, до «метамодернізму».

У контексті «метамодернізму» увагу зосереджено на феномені «метапрози», своєрідною серцевиною якої є «історіопластичність» — поняття, що, з одного боку, має оновити понятійно-категоріальний апарат, сформований у русі «постмодернізм–пост+постмодернізм», а з іншого — аргументувати появу роману «нового типу».

У статті застосовано елементи порівняльного аналізу, які дозволяють окреслити місце М. Уельбека в сучасному європейському культурному просторі, де спостерігається відкритість цілої когорти літераторів до творчо-пошукової манери написання різножанрових творів. Підкреслено динамічний характер творчості Уельбека, котрий у романах, створених протягом 2000–2020 рр., не лише закріпив власні творчі позиції, а й розкрив потенціал такої літературної форми як «роман-пастіш».

Ключові слова: літературна творчість, засоби естетико-художньої виразності, пошуковість, прийом «нашарування», елітаризм, експеримент, «тривіальність–нетривіальність», пастіш, імітація.

Постановка проблеми. Серед низки теоретично важливих питань, порушених у цій статті, два — життєво-творчий шлях Мішеля Уельбека (р. нар. 1956) та специфіка його романів у логіці, так званого, перехідного періоду — найпоказовіше підкреслюють її актуальність. Як прозаїк, М. Уельбек заявив про

себе в 1994 році романом «Розширення простору боротьби», що не тільки привернув увагу французьких інтелектуалів, а й спонукав літературних критиків констатувати появу прозаїка елітарного спрямування. Оскільки літературний елітаризм у першій половині ХХ ст. був беззастережним привілеєм саме французького культуротворення, його відродження наприкінці минулого століття оцінювалося через метафору «вічне повернення».

Матеріал статті актуалізує і той факт, що роман «Розширення простору боротьби» з'явився в роки, коли європейський «постмодернізм» переживав край важкі часи під тиском як «пост+постмодернізму», так і тих дискусій, які починали розгортатися навколо «метамодернізму», що, згодом, буде визнано новим етапом у русі «модернізм–постмодернізм–пост+постмодернізм–метамодернізм».

Дослідження і публікації. Оскільки в українській гуманістиці творчість М. Уельбека до сьогодні не стала об'єктом усебічного літературознавчого розгляду, підґрунтям до її осмислення можуть слугувати загальнотеоретичні дослідження зі значного обсягу питань, пов'язаних з «постмодернізмом» (Л. Бабушка, Т. Гуменюк, Н. Белова, Н. Бойко, О. Герашенко, Л. Левчук, В. Личковах. Ю. Сабаш, О. Соболев, Н. Хамітов, А. Чаус та ін.).

Розгляд творчих надбань М. Уельбека в контексті ідей елітаризму стимулював долучити до аналізу означеної проблеми монографію Н. Жукової «Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики» (2010).

У статті застосовано практику поліметодологічного аналізу, що спонукає опертя на потенціал аналітичного, біографічного, структурним елементом якого виступає персоналізація, та порівняльного методів.

Мета статті. Концептуалізувати засади літературної творчості Мішеля Уельбека, репрезентуючи їх і як самотньо-авторське надбання, і як показовий приклад написання експериментального роману в добу трансформації «постмодернізм–пост+постмодернізм–метамодернізм».

Виклад основного матеріалу. У контексті європейського культурного простору французька література другої половини ХХ ст. посідає особливе місце, що зумовлено творчістю неординарних письменників, серед яких, передусім, виокремлюємо Бориса Віана (1920–1959) — автора творів

«Червона трава» (1950), «Жінкам не зрозуміти» (1950), «Серцедер» (1953) та Алена Роб-Грійє (1922–2008), котрому належать романи «Шпигун» (1955), «У лабіринті» (1959), «Проект революції в Нью-Йорку» (1979). Варто підкреслити, що наразі ми артикулюємо лише ті твори, що припадають на другу половину ХХ ст., тоді як сукупно творчість кожного з цих письменників сьогодні забезпечила їм статус класиків європейської літератури. Таку високу оцінку вони отримали, з одного боку, за свої художні здобутки, а з іншого — за теоретичне передбачення бунтів нонконформістів у літературно-мистецькому просторі 60-х років (Б. Віан) та за введення в теоретичний ужиток літературознавчих засад «речовізму» — «шозізму» (А. Роб-Грійє).

Класиком французької літератури означеного періоду, вочевидь, варто назвати і Франсуазу Саган (1935–2004), твори якої «Привіт, смуток» (1954), «Чи любите ви Брамса?» (1959), «Трохи сонця в холодній воді» (1969) і в момент їхнього оприлюднення, і до сьогодні є невід'ємною складовою європейського культурного простору. Безсумнівно, симптоматичним став роман Ф. Саган «Синці в душі» (1972), що не вперше психологічно точно підкреслив наріжну тему творчості письменниці — стан граничної незадоволеності як особистісним життям, так і реальністю, що його визначає.

Протягом другої половини ХХ ст. роль символічного «пластичного мосту» між «класиками» та наступним поколінням французьких письменників — Ф. Бегбедер, М. Бербері, А. Гавальда, Д. Фонкінос, котрі на початку поточного століття заявили про себе і яскравими творами, що є самостійним сегментом у просторі «постмодерністської» літератури, і непересічною манерою їхнього написання, виконує Мішель Уельбек (н. у 1956 р.).

Мішель Уельбек (справне прізвище Тома) народився на о. Реюньон, який уважався територією Франції. Батько Уельбека супроводжував гірські туристичні походи, а мати працювала лікарем-анестезіологом, і батьки не мали особливого бажання опікуватися сином. Саме тому вони відправили його до Алжиру, де жили бабуся та дідусь по батьковій лінії. Пізніше дворічного Уельбека відправляють до Парижу, де ним починає опікуватися Генрієтта Уельбек — бабуся по материнській лінії. Згодом, саме її прізвище Мішель зробить своїм літературним псевдонімом і відтворить роки життя з Генрієттою в романі «Елементарні частинки»,

надавши спогадам Мішеля Джерзінського — головного героя твору — сентиментально-сумного забарвлення:

«На дворі літо 1968-го, Мішелю одинадцятий рік. З дволітнього віку він живе вдвох зі своєю бабусею. Живуть вони в Шарні, що в департаменті Йонна, неподалік від Луаре. Він встає зранку, аби приготувати для бабусі сніданок; він заготував спеціальну шпаргалку, записавши до неї, як довго варто настоювати чай, скільки потрібно тостів і інші подібні речі» (Уэльбек, 2006б, с. 49).

Варто визнати, що не лише в романі «Елементарні частинки», а й у інших творах Уэльбека має місце «автобіографічний присмак», однією з причин якого є його доволі неординарне дитинство, по суті, позбавлене батьківської уваги й замкнене в досить звуженому просторі: «бабуся — онук».

У шкільний період майбутній письменник відвідував підготовчі курси при лицей Шантала (Париж) і згодом зміг вступити до агрономічного інституту «Париж — Гриньон». У студентські роки Уэльбек видає літературно-художній журнал «Karamazov», що демонструє його обізнаність з творчістю Ф. Достоєвського. Проте серед своїх «літературних пріоритетів» письменник особливо виокремлює постать Говарда Філіпса Лавкрафта (1890–1937) — американського письменника, поета та журналіста, котрий працював у жанрі містики, створивши «авторське» відгалуження «лавкрафтівські жахи».

Оскільки М. Уэльбек не тільки досить часто змінює власні життєво-творчі позиції, а й — переважно у своїх романах — аргументує причини таких рішень, його відданість Г.-Ф. Лавкрафту, твори якого не одне десятиліття викликають інтерес Уэльбека, є фактом, що не варто оминати увагою, «дешифруючи» самотутнє художнє мислення письменника. Невипадково він присвятив улюбленому письменнику книгу «Г.-Ф. Лавкрафт: Проти людства, проти прогресу» (1991).

Отримавши після закінчення інституту (1978) диплом «Екологія і охорона навколишнього середовища», Уэльбек різко змінює своє життя: знімає любительський фільм «Cristal de souffrance» і починає навчатися в Національній вищій школі ім. Луї Люм'єра на відділенні кінематографії. Від-

так склалося враження, що він остаточно визначився з вибором професії, однак зробити кінокар'єру майбутній письменник так і не зміг. Майже десять років Уэльбек переживає одну кризову ситуацію за іншою: невдалий шлюб, тривале безробіття, випадкові заробітки, життєві негаразди, що провокують депресію (Уэльбек).

Переламним у його житті стає 1991 рік, коли він вирішує змінити кінематографічну кар'єру, до якої повернеться вже в статусі відомого письменника, екранізувавши свій роман «Можливість острова» (2005/2008) та зігравши одну з головних ролей у документальному варіанті фільму-есе «Залишатися живим» (2016/2016).

Літературну кар'єру Уэльбек розпочав, оприлюднивши збірник поезій та есе, на сторінках якого обґрунтував свою позицію щодо місця поета в сучасних умовах. Проте його реальне «закріплення» на літературних теренах відбулося після того, як друком вийшов перший роман «Розширення простору боротьби» (1994).

Означений твір, як і усі наступні, викликав значний інтерес, передусім, серед французьких інтелектуалів, оскільки Уэльбек позиціонував себе як послідовний критик не стільки, власне, лібералізму, скільки ліберальних досягнень західного суспільства. Особливу зневагу Уэльбека викликала сексуальна революція 60-х рр. XX століття, що, на думку письменника, спровокувавши ефект вседозволеності, сприяла формуванню «подвійної моралі», коли зовнішня пристойність приховує внутрішню розбещеність та брутальність.

Концептуалізацію своєї позиції М. Уэльбек здійснив у наступному романі — «Елементарні частинки» (1998), який викликав спочатку розголос на французьких теренах, а згодом здобув світове визнання. Водночас, цей роман став об'єктом і гострих теоретичних дискусій, примусивши письменника, котрий у 90-х роках позиціонував себе як «постмодерніст», принаймні приблизно, окреслити власну філософсько-світоглядну позицію. Зробити це йому виявилось непросто, адже Генрієтта Уэльбек — бабуся, що виховувала його з дворічного віку, була прихильницею комуністичної ідеології і активно, як згадував письменник, долучала онука саме до такої системи поглядів. Наскільки позиція Генрієтти вплинула на Уэльбека, судити важко, проте, спираючись на світоглядну спрямованість його творчості, можна припустити, що письмен-

нику були близькі ідеї фрейд-марксизму, витоки яких сягають сексуально-економічної соціології німецького філософа Вільгельма Райха (1897–1957). Деякі положення теоретичних шукань цього вченого — у модифікованому вигляді — стали, як відомо, підґрунтям ліворадикальної течії фрейд-марксизму, що її досить активно розвивали Т. Адорно та Г. Маркузе — представники франкфуртської філософської школи.

Філософські погляди Уельбека, як про це свідчить роман «Елементарні частинки», наснажувалися повагою до «людини кантівського типу». Натомість, з іронією, що руйнувала будь-які ознаки толерантності, він представив Ж.-П. Сартра:

«...студентці медичного факультету судилося жити в Парижі майже в «роки екзистенціалізму», їй навіть пощастило відтанцювати в «Табу» be-бор з самим Жаном-Полем Сартром. Не дуже захоплена працями цього філософа, вона, навпаки була вражена доведеною до патології потворністю їхнього автора» (Уельбек, 2006b, с. 40).

Однак з певними нюансами теоретична позиція Ж.-П. Сартра є дотичною до фрейд-марксизму. На це, зокрема, звертає увагу Л. Левчук, зазначаючи, що

«критичне ставлення Сартра до окремих положень марксизму має, на наше глибоке переконання, дещо специфічне підґрунтя — намагання утвердити неабиякі теоретичні можливості психоаналізу. Певна роздвоєність екзистенціалізму між марксизмом і психоаналізом загальновідома й саме вона зумовила еклектизм екзистенціалізму» (Левчук, 1997, с. 137).

За всієї не стільки «строкатості», скільки «плинності» філософсько-світоглядних орієнтирів М. Уельбека найбільш реальним буде визначити їх як «перехрестя» марксизму, психоаналізу та, власне, екзистенціалізму, підкресливши водночас, що екзистенціальні мотиви наявні практично в усіх романах письменника.

Систематизуючи, навіть у загальних рисах, етапи творчості, які пройшов М. Уельбек між 1994 — оприлюднення першого роману — та 2021 рр., можна беззастережно стверджувати, що «Роз-

ширення простору боротьби» та «Елементарні частинки» писалися «постмодерністом», котрий жодним чином не копіював естетико-художні засади такої манери. До того ж М. Уельбек у край обережно поставився до, так би мовити, арсеналу зображально-виражальних чинників та прийомів «руйнування» художньої форми твору, якими керувалися, наприклад, І. Кальвіно, Х. Мураками, М. Павич або Дж. Фалетті.

Варто визнати, що орієнтацію на такі, по суті, мисленнєві подразники, як «деструкція», «цитуння», «колажність», «текст», «письмо», створення книги за принципом «клепсидри» чи «горизонтально-вертикальний» запис тексту, Уельбек замінив прийомом «нашарування», де присутній історико-культурний контекст, що детально відтворює, наприклад, морально-психологічні «коливання» вченого, котрий занурений у процес потенційних або реальних наукових відкриттів, які матимуть неоднозначні наслідки для людства, даючи письменнику привід зробити екскурс у історію науки. Прийом «нашарування» сприяє такій «побудові» сюжету, що спонукає читачів визначити своє ставлення чи до «бунту» французьких аграріїв проти політики «Євросоюзу», чи до проблеми «Захід–Схід», чи до більш-менш розгорнутих екскурсів у неоднозначні за своїми здобутками періоди розвитку європейського мистецтва з обов'язковою фіксацією конкретних персоналій.

Особливої змістовної значущості та художньої виразності прийом «нашарування» надав роману «Платформа» (2001), який, вочевидь, продемонстрував елементи внутрішньої динамічності, що спирається на «уламки пам'яті», зумовивши, насамкінець, написання роману «Можливість острова» (2005) — кращого, за оцінкою самого Уельбека, із створеного ним.

Принцип «нашарування», який, ще раз акцентуємо, є авторським надбанням письменника щодо манери розгортання сюжету, засвідчив, з одного боку, його незадоволеність творчими можливостями «постмодернізму», а з іншого — накреслив тенденцію руху до «метамодернізму». Оскільки в низці наших публікацій, зокрема, у статті «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» ми досить детально розкрили роль «метапрози» — літературної модифікації «метамодернізму» — у літературно-мистецькому просторі сучасних інтелектуалів, у цій науковій

розвідці ми зафіксуємо увагу лише на таких положеннях:

1. Дискусії, що велися навколо «метамодернізму» в динаміці розвитку «модернізм–постмодернізм–пост+постмодернізм–метамодернізм» на межі ХХ–ХХІ ст., на нашу думку, знаходяться в стані констатації як вичерпаності «постмодернізму», так і визнання «метамодернізму» новим етапом у розвитку такого типу культури.

2. В умовах третього десятиліття ХХІ ст. специфіка естетико-художніх засобів виразності «метамодернізму», хоча й представлена в таких видах мистецтва, як кінематограф, живопис, скульптура, проте її найпоказовішим репрезентантом, поза сумнівом, є літературна проза.

3. Окрім конкретних літературно-мистецьких надбань, виникнення «метамодернізму» стимулює митець нового типу, котрий, з одного боку, уникає «тривіальності», а з іншого, запорукою свого професіоналізму вважає «нетривіальність», яка починає виступати «стимулятором» художнього мислення.

4. Прозові твори, написані в «метамодерністській» манері, природно варто віднести до елітарної літератури, чітко усвідомлюючи за цього значення терміну «еліта», що походить від латинського *eligo*, *electare* — вибирати, обирати, виманювати, вивідувати, а також від французького *elite* — кращий, ліпший, добірний. Як підкреслює Н. Жукова,

«у період ранньої античності цим терміном називали умисне приховування таємниці творчості» (Жукова, 2010, с. 7).

Наразі наголосимо, що в сучасному дослідницькому полі все частіше використовується поняття «метапроза», витоки якої сягають кінця 80-х рр. ХХ ст. і пов'язані з прізвиськом афроамериканської письменниці Тоні Моррісон (1931–2019). Її романи «Найблакитніші очі» (1970) та «Пісня Соломона» (1977) одразу ж привернули увагу, хоча справжньою літературною сенсацією, вочевидь, став твір «Улюблена» (1987), що сукупно виявилися гідними Нобелівської премії з літератури (1993).

Роман «Улюблена» є не лише прикладом експериментальної літературної моделі, а й спонукає говорити про власне «експеримент», про його межі, руйнуючи які, сюжет починає демонструвати «вседозволеність», передусім, у морально-пси-

хологічному аспекті. Т. Моррісон «побудувала» «Улюблену» — свій кращий твір, спираючись на прийом «моральної провокації» і висуваючи запитання, на які, у принципі, не може бути однозначної відповіді.

Наріжна ідея роману, події якого розгортаються в часи рабства, полягає в з'ясуванні права матері вбити власну доньку, аби ніколи не бачити її рабицею. Вона і вбиває свою «улюблену», спровокувавши низку подій, які виходять за межі можливостей реалістичного відображення дійсності: сучасне й минуле «діють» на рівні «лінійної прози», убита дівчинка в певних ситуаціях з'являється «в плоті й крові», а особливу роль у розгортанні подій роману починає відігравати «примара»...

Літературознавці, які підтримують «метамодернізм», зокрема Дж. Тот у роботі «The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary» (2010), аналізуючи експериментальну прозу Т. Моррісон, увели в ужиток поняття «історіопластичність», що «відбиває» ту «нетривіальність», яка виникає внаслідок зіткнення протилежностей, а саме: реальне — уявне, минуле — майбутнє, буттєве — небуттєве, прекрасне — потворне, високе — низьке, трагічне — комічне, добре — зле. Окрім цього, в ужиток вводиться протиставлення «тривіальність — не тривіальність», завдяки якому сутністю «метапрози» виступає «нетривіальність», що є чи відповіддю на експеримент, чи його породженням.

На нашу думку, роман М. Уельбека «Можливість острова» виявився не просто французькою моделлю «метапрози», яка була сформована на американських теренах, а підкреслено елітарною моделлю. Узагалі, від 2005 р. усі твори Уельбека позначені рисами елітаризму, що демонструють

«якість найвищої складності в мистецтві художньої форми, доступної для сприйняття й розуміння лише небагатьох поціновувачів і знавців, смак яких відшліфований спеціальними знаннями...» (Жукова, 2010, с. 7).

Хоча, так би мовити, «науково-художні» засади «Можливості острова» — обґрунтування специфічного руху цивілізації аж до відтворення «замальовок» її далекого майбутнього, дещо нетрадиційне поєднання реалізму і фантастики, які дозволили представити життя нащадків людства —

помітно відрізняються від експериментів Т. Моррісон, застосування поняття «історіопластичність» до творчості М. Уельбека видається нам цілком логічним. Висновок, що є останніми рядками роману «Можливість острова»: «Майбутнє — марність; майбутнє — гора. У моїх снах юрмилися оболонки почуттів. Я був — і не був. Життя було — реальне» (Уельбек, 2006а, с. 475), суголосний естетико-емоційним, переважно, песимістичним розмислам Моррісон: створена численною кількістю поколінь, наявна модель цивілізації настільки недосконала, що саме ця «недосконалість» і робить її приреченою...

Як уже підкреслювалося, кожний роман М. Уельбека стимулює гострі дискусії, має як своїх прибічників, так і опонентів. Водночас, кількість професійних нагород, що письменник отримав у період своїх творчих шукань, «балансуючи» між «постмодернізмом» та «метамодернізмом», дають підґрунтя говорити про нього як про найбільш визнаного майстра на сучасних французьких літературних теренах.

Доцільно підкреслити, що серед засад, які сучасна психологія визнає важливими «мотиваторами» творчого процесу, «слава» посідає досить високе місце і як стимулятор творчості, і як її руйнівник, оскільки чимало письменників не витримують «випробування славою». Щодо постаті Уельбека можна стверджувати, що визнання і слава йому не завадили: письменник активно продовжує увиразнювати свій творчий потенціал творами, які були оприлюднені в останні п'ятнадцять років, тобто вже після «Можливості острова».

Так, наприклад, за роман «Мапа і територія» (2010) письменник отримує Гонкурівську премію, що підтверджує визнання помітно оновленої манери подання матеріалу, яку застосував М. Уельбек, з боку професійної критики. Літературознавці інтерпретують «Мапу і територію» як «роман-пастіш», де «пастіш — від франц. *pastiche* + італ. *pasticcio* — пастиччо = пастіш — у буквальному перекладі «суміш», «попуррі»: вторинний художній твір (літературний, музичний, театральний та ін.), що є імітацією стилю робіт одного чи кількох авторів» (*Пастіш*).

Екстраполюючи визначення «пастіш» на творчість М. Уельбека, ключовим словом, наразі, варто визнати «імітацію», маючи на увазі «імітацію власної творчості». Джек — головний герой роману,

за визначенням Уельбека «французик-недоробок», багато в чому повторює попередні образи, створені письменником. Його життя наближується до п'ятдесяти, проте він ні в чому не реалізував свої мрії. Це розчарований у житті чоловік, який зовсім не розуміє, що робити надалі.

Наступний твір письменника — «Покірливість» (2015) — провокує гучний скандал, що призвів до помітних ускладнень у житті Уельбека. «Покірливість» порівнюють із славетною утопією Дж. Оруелла «1984», оскільки Уельбек досить виразно описує ситуацію, коли після переконливої перемоги на президентських виборах у Франції вищу державну посаду посідає мусульманин. Така футурологічна перспектива, «сконструйована» Уельбеком і запропонована читачам, ним самим оцінюється різко негативно. Свій негативізм письменник пояснює неприйняттям подвійної моралі, яку, на його думку, сповідує переважна більшість чоловіків-мусульман, котрі живуть на європейських теренах: суворі в закритому просторі власних будинків, вони вкрай брутально поведуть себе поза їхніми межами.

Така позиція відстоюється письменником не лише на сторінках «Покірливості», а й у його численних інтерв'ю популярним журналам, що викликало різкі протести низки мусульманських товариств Франції. Під тиском критики М. Уельбек був змушений покинути країну, спочатку переїхавши до Ірландії, а потім до Іспанії.

Наразі він продовжує активно працювати, оприлюднивши новий роман «Серотонін» (2019), що, за визначенням оглядача газети «*Gardian*» (4 січня 2019), є твором «жахливо пророцьким». Вочевидь, саме це й зробило його черговою європейською літературною сенсацією, адже, якщо попередні твори письменника, так чи інакше, були «занурені» в минуле чи майбутнє, «Серотонін» відображає наріжні проблеми сучасності (Уельбек, 2019).

Герой цього роману має спільні риси з іншими персонажами письменника: досягнувши середнього віку, повністю розчарувавшись у житті, він кидає роботу й відправляється в якусь, не зовсім зрозумілу навіть для нього самого подорож. Усе, що відбулося за сорок шість років, нанівець звело для героя вираз «смысл життя»: єдиною його втіхою стає «серотонін» — пігулки щастя. Відтак, розмисли М. Уельбека спрямовують його на досить хист-

кий шлях, наприкінці якого доведеться відповісти на чергове морально-провокаційне запитання: «Чи задоволившись людина ілюзією щастя?»

Висновки. Представлений у статті матеріал дає підстави стверджувати, що творчість М. Уельбека визначила йому особливе місце в сучасному європейському літературному просторі. Підкреслено значення тих експериментів письменника, переду-

сім прийому «нашарування», які оновили зображально-виражальні засади сучасної літератури.

Трансформація творчих пошуків письменника від «постмодернізму» до «метамодернізму» видається цілком закономірною і такою, що в майбутньому сприятиме набуттю «метапрозою» — літературною модифікацією «метамодернізму» — ознак «транскультурності».

Література:

- Жукова, Н. А. (2010). *Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія*. Київ: ПАРАПАН. 244 с.
- Левчук, Л. Т. (1997). *Західноєвропейська естетика XX століття: навчальний посібник*. Київ: «Либідь». 224 с.
- Пастіш*. (No date). Відновлено з https://dic.academic.ru>nsf>ens_culture>пастіш
- Уэльбек, М. (2006а). *Возможность острова*: роман. Перев. с франц. И. Стаф. Москва: Иностранка. 475 с. (За иллюминатором).
- Уэльбек, М. (2006б). *Элементарные частицы*: роман. Перев. с франц. И. Васюченко, Г. Зингера. Москва: Иностранка. 527 с.
- Уэльбек, Мишель. (No date). Відновлено з <https://www.live.lib.ru.author>22114-michel-uelbek>
- Уэльбек, Мишель. (2019). *Серотонин*. Перевод с французского М. Зониной. Москва: АСТ, Corpus. 320 с.

References:

- Houellebecq, M. (2006a). *Vozmozhnost ostrova*: roman [*Island opportunity: a novel*]. Translation from French by I. Staf. Moscow: Inostranka. 475 p. (Za illjuminatorom [Behind the porthole]). (in Russian)
- Houellebecq, M. (2006b). *Elementarnye chasticy*: roman [*Elementary particles: a novel*]. Translation from French by I. Vasjuchenko, G. Zingera. Moscow: Inostranka. 527 p. (in Russian)
- Houellebecq, Michel. (No date). Retrieved from <https://www.live.lib.ru.author>22114-michel-uelbek> (in Russian)
- Houellebecq, Michel. (2019). *Serotonin* [*Serotonine*]. Translation from French by M. Zonina. Moscow: AST, Corpus. 320 p. (in Russian)
- Levchuk, L. T. (1997). *Zakhidnoievropeiska estetyka XX stolittia: navchalnyi posibnyk* [*Western European aesthetics of the twentieth century: a textbook*]. Kyiv: «Lybid». 224 p. (in Ukrainian)
- Pastish* [*Pastish*]. (No date). Retrieved from (in Russian)
- Zhukova, N. A. (2010). *Elitarnist yak komponent kulturotvorennia: dosvid neklasychnoi estetyky: monohrafiia* [*Elitism as a component of cultural creation: the experience of non-classical aesthetics: a monograph*]. Kyiv: PARAPAN. 244 p. (in Ukrainian)

Онищенко Елена Игоревна

Потенциал эстетико-художественной поисковости: культуротворческая модель Мишеля Уэльбека

Аннотация. В статье реконструировано творческий путь Мишеля Уэльбека — известного французского писателя, эссеиста и кинорежиссера, который как прозаик в целом известен с 90-х гг. XX в., когда вышел его роман

«Расширение пространства борьбы» (1994). Это обеспечило Уэльбеку высокое место в иерархии писателей и «постмодернистской» направленности, и среди тех, кто позиционирует себя на территории элитарной литературы.

Акцентировано на трансформационных процессах в творчестве писателя, который постепенно меняет «постмодернистские» средства выразительности на новые подходы к «построению» литературного произведения, все активнее демонстрируя «авторскую» позицию, которая опирается на потенциал творческого эксперимента. Как внутренняя динамичность романов М. Уэльбека, так и притяжение к новым — отличным от «постмодернизма» — эстетико-художественным поискам, позволяют ему «двигаться» к еще непробированным культуротворческим позициям, в частности, к «метамодернизму».

В контексте «метамодернизма» внимание сосредоточено на феномене «метапрозы», своеобразной сердцевинкой которой является «историопластичность» — понятие, что, с одной стороны, может обновить понятийно-категориальный аппарат, сформированный в движении «постмодернизм–пост+постмодернизм», а с другой — аргументировать появление романа «нового типа».

В статье применены элементы сравнительного анализа, которые позволяют определить место М. Уэльбека в современном европейском культурном пространстве, где наблюдается открытость целой когорты литераторов в творческо-поисковой манере написания разножанровых произведений. Подчеркнуто спортивный характер творчества Уэльбека, который в романах, созданных в течение 2000–2020 гг., не только закрепил свои творческие позиции, но и раскрыл потенциал такой литературной формы, как «роман-пастиш».

Ключевые слова: литературное творчество, средства эстетико-художественной выразительности, поисковость, прием «наслоения», элитаризма, эксперимент, «тривиальность–нетривиальность», пастиш, имитация.

Olena Onishchenko

The potential of aesthetic and artistic search: the cultural model of Michel Welbeck

Abstract. The article reconstructs the creative path of Michel Welbeck — a famous French writer, essayist and film director, who is generally known as a prose writer since the 90s of the twentieth century, when his novel "Expanding the space of struggle" (1994) was published. This ensured Welbeck a high place in the hierarchy of writers and "postmodern" orientation, especially among those who position themselves in the field of elite literature.

The emphasis is on the transformational processes in the work of the prose writer, who gradually changes the "post-modern" means of expression to new approaches to "building" a literary work, increasingly demonstrating the "author's" position, based on the potential of creative experiment. Both the inner dynamism of Welbeck's novels and his attraction to new aesthetic and artistic pursuits other than "postmodernism" allow him to "move" to as yet untested cultural positions, in particular, to "metamodernism".

In the context of "metamodernism" the focus is on the phenomenon of "metaprose", the core of which is "historioplasticity" — a concept that, on the one hand, can update the conceptual and categorical apparatus formed in the movement "postmodernism–post+postmodernism", and on the other — to argue the emergence of a novel of the "new type".

The article uses elements of comparative analysis, which outline the place of M. Welbeck in modern European cultural space, where a whole cohort of writers is eager to search for new means of expression and create works of various genres. The dynamic nature of Welbeck's work is uncovered in the article. In his novels created during 2000–2020 the author not only consolidated his own creative positions, but also revealed the potential of such a literary form as "pastiche novel".

Keywords: literary work means of aesthetic and artistic expression, search, reception of "layering", elitism, experiment, "triviality–non-triviality", pastiche, imitation.

ТРАДИЦІЯ ТА СУЧАСНИЙ СТАН «ПОЛІЦЕЙСЬКОГО» СЕРІАЛУ: ІТАЛІЙСЬКИЙ ДОСВІД

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
kokhan-t@ukr.net

Кохан

Тимофій Григорьевич

кандидат искусствоведения,
Інститут культурології
Національної академії
искусств України,
г. Киев
kokhan-t@ukr.net

Tymofii Kokhan

Ph.D. (Art Studies), Institute
for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
kokhan-t@ukr.net

Анотація. У статті реконструйовано італійський досвід створення «поліцейських» серіалів, які від 80-х років ХХ і перших двох десятиліть ХХІ століття співіснували в кінематографі цієї країни паралельно з художніми фільмами «кримінального» жанру, що подекуди оцінювалися як надбання не тільки національної, а й європейської культури загалом. У статті акцентовано на професіоналізмі переважної більшості «поліцейських» серіалів та фільмів, створених на італійських теренах протягом останніх сорока років, і підкреслено, що деякі серіали відверто конкурували з кінофільмами, передусім, щодо рівня майстерності та популярності режисерів і акторів, котрі залучалися до їхнього створення.

Наголошено, що жанр «поліцейського» серіалу постійно представлений у поточній кінопродукції, тож порівняльний аналіз традицій і сучасного досвіду виробництва стрічок цього жанру та осмислення їхньої естетико-художньої спрямованості видається цілком актуальним. Особливу увагу зосереджено на проблемі головного героя серіалу, котрий протягом значного часу — від серії до серії — несе важливе емоційно-психологічне навантаження. Спираючись на емпіричний матеріал, у статті відображено як процес становлення «поліцейського» серіалу, так і поступове «нарощування» художніх засобів виразності щодо його реалізації.

Ключові слова: «поліцейський» серіал, «серіальна продукція», кримінальний жанр, традиція, сучасний стан, головний герой як носій емоційно-психологічного навантаження.

Постановка проблеми. Як відомо, у сучасному європейському культурному просторі жанр «поліцейського» серіалу посідає досить помітне місце, відкриваючи можливість як систематизувати наявний досвід, так і окреслити наріжні естетико-художні особливості, що «супроводжують» створення цієї «серіальної продукції» — визначення, яке від початку ХХІ століття традиційно використовується сучасним гуманітарним знанням.

Звернення до теоретичних проблем, які актуалізує широка присутність саме «поліцейських» серіалів на екранах європейського телебачення, видається нам цілком доречним, оскільки дає змогу систематизувати «за» та «проти» такої кінопродукції.

Дослідження та публікації. Оскільки питання, пов'язані як з «серіальною продукцією» загалом, так і з жанром «поліцейського серіалу» зокрема, знаходяться на маргінесах української гуманістики, сьогодні є змога говорити лише по деякі публікації, які тією чи іншою мірою торкаються означеної в статті проблеми. До них варто віднести статті Т. Сидорчук, М. Собуцького, В. Суковатої.

Мета статті: реконструкція досвіду італійських кінематографістів щодо створення серіалів «поліцейського» жанру та окреслення чинників, спираючись на які «вибудовується» як сюжетна, так і естетико-художня спрямованість кінопродукції такого гатунку.

Виклад основного матеріалу. Всебічне дослідження сутності «поліцейського» серіалу — «багатосерійного фільму з кількома сюжетними лініями, узаємодія яких має створити цілісний художній твір» (*Серіал*) — украй актуальне, оскільки цей сегмент сучасного кіновиробництва, фактично, залишається на теоретичних маргінесах.

На нашу думку, однією з причин такого стану є певна невідпрацьованість поняття «жанр». Цю тезу підтверджує «Український енциклопедичний кінословник», де один з авторів цього видання О. Рутковський змушений представляти два визначення «жанру», а саме: загальнотеоретичне — «жанр як міра умовності та спосіб загострення образу»; жанр як «виявлення себе в авторському погляді (ракурсі) на світ» — і «жанр у кіно (від французького *genre* — рід, вид) — формально-змістовна характеристика групи фільмів чи окремого фільму з позиції їхньої приналежності до певного типу творів, який історично склався в межах кінопроцесу або за аналогією був запозичений з практики інших видів художньої діяльності». Спираючись на практику розвитку кінематографу, О. Рутковський до «суто кінематографічних жанрів» відносить детектив та споріднені з ним «кримінально-гангстерські фільми» (Безклубенко, 2006, с. 84–85). Загалом, підтримуючи позицію О. Рутковського, усе ж таки підкреслимо необхідність додати до «кримінально-гангстерських» фільмів чи серіалів «поліцейські», тобто розширити структуру «жанру», який розпочав свою історію з «детективу».

Використання поняття «поліцейський» — фільм чи серіал — принципово важливе, оскільки змінює чи корегує тематично-змістовні наголоси твору, натомість «кримінально-гангстерська» кі-

нопродукція, вочевидь, висуває на перші ролі постаті гангстерів, які існують поза законом. Однак подекуди, навіть у супереч бажанню авторів, відбувається їхня героїзація, що формує «спільноту», яка має свої закони та традиції. У певних зразках «кримінально-гангстерського» жанру, як відомо, відстоюється феномен «родини», що в межах свого замкненого середовища сповідує певні моральні принципи.

На відміну від «кримінально-гангстерських», «поліцейська» «серіальна продукція», як правило, «будується» на постаті поліцейського, котрий асоціюється з «позитивним героєм», в оточенні якого хоча й можуть бути зрадники-корупціонери, однак сам герой, безкомпромісно відстоюючи закон та виборюючи справедливість, йде, так би мовити, до кінця.

В означеному контексті варто враховувати вкрай складну соціально-політичну ситуацію, що сформувалася в другій половині ХХ століття на італійських теренах. Країну розхитували політичні вбивства, ідеологічні вимоги «Червоних бригад», зухвалі дії мафіозних структур та криміналізація деяких регіонів. У таких умовах проблема «позитивного» героя, вочевидь, виходила за мистецькі межі, набуваючи суспільно-громадського значення.

Від середини 70-х років саме в просторі кінопродукції, яку варто віднести до «поліцейського» та «кримінального» жанрів, поняття «гангстерський» фільм чи серіал стало, передусім, американським атрибутом — свідомо створюються образи «позитивних» героїв, котрі представляють, як правило, людей конкретних професій: комісарів поліції, рядових поліцейських, суддів та прокурорів. На нашу думку, доцільно підкреслити, що тогочасний італійський кінематограф не лише отримав «соціальне замовлення» на «поліцейську серіальну продукцію», сфокусовану на «відпрацювання» постаті позитивного героя, а й блискуче виконав його.

Як ми вже зазначили, кількість «поліцейських» фільмів, відзнятих європейськими режисерами, настільки значна, що, власне, вони й стимулювали розвиток серіалів. Якщо обмежити аналіз продукції такого гатунку 80-ми роками ХХ — першими десятиліттями ХХІ століття, то кількість створеного спонукає одразу ж залучити «географічний» чинник задля його систематизації. Адже специфічні ознаки мають не лише італійські (нашу позицію щодо них буде сформульовано у цій стат-

ті), але й англійські, французькі та скандинавські. Стосовно останніх — шведські, норвезькі та данські кінематографісти працюють і окремо, і спільно. Як відомо, спільне виробництво, передусім, серіалів є характерною ознакою більшості так званих «проектів», здійснених в останні десятиліття на європейських теренах. Кожний з них спирається на кінематографічний досвід однієї з країн — у статті, ясна річ, наголошено на Італії як провідній у низці популярної «серійної продукції», до якої «долучаються», наприклад, Франція, Бельгія, Іспанія чи Німеччина. Комбінація країн може бути й іншою, оскільки «синтез кінематографій» визначається, передусім, фінансовими питаннями, проте важливе значення мають як необхідність у специфічних місцях зйомок, так і потреба в акторах конкретної расово-національної приналежності.

Окрім «географічного», варто звернути увагу на «оповідальну» манеру реалізації сюжетів «серіальної продукції». Така специфіка побудови твору достатньо широко обговорювалася, а подекуди й аналізувалася в європейській гуманістиці на межі першої та другої половини ХХ століття. Так, у наукових розвідках Ролана Барта (1915–1980) окреслені як історико-культурні витоки літературно-оповідального стилю, так і використано поняття «оповідальність» як підгрунття «письма» — ідеї, що певний час цікавила Барта.

Доцільно наголосити, що в кінематографі «оповідальна» манера викладу сюжету з'явилася під впливом літератури й найяскравіше виявила себе в процесі екранізації літературних творів. Враховуючи це, можна констатувати реальність «екранізаційного» підгрунття частини «поліцейських» серіалів, сценаристи й режисери яких засновувалися на популярних романах, що — у літературних першоджерелах — мали значний читачий успіх.

У контексті проблеми «референції» означеного аспекту торкнувся М. Собуцький, наголосивши:

«Світ кримінальних романів чи фільмичної продукції так само серіальний, герой переходить з книги в книгу, з сезону в сезон. Гарі Хуле в романах Ю. Несбью, Варг Веум — у Гуннара Столесена, Курт Волландер у Геннінга Манкела...» (Собуцький, 2017, с. 35).

М. Собуцький прокоментував «екранізацій-

ність» на, так би мовити, скандинавському прикладі, виокремивши романи, що дали поштовх «поліцейським» серіалам, проте подібна практика є очевидною і в англійських, і французьких, і, власне, італійських зразках цього жанру. Так, наприклад, популярний серіал «Багрові ріки» — спільне виробництво Франції, Бельгії та Німеччини — є екранізацією бестселерів відомого письменника Жана-Крістофа Гранжє, а в італійський «поліцейський» серіал «Комісар Монтальбано» залучено кілька романів Андреа Коміреллі.

Наголошуючи на активному використанні «серіальною продукцією» потенціалу «оповідальності», варто констатувати, що вона є складним структурним елементом літературознавства, оскільки її своєрідним сегментом є «тематична» спрямованість того чи іншого твору. Принагідно зазначимо, що хоча в сучасному естетико-мистецтвознавчому просторі проблема «тематичної» сутності мистецтва скотилася на маргінеси дослідницького простору, її, сказати б, участь у розкритті змістовно-сюжетної спрямованості «поліцейських» серіалів варто обов'язково враховувати.

Прискіпливий аналіз європейських «поліцейських» серіалів увиразнює ще один чинник, який досить активно експлуатується, починаючи від середини 70–80-х років ХХ ст., а саме: прагнення режисерів залучити до участі в серіалах акторів, творчість котрих широко відома не тільки на національних, а й європейських теренах. Таким чином, є підгрунття стверджувати, що «зірковість», яка завжди багато важила в європейському художньому кінематографі, починає «сповідуватися» і в серіалах.

Занурюючи окреслені чинники в історію опрацювання «кримінального» жанру в італійському кінематографі середини 70–80-х років, дослідник неминуче стикається з такою кількістю фільмів, які самі по собі вимагають системного аналізу. Більше того, у цій «кількості» необхідно виокремити те, що стало підгрунттям для виникнення «поліцейських» серіалів. Вони були різного гатунку, проте поступово підготували «поліцейський» багатосерійний фільм «Спрут» (1984–2001), у створенні якого, окрім італійців, брали участь кінематографісти Англії, Франції та Німеччини.

«Спрут» став не лише помітним явищем у європейській кінопродукції, але й оцінювався — принаймні його перші з десяти сезонів — як вияв

високого професіоналізму та демонстрація творчого потенціалу італійської акторської школи. Підкреслюючи доцільність «кількісно-якісного» підходу до аналізу кінопродукції «поліцейського» та «кримінального» жанрів, виокремимо низку стрічок, які, на нашу думку, дають уявлення про твори такого типу.

Реалізуючи поставлене завдання, зазначимо, по-перше, що ми спираємося на засади хронологічного підходу, а по-друге, серед фільмів, які вводяться в контекст статті, є як «суто» італійські, так і ті, що зняті на паритетному франко-іспанському підґрунті. У середині 70-х років на італійських екранах з'являються стрічки «Останній постріл», режисер Серджо Моргані, та «Поліцейська історія», знята Жаком Дерем. Обидва фільми вийшли протягом 1975 року й мали розголос серед глядачів та критиків. Пізніше з'являються «Поліцейський» (1995), «Викрадений» (2002), «Останній рубіж» (2006), «Гідні люди» (2008), режисерами яких відповідно були Джуліо Базе, Ріккардо Мілані, Франко Берніні та Едоардо Уінстер.

У нашій статті «Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків» (2015) ми звертали увагу на участь молодого Торнаторе як сценариста та другого режисера в створенні фільму «Сто днів у Палермо» (1984). Фільм знімав Джузеппе Феррара (1932–2016) — уже загалом відомий у 80-ті роки італійський режисер, котрий після значного успіху цієї стрічки з документальною точністю реконструював боротьбу судової системи країни з мафіозними структурами, оскільки «кримінальний» жанр був основним об'єктом його творчих інтересів. Висока оцінка стрічки «Сто днів у Палермо» багато в чому визначалася точним вибором Ліно Вентури (1919–1987) на роль головного героя генерала Карло дель Кьозо.

Ім'я Дж. Феррара стоїть і в титрах до фільму «Справа Моро» (1986), головним героєм якого став видатний політичний діяч Італії Альдо Моро (1916–1978), котрий двічі очолював Раду міністрів країни, а також у різні періоди своєї політичної кар'єри був міністром іноземних та міністром внутрішніх справ. Окрім цього, А. Моро активно працював у лавах християнсько-демократичної партії, послідовно відстоюючи ідеолого-світоглядні засади католицизму. У березні 1978 року Моро був викрадений активістами «Червоних бригад», які погоджувалися відпустити його за умови виконання

їхніх вимог. Тодішній італійський уряд ці вимоги не прийняв, хоча й розгорнув активні поліцейські заходи з розшуків політика. Однак у травні тіло Моро було залишене на одній з вулиць Рима в припаркованій машині.

Фільм «Справа Моро» відкрив значні можливості для Дж. Феррара, котрий мав змогу не лише поєднати, а творчо синтезувати «політичний», «поліцейський» та «кримінальний» жанри в одному творі. Водночас режисер «працював» з документальним матеріалом, а не шукав засоби доведення «художньо-вигаданих» ситуацій до документального рівня.

Через два роки після виходу на європейські екрани «Сто днів у Палермо» новою кіносенсацією стає стрічка «Каморрист» (1986), знята Дж. Торнаторе, котрий чітко акцентує «географічний» чинник картини, дія якої відбувається на Сицилії — малій батьківщині режисера — і присвячена, як і більшість тодішніх італійських «поліцейських» стрічок, процесу «демафінізації» острова (Кохан, 2015, с. 86–87).

Хронологія фільмів, згадуваних нами, показує, що вони створювалися або паралельно з серіалом «Спрут», або мали змогу засновуватися на його досвіді. Цей факт цілком закономірно може стимулювати інтерес сучасних науковців до цього серіалу, який мав значний європейський розголос, викликавши й підтримку громадськості, і гострі нарікання, зокрема, сицилійської спільноти — дія усіх 10-ти сезонів «Спруту» відбувається саме в цьому регіоні Італії — щодо деформації реальної картини життя на Сицилії. На нашу думку, доцільно підкреслити, що в логіці аналізу процесу становлення найбільш виразних тенденцій опанування «поліцейським» чи «кримінальним» жанрами представниками італійської кінематографії 80-х років, досвід реалізації такої «серійної продукції», як «Спрут», спонукає до певних теоретичних узагальнень.

Вочевидь, успіх серіалу «Спрут» визначається багатьма чинниками, проте найголовнішим був, так би мовити, «чинник» Даміано Даміані (1922–2012) — відомого італійського режисера, актора, сценариста та письменника, котрий до 1984 року — року виходу на телеекрани першого сезону «Спрута» — був автором таких художніх фільмів, як «Слідство завершено, забудьте» (1971), «Людина на колінах» (1978), «Слідство з ризиком для

життя» (1980). Усі названі стрічки не тільки мали значний глядацький успіх у Італії, але й активно «подорожували» різними європейськими країнами.

Д. Даміані успішно поєднував «поліцейський» та «кримінальний» жанри, потенціал яких реалізувався завдяки виявленню і засудженню, передусім, італійської судової системи. Як письменник, Д. Даміані, з одного боку, так би мовити, контролював літературні засади своїх стрічок, а з іншого — професійно володіючи специфікою написання сценаріїв, використовував зображально-виражальні засоби кінематографу задля підсилення психологічного стану героїв.

Оскільки в стрічках цього режисера рушієм сюжету виступав головний герой, для Даміані принципово важливим був актор, здатний «виконати» функцію інтерпретатора режисерського задуму. Варто зазначити, що у двох його фільмах знімався Франко Неро (р. нар. 1941), котрий відомий як властивою йому інтелігентністю, так і специфічною виразністю, що дозволяє працювати над складними, психологічно неоднозначними образами.

Не помилися Д. Даміані й тоді, коли на роль комісара Коррадо Каттаньї в серіалі «Спрут» обрав Мікеле Плачідо (р. нар. 1946), котрий успішно дебютував у фільмі Альберто Негріно «Хлопець» (1972). До початку зйомок «Спрута» М. Плачідо був уже достатньо відомим на італійських теренах, проте міжнародне визнання до нього приходило саме завдяки творчій співпраці з Д. Даміані. Після ролі комісара Каттаньї актор починає активно зніматися в європейських та американських фільмах, експериментуючи з різноплановими ролями.

Наразі варто наголосити на тих «суто» професійних труднощах, з якими стикається кожний/-а актор/актриса, виконуючи головну роль не в багатосерійній, а кількасезонній стрічці, практично постійно перебуваючи на екрані. Працюючи в «серійній продукції», вони, вочевидь, мають досконало володіти технікою гри, відпрацьованими особистісними прийомами виразності, багатогранністю міміки та здатністю до елементів імпровізації в закладеному сценарієм руху подій. Особливі вимоги, як відомо, висувуються до зовнішності актора, яка повинна бути, з одного боку, приємною, а з іншого, так би мовити, «нейтральною», тобто такою, що позитивно сприймається переважною більшістю телеглядачів. Досвід, який протягом десятиліть набула «серіальна продукція», показав, що далеко

не всі — навіть професійно підготовлені актори — витримують «серіальний марафон», який є складним випробуванням і фізично, і морально, і професійно-ремісничо.

Щодо цього ще раз підкреслимо, що успіх серіалу «Спрут» багато в чому обумовлювався професіоналізмом не лише М. Плачідо, а й особистісними акторськими якостями Флорінди Болкан, Патрісії Мілларде, Ремо Джіронне, Бруно Кремера, Франсуа Пер'є, котрі — від серії до серії — протягом значного екранного часу створювали, так би мовити, належне тло задля реалістичного відтворення перепетій розслідування, яке веде комісар Каттаньї. Відтак, варто наголосити, що серіал Д. Даміані повністю «реалізував» чинник «зірковості», означений нами.

Інші «чинники», на яких, на нашу думку, переважно «будуються» серіали «поліцейського» жанру, так само достатньо чітко простежуються у «Спруті». По-перше, це «географічність» — події стрічки відбуваються на Сицилії, що дозволяє, сказати б, другим планом продемонструвати незвичну красу острова, його середньовічний колорит, який не зруйнувала багатовікова історія. А по-друге, «оповідальність», адже рушійною силою подій, що «розгортаються» у серіалі, є вбивство очільника кримінальної поліції Аугусто Маррінео, на місце якого й призначається комісар Каттаньї. Новий комісар приїздить до провінційного сицилійського містечка, назва якого в серіалі не фіксується, разом з дружиною та 12-річною донькою. Те, що автори не називають місто, де відбуваються криваві події, можна вважати симптоматичним, адже подібні події доволі часто трапляються на території Сицилії.

Уже в першій серії стає зрозумілим, що розслідувати Каттаньї доведеться не одне вбивство, а й самогубство впливової маркизи Елеонори Печчі-Шапойї та низку вбивств тих, хто або заважає мафії, або не хоче позбавлятися вигідного бізнесу, торгуючи інформацією. У динамічне розгортання подій «Спрута» поступово «підключається» низка тем, які мають відтворити «сицилійську реальність», а саме: наркотики, якими зловживає Тітті — донька загиблої маркизи, доля наркоторгівця, з яким намагається боротися поліція, банкіри, котрі відмивають «брудні» гроші, корупція в середовищі поліцейських, драматичні події, пов'язані з викраденням доньки комісара. Варто визнати, що всі означені «теми», принаймні в перших сезонах

цієї «серіальної продукції», органічно «вписані» в «оповідальну» манеру розкриття сюжету й до певного часу тримають глядача в напрузі, подекуди професійно підсилюючи драматичність подій, що відбуваються на екрані.

Водночас, позитивно оцінюючи італійський досвід створення «поліцейського» серіалу, варто констатувати, що на однаково високому рівні витримати всі 10 сезонів «Спрута» авторам не вдалося. Серед недоліків заключних серій очевидними, на нашу думку, є уповільненість дії, копіювання деяких сюжетних ліній та певне менторство в поведінці комісара Каттаньї.

Досвід створення цього десятисезонного серіалу виявився і самоцінним для італійського кінематографу, і негативним для «серіальної продукції» загалом, оскільки, свідомо чи інтуїтивно, але інші митці почали не стільки наслідувати його, скільки копіювати. Наш висновок, зокрема, підтверджує інший італійський «поліцейський» серіал «Комісар Монтальбано» (1999–2021), котрий уже витримав 12 сезонів і продовжує зніматися. У 2018 році, коли атрибутовалася вже готова частина цього проєкту, виявилось, що після 1999 року знято 32 серії, кожна з яких триває 1,5 години.

Варто наголосити, що автори «Комісара Монтальбано» послідовно реалізували ті чинники, на підґрунті яких, як правило, «будується» жанр італійського «поліцейського» серіалу: «географічність», «оповідальність–тематичність», «екранізаційність» та «зірковість». Дія серіалу, який прийшов на зміну «Спруту», так само відбувається на Сицилії, «зовнішні ознаки» якої — рельєф, архітектура — «відкривають» кожну нову серію, а провінційні сицилійські містечка показані в усій їхній історичній неповторності, коли навіть руїни сходів, обшарпаність будинків відображають «велич пережитого».

Під час кожної доречної, на думку авторів, ситуації, «живим» учасником дії, що розгортається на очах телеглядачів, виступає море. Саме на його березі зняті зворушливі епізоди спілкування головного героя з туніським хлопчиком — сиротою, долею котрого опікується комісар Монтальбано. Щодо серіалу «Комісар Монтальбано» особливий інтерес стимулює виразність зображального рішення всього циклу серій, яке «забезпечив» оператор Франко Лекко. Наразі, на високу оцінку заслуговує професіоналізм усіх учасників творчого процесу, що

«забезпечує» увагу до деталей і, так би мовити, не випадкових виконавців другорядних ролей, відпрацьованість реквізиту та костюмів, що, вочевидь, роблять цей серіал належним зразком сучасного кінематографу. Позитивне враження, яке справляє «Комісар Монтальбано», зумовлене й, сказати б, формальним рішенням його авторів, кожна серія відтворює нову справу, яку повинен розслідувати комісар, водночас наскрізною в серіалі є лише бригада поліцейських. Таке формальне рішення, з одного боку, стимулювало весь творчий колектив «відпрацьовувати» кожну серію як самостійний півторагодинний фільм, а з іншого — завдяки наскрізній темі «життя й роботи комісара та рядових поліцейських» надати цілісності всьому серіалу.

У «Комісарі Монтальбано», що певний час знімався паралельно зі «Спрутом», витримано й чинник «оповідальності». Так, перша серія першого сезону розпочинається з убивства туніського терориста, який намагався дістатися берегів Сицилії, тож, зрозуміло, саме комісару Монтальбану й доведеться розслідувати цей випадок. У перелік «тем», що супроводжують «оповідальну» манеру подання сюжету додається і тероризм — досить важлива складова сучасного серіалу.

Традиційно, по суті, наслідуючи практику, закладену серіалом «Спрут», Монтальбано має невпорядковане особисте життя і змушений — від серії до серії — переживати «за» та «проти» такої життєвої ситуації. Варто констатувати, що лірико-романтична «тема», так чи інакше, присутня практично у всіх серіалах «поліцейського» жанру.

«Комісар Монтальбано» демонструє і чинники «екранізаційності» — серіал зроблений на підґрунті низки творів Андреа Коміреллі — і «зірковості», оскільки роль комісара виконує один з провідних італійських акторів театру та кіно Лука Дзінгаретті (р. нар. 1961). Він відомий за фільмами «Абіссінія» (1993), «Викрадений» (1998), «Дні самотності» (2005), «Шалена кров» (2008), «Канікули маленького Ніколи» (2014) і постійно знімається та випробовує себе як режисер, демонструючи здатність до самотнього художнього мислення (*Дзінгаретті Лука*).

Протягом 2017 року на італійському телебаченні демонструється «Комісар Мальтезе» — новий серіал, який, вочевидь, є прикладом «тиражування» вже напрацьованого італійськими кінематографістами на теренах «поліцейського» жанру.

Констатуючи цей факт, варто, водночас, визнати, що група сценаристів цього серіалу та, передусім, режисер Джанлука Марія Тавареллі намагалися уникнути як схожості змістовно-сюжетних ліній, так і виразально-зображальних засобів зі «Спрутом» та «Комісаром Монтельбаном». Однак це вдалося лише частково, тож загальні кліше цієї «серіальної продукції», на нашу думку, повною мірою відповідають поняттю «тиражування».

На початку багатосерійної стрічки чітко фіксується 1976 рік, коли комісар римської поліції Мальтезе отримує дозвіл на поїздку до Трапані — провінційного сицилійського містечка, де відбуватиметься весілля комісара Джані Піральді — його друга дитинства. З особистих причин Мальтезе двадцять років не був у Трапані. Причини ці більш, ніж поважні: батько комісара, який очолював поліцію Трапані, покінчив життя самогубством через звинувачення у звабленні неповнолітньої дівчини. Тема «життя-смерть» батька буде періодично — як важкі спогади сина, який не вірить у причину його самогубства — виникати в різних серіях, надаючи їм драматичного забарвлення.

Окрім означеної сюжетної лінії, усе, що стосується інших подій цього серіалу, вочевидь, нагадує вже неодноразово бачене, зокрема, у передвесільні дні мотоцикліст розстрілює комісара Піральді та його наречену, однак знято все це доволі професійно. З дозволу римської поліції Мальтезе починає розслідування трагічної події, що відбулася в Трапані. З самого початку комісар «перехрещується» з потужними мафіозними структурами, які викрадають людей, мають добре оснащену лабораторію для виробництва наркотиків, власну злітно-посадкову полосу на місцевому летовищі. Мафія може вирішити будь-яке питання, спираючись на корумпованих прокурорів, суддів, лікарів психіатричної лікарні, дрібних злочинців, котрі за мізерну платню виконують будь-яке завдання. Це середовище відтворене на екрані не тільки досить ретельно, а

подекуди супроводжується ґрунтовними поясненнями, чому на Сицилії так завжди було, і так буде.

Варто наголосити, що «Комісар Мальтезе», так само як і інші італійські «поліцейські» серіали, спирається на вже означені в статті чинники: «географічність», «оповідальність», «екранізаційність» та «зірковість». Роль комісара Мальтезе виконує Кім Россі Стюарт (р. нар. 1969) — відомий актор і режисер, котрий знімався в останньому фільмі М. Антоніоні «За хмарами» (1995), а також брав участь у таких стрічках, як «Без шкіри» (1994), «Кримінальний роман» (2005), «Свобода — це теж добре» (2006), «Кращі роки» (2020).

Серіал «Комісар Мальтезе», з'явившись на телеекранах, став символом як традицій, накопичених у практиці створення багатосерійних фільмів, так і репрезентантом сучасного стану того жанру, який цікавить автора цієї статті.

Висновки. Підсумовуючи розглянутий матеріал, варто констатувати:

1. Факт популярності «поліцейського» серіалу в логіці розвитку італійського кінематографу очевидний. Водночас, художні фільми й «серіальна продукція» успішно співіснують у єдиному культурному просторі, доповнюючи одне одного.

2. «Поліцейські» серіали, які з'являються на телеекранах з певною періодичністю, свідомо використовують напрацьовані традиції, не намагаючись — в умовах ХХІ століття — принципово змінювати їх. Це призводить до «тиражування» тих чинників, які «вироблялися» кінематографістами від серіалу «Спрут» (1984).

3. Серед «чинників», на засадах яких зосереджено увагу, виокремлені «географічність», «оповідальність» — у її контекст включена проблема тематичної спрямованості «поліцейських» серіалів, специфічна «екранізаційність», оскільки переважна більшість з них знята або на підґрунті реальних подій, або літературних першоджерел, та феномен «зірковість».

Література:

Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (2006). *Український енциклопедичний кінословник*. Вінниця: ІМФЕ і НАН України. 499 с.

Дзингаретти Лука. (No date). Відновлено з <https://www.Ivi.ru>person>luka-dzingaretti>

Дзингаретти Лука. (No date). Відновлено з <https://www.startfilm.ru >person>

Кохан, Т. Г. (2015). Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків. *Культурологічна думка: щорічних наукових праць*, 8. С. 85–90.

Серіал. (No date). Відновлено з <https://www.endic.ru>kuznecov>serial-45669>

Собуцький, М. А. (2017). Серіальна продукція: питання референції. *Магістеріум (Культурологія)*. Київ: НУ «Києво-Могилянська академія». С. 32–35.

References:

Bezklubenko, S. D., & Rutkovskiy, O. H. (2006). *Ukrainskyi entsyklopedychnyi kinoslovnnyk [Ukrainian encyclopedic film dictionary]*. Vinnytsia: IMFE i NAN Ukrainy. 499 p. (in Ukrainian)

Dzingaretti Luka [Zingaretti Luca]. (No date). Retrieved from <https://www.startfilm.ru>person> (in Russian)

Dzingaretti Luka [Zingaretti Luca]. (No date). Retrieved from (in Russian)

Kokhan, T. H. (2015). Kinoprostir Dzhuzeppe Tornatore: dynamika khudozhnikh poshukiv [Giuseppe Tornatore's film space: the dynamics of artistic pursuits]. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*, 8. P. 85–90. (in Ukrainian)

Serial. (No date). Retrieved from (in Russian)

Sobutskiy, M. A. (2017). Serialna produktsiia: pytannia referentsii [Serial production: questions of reference]. *Mahisterium (Kulturolohiia)*. Kyiv: NU «Kyievo-Mohylianska akademiiia». P. 32–35. (in Ukrainian)

Кохан Тимофей Григорьевич

Традиции и современное состояние «полицейского» сериала: итальянский опыт

Аннотация. В статье реконструировано итальянский опыт создания «полицейских» сериалов, которые от 80-х годов XX и первых двух десятилетий XXI века сосуществовали в кинематографе этой страны параллельно с художественными фильмами «криминального» жанра, иногда оценивались как достояние не только национальной, но и европейской культуры в целом. В статье акцентировано на профессионализме подавляющего большинства «полицейских» сериалов и фильмов, созданных на итальянских просторах в течение последних сорока лет, и подчеркнуто, что некоторые сериалы откровенно конкурировали с кинофильмами, прежде всего, по уровню мастерства и популярности режиссеров и актеров, которые привлекались к их созданию.

Отмечено, что жанр «полицейского» сериала постоянно представлен в текущей кинопродукции, поэтому сравнительный анализ традиций и современного опыта производства лент этого жанра и осмысления их эстетико-художественной направленности представляется вполне актуальным. Особое внимание сосредоточено на проблеме главного героя сериала, который в течение значительного времени — от серии к серии — несет важную эмоционально-психологическую нагрузку. Опираясь на эмпирический материал, в статье отражено как процесс становления «полицейского» сериала, так и постепенное «наращивание» художественных средств выразительности по его реализации.

Ключевые слова: «полицейский» сериал, «сериальная продукция», уголовный жанр, традиция, современное состояние, главный герой как носитель эмоционально-психологической нагрузки.

Tymofii Kokhan

Traditions and current state of the "police" series: the Italian experience

Abstract. The article reconstructs the Italian experience of creating "police" series, which from the 80s of the XX and the first two decades of the XXI century coexisted in the cinema of this country in parallel with feature films of the "criminal"

genre, which were sometimes assessed as not only national but also European culture in general. The article focuses on the professionalism of the vast majority of "police" series and films made in Italy over the past forty years, and emphasizes that some series openly competed with films, especially in terms of skill and popularity of directors and actors involved in their creation.

It is emphasized that the genre of "police" series is constantly represented in current film production, so a comparative analysis of traditions and modern experience in the production of films of this genre and understanding of their aesthetic and artistic orientation seems quite relevant. Particular attention is paid to the problem of the protagonist of the series, who for a long time — from series to series — carries an important emotional and psychological burden. Based on empirical material, the article reflects both the process of formation of the "police" series, and the gradual "building" of artistic means of expression in its implementation.

Keywords: "police" series, "serial products", criminal genre, tradition, current state, the protagonist as a carrier of emotional and psychological burden.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-2821-0838>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.51-68>

«ІДА» ТА «ХОЛОДНА ВІЙНА» ЯК (НЕО)МОДЕРНІСТИЧНЕ КІНО

Славомір Платек
магістр фільмознавства,
Гданський університет,
м. Гданськ (Польща)
slawomir.platek@salonliteracki.pl

Славомир Платек
магістр фільмоведення,
Гданський університет,
г. Гданьск (Польща)
slawomir.platek@salonliteracki.pl

Slawomir Platek
Master of film studies, University
of Gdańsk, Gdańsk (Poland)
slawomir.platek@salonliteracki.pl

Анотація. Предметом статті є аналіз останніх фільмів Павла Павліковського з погляду їх належності до тенденцій сучасного кіно. Фільми «Іда» та «Холодна війна» іноді описують як мистецький спадок Польської школи кіно. Стаття присвячується гіпотезі, згідно з якою ці фільми можна сміливіше віднести до європейського неомодерністичного кіно. Такий висновок ґрунтується на дослідженні творчого шляху автора, сприйнятті його доробку за кордоном і, насамперед, на естетиці фільмів, про які йдеться у статті.

Теоретичною основою роботи є праці Андре Базіна, що стосуються візуальної частини та змісту фільмів (двозначність світу, представленого у фільмах). Стаття торкається поняття «реалізму» в теорії французького критика.

Другою теоретичною основою є робота Рафала Сиски про напрям кіно, відомий як неомодернізм. Фільми П. Павліковського кореспондують із багатьма постулатами Р. Сиски і, ймовірно, репрезентують доволі слабо описаний напрям польської кінематографії. Це погляд на «Іду» та «Холодну війну» є новим у дослідженнях польського кіно.

Твори Павліковського багато в чому схожі на деякі польські стрічки 1960-х рр. Такі фільми Юстина Желяско класифікує як модерністське кіно, всупереч тій традиції, де вони, як правило, пов'язані з Польською школою кіно.

Проаналізовано також композицію кадрів на основі ностальгійної моди, яка називається «ломографією».

Ключові слова: Павел Павліковський, «Іда», «Холодна війна», модернізм у кіно, неомодернізм, Польська школа кіно, Андре Базін, Французька нова хвиля.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. Статтю присвячено двом останнім фільмам Павла Павліковського у контексті сучасної класифікації його кінотворів, та запропоновано нові висновки. У статті враховуються і не заперечуються тези досліджень Зігфріда Кракауера та Рудольфа Арнхайма про взаємозв'язки фільмів із нефільмовою реальністю. Втім, стаття базується переважно на дослідженнях Андре Базіна та його роботах кінця 1950-х рр. Особлива увага у статті надається двом тезам А. Базіна: про психологічну структуру

персонажів фільму (іраціональність, непослідовність, порушення причинно-наслідкового зв'язку в житті персонажів) та про естетику кінокадру, що уможливило вірогідніше відображення природного людського сприйняття, аніж метод зйомок, зроблений у класичному кінематографі.

Увагу статті сфокусовано на відокремленні стрічок П. Павліковського від класичної моделі кіно та обґрунтовано потребу іншої їх класифікації. Цей погляд на два останні фільми П. Павліковського («Іда» та «Холодна війна») застосовується вперше, адже досі їх здебільшого трактували як не до кінця зрозуміле «авторське кіно» в його широкому розумінні, або як спроби наслідувати Польську кіношколу, сформовану на зламі 1950-1960-х років.

Останні дослідження та публікації. У цьому дослідженні використано сучасну теорію польського вченого Рафала Сиски (доктора філософії, професора Ягеллонського університету), який замість звичного та приблизного терміну «slow cinema» послідовно вживає інноваційне поняття «фільмовий неомодернізм», і визначає його як авторський, мистецький, ностальгичний кінематограф, суголосний із кіномистецтвом періоду нових європейських хвиль та їхніми усталеними кодами.

Головною метою статті є детальний аналіз окремих фрагментів стрічок, з урахуванням режисерських та операторських прийомів, які не вписуються в класичну модель кіно, — тобто фільмів, що містять логічну та правдиву поведінку героїв, а також «декоративний надлишок» на естетичному рівні.

Виклад матеріалу дослідження. Естетика фільмів Павла Павліковського та їх сприйняття досі створюють проблеми. Окрім критичних і хвалебних голосів, наявні спроби розміщення його творчості в якійсь із визначених течій. Чи «Іда» та «Холодна війна» є наслідуванням Польської кіношколи? Чи їхня естетика має щось спільне із попередніми польськими кінофільмами?

Прикметно, що навіть до «Холодної Війни», Йоанна Ридзевська (2017, с. 23–40) характеризувала фільми Павліковського як «транснаціональні», посилаючись на його біографію та інтерв'ю, які навіть після публікації цієї статті не змінили своєї тональності (режисер постійно наголошує, що автобіографічний аспект є для нього особливо важливим).

1. Далеко від Польської школи. Створені у Польщі фільми П. Павліковського, насамперед, порівнюють із Польською кіношколою. Це порівняння не випадкове, адже в них бачимо і пропорції кадру, і монохроматичну естетику, і живу пам'ять про Другу світову війну у житті героїв, і події періоду існування Польської кіношколи. У випадку з «Ідою» це, певною мірою, також і оприявлення польсько-єврейських взаємин під час війни. Варто нагадати, що такі спроби вже були в Польській кіношколі, до них відносять стрічки «Наганяч» (реж. Ева та Чеслав Петельські, 1963), «Білий ведмідь» (реж. Єжи Жажицький, 1959) та «Самсон» (реж. Анджей Вайда, 1961)¹. Зокрема, останній фільм представляє ревізійністичний напрям, порушуючи питання польського ставлення до євреїв, хоча не всі історики включають цей фільм до Польської школи кіно.

Може скластися враження, що «Іда» вписується в межі Польської кіношколи і просуває нас у цій темі на крок уперед. З іншого боку, «Холодна війна», з погляду зведення рахунків із роками жорсткого комунізму, мала би багато спільного із фільмами «Людина на колії» (реж. Анджей Мунк, 1956), «База мертвих людей» (реж. Ева та Чеслав Петельські, 1958) та «Жити ще раз» (реж. Януш Моргенштерн, 1964)². Однак я хотів би звернути увагу на абсолютно іншу спорідненість двох аналізованих тут фільмів П. Павліковського. Відправна точка — це їхня естетика у найширшому розумінні, а також теорія Андре Базіна.

У 1962 р. з'явилася важлива стаття Конрада Ебергардта під назвою «Мистецтво мисленнєвого образу»³. Автор посилається на розрізнення режисерів, запропоноване А. Базіном на «тих, що вірять в образ» і «тих, що вірять у реальність» (Bazin, 1963, с. 284). Хоча К. Ебергардт у кількох пунктах розходиться із теорією А. Базіна⁴, однак запроваджує в дискурс польського кіномистецтва важливе поняття, що є дуже цінним. Донині ця проблема залишається недостатньо дослідженою і, можливо, окреслювати явища як-от Польська кіношкола було би простіше, якби ми пішли далі цим шляхом. Однією з цікавих спроб є також праця Ю. Желяско «Пригода у потязі» (Żelasko, 2015, с. 175), де вона аналізує здебільшого стрічки, що асоціюються із маргінесами Польської кіношколи, або ті, що неохоче і проблематично до неї зараховуються. Вказаний К. Ебергардтом шлях може відігравати ключову

чову роль: було польське модерністичне кіно, що «вірило у реальність».

Я спробую певною мірою обґрунтувати гіпотезу, що запропонований доробок П. Павліковського, має саме таку природу, але характер цього доробку відрізняється від Польської кіношколи. З цією метою я опишу ті риси «Іди» та «Холодної Війни», що ставлять ці фільми на бік «віри у реальність», водночас вказуючи на зв'язки з історією польського модерністичного кіно.

Лукаш Мацеєвський зауважив:

«У фільмі “Іда”, що торкається суто польських проблем, міжнародну аудиторію зачарувала формальна точність фільму, універсальність історії, а також атмосфера таємничості, що випромінюється з екрана...» (Maciejewski, 2015, с. 19).

Він згадує не лише нью-йоркські успіхи, а й пише, що твір П. Павліковського переміг комерційну конкуренцію у Франції, Нідерландах, Швейцарії, Австрії, Німеччині, Бельгії та Італії. Він також згадує про успіхи в Новій Зеландії, Японії, Аргентині, Австралії та у Тайвані⁵, додаючи високі показники відвідувань кінотеатрів у Великобританії, Ірландії, Скандинавії та Канаді.

Шведський письменник Нессер Гакан в інтерв'ю Олександрі Желязінській сказав про стрічку «Іда»:

«Якби ви захотіли комусь її переказати, виявилось б, що там немає нічого, ніякої значної фабули: дівчина хоче відректися від чернечої обітниць. Проте важливим є спосіб у який розгортається оповідь, кадри, довгі паузи, музика. Я замислено споглядав кожну секунду цього фільму. Поляки, ясна річ, мають різні погляди: деякі вважають, що не варто розповідати про не надто славні епізоди польсько-єврейської історії⁶. Але мене більше ніж історія цікавила нарація, операторська робота. Мить, коли Ванда Груз вирішує викинутися з вікна, вражає. Глядач думає: я мав це передбачити. Але не передбачив. (...) Це один із найкращих фільмів, які я бачив у житті» (2016, с. 70).

У цьому та попередніх коментарях варто звернути увагу на своєрідний ескапізм у сприйнятті

«Іди», що домінує за кордоном, зосередженість на суто мистецьких цінностях, а також на те, що править за цінності: повільний темп, довгі сцени, статична камера, паузи. Усе це надійно віддаляє «Іду» від моделі історичного кіно, відриває її від метафоричності, притаманної Польській кіношколі, натомість наближає її до сфери неомодернізму.

2. «Реальність» — спроба інтерпретації «Холодної війни» як модерністичного кіно. У згаданій раніше статті «Пригода у потязі» Ю. Желяско слушно вирізняє категорію польського модерністичного кіно, що існує рівночасно з подібними явищами в інших країнах Європи. Власне, неоднозначність фільмів П. Павліковського має спрямовувати увагу на модерністичне кіно. Пробуючи систематизувати риси, притаманні модерністичним нараціям, Яцек Осташевський пише:

«Найвиразнішою рисою модерністичної нарації є ускладнена форма. Цей результат досягається зменшенням комунікативності оповіді та послабленням причинно-наслідкового зв'язку в ланцюгу подій. Властивий класичному кінематографу принцип цілісної безперервної дії, себто підпорядкування всіх елементів твору рухові, спрямованому на досягнення мети головним героєм, атрофується, а вся конструкція дедраматизується» (2016, с. 35).

Ясна річ, саме з цією моделлю кіно можна пов'язати фільми, які викликають збентеження і труднощі у сприйнятті. У своїй праці Я. Осташевський систематизує особливості фільмів Нової хвилі, чимало з яких можуть спричинити несприйняття, бо містять: відкрите закінчення, нестійкого та іраціонального героя, мотив відчуження, відірваність героїв від сьогодення через їхню суб'єктивну прив'язаність до власних травм, відмова від аристотелівської моделі драматургії (ред. Arystoteles, 1989, с. 112) та випадковість подій без фабулярної підготовки. Нечіткість і невизначеність, як з боку автора, так і реципієнта, зустрічаються в поезії фільмів П. Павліковського, та відповідають описаним тут постулатам, що я спробую пояснити нижче. Ці стрічки, поза сумнівом, можна розглядати як присвячені історичній тематиці й оснащені широкою символікою, однак я пропоную альтернативу.

Кінокритики, а пізніше переважно режисери пов'язані з часописом «Cahiers du Cinéma», нео-

дноразово (а останнім часом — успішно), намагались визначити їхні риси. Зрештою, ці постулати узагальнив А. Базін, представивши тези, що стосувалися, серед іншого, «реальності» та «авторської політики»⁷. Саме на доробок Базіна та опрацювання його робіт я спиратимусь для обґрунтування подальших висновків. Однак я спробую запропонувати підхід, за якого історія є лише приводом, а автор говорить про речі суттєво універсальніші, що вписуються в зовсім інший контекст. Теорія Нової хвилі, або ширше — теорія модерністичного кіно на прикладі французької Нової хвилі, видається цілком придатною.

Погляди А. Базіна на фільмову «реальність», як стверджує Алісія Гельман, не були висловлені ним прямо, але їх можна описати в кількох висновках:

«Реальність є важливою сама по собі, але вона пропонує нам безліч значень, проявляючись в амбівалентний спосіб. І творцями [«який вірить у реальність» — С.П.] важливо зберігати цю неясність і багатозначність, не замінюючи її цілісністю сенсу, передбачену митцем. Завдяки цьому глядач теж має свободу вибору, можливість власної інтерпретації побаченого. Він має впоратися із різноманітністю сенсів, які прочитує у відзнятих подіях, подібно до того як робить це в житті» (Helman та Ostaszewski, 2010, с. 156).

Тут варто зазначити, що йдеться не про «реальність» методів кіновиробництва (вони у П. Павліковського «штучні» та наближені до перфекціонізму), а в значенні фабулярного змісту.

Оповідючи про реальність у кіноестетиці, А. Базін, певним чином, говорить також і про свої погляди на саму реальність. Оскільки він вважає, що аналітичний монтаж, завдяки розриву часу і простору, спотворює образ реальності, то сама реальність, вочевидь, вважається ним безперервною. Ця теорія, стисло викладена вище й така, що послідовно дотримується цих припущень, підкреслює також «множинність сенсів» всупереч телеологічному мисленню⁸, оскільки події у фільмі не наближають нас до завершального акорду, а просто «відбуваються».

Правила «мандрівки героя»⁹ домінують у фабулі класичного кіно, де все зводиться до певної

мети, а кожна подія трапляється «для чогось», адже цього вимагає структура сценарію. Тож якщо реальність має телеологічний характер, із нею суголосний класичний кінематограф. А якщо відкинути аристотелівський підхід, визнаючи «множинність сенсів» і випадковість, тут пасує модерністичне кіно¹⁰.

З усіх наявних рецензій та полеміки увиразнюється одне засадниче припущення: П. Павліковський хотів показати якусь правду про Польщу і поляків, ймовірно, також і про інші частини світу. Однак якщо відійти від Аристотеля і звернутися до А. Базіна, може, зовсім не варто сприймати його фільми в такий спосіб. Це свідчить про те, наскільки важко визнати конкретне припущення: фільм історичної тематики, що зачіпає чутливі політичні й національні теми, може просто не містити послання. Події у сюжетах П. Павліковського не мусять вести до певних неминучих висновків: кожна з них може бути настільки важливою, як інші, тому вибір найважливішої (за А. Базіном, «розрив» монтажу) має другорядне значення. Їх суть не треба піддавати раціоналізації, а тим більше — використовувати як матеріал для позафільмової інтерпретації світу.

Для прикладу: як розуміти самогубство Ванди та повернення Іди до монастиря? Можна, звісно, рухатись шляхом точних причинно-наслідкових зв'язків, стверджуючи, як деякі рецензенти, що самогубство Ванди є спокутою (а відтак — очищенням від провини за сталінські злочини), а Іда бачить у релігії єдину реальну для себе можливість боротьби зі злом. Однак можна також припустити, що Ванда просто вважає своє життя невдалим і відчуває звичайну людську самотність. Це можна побачити, скажімо, у романтичній сцені у барі, а ще в тому, як вона ставиться до Іди: неодноразово закликає її до глибшого «занурення в життя», ніби компенсуючи цим власні невдачі. Важливо, що самогубство здійснюють з різних причин. Наприклад, у дослідженні «Самогубство: соціальні причини та психологічний аспект» наведено статистику цих причин у Польщі:

у 861 випадках причиною були психічні захворювання;

у 671 — сімейні непорозуміння;

у 346 — хронічні захворювання;

у 385 — економічні передумови;

у 268 — нерозділене кохання;

у 118 — раптова втрата засобів до існування;

у 92 — смерть близької людини;
 у 51 — проблеми в школі;
 у 31 — довготривала втрата працездатності;
 у 2 — захворювання на СНІД;
 у 2 — небажана вагітність (Szymczak&Tworek, 2005, с. 19).

Серед вказаних причин немає «самогубства честі», як спокути за несправедливе ставлення до інших людей. Ми не знаємо і не мусимо знати мотивацію Ванди, але, як наукові дослідження, так і наші загальні знання не вказують на спокуту провини як «базову» причину суїциду в європейському культурному середовищі. Однак часто підкреслюють (зокрема і в цитованому дослідженні), що алкоголізм збільшує ймовірність самогубства, а Ванда з фільму — алкоголічка. Якщо розглядати її вчинок як символічний, то «Іда» була би стрічкою, що в символічний спосіб зводить порахунки з історією через цю постать. А якщо трактувати це як відчайдушний акт, то була б «реалістичним» фільмом — звичайною оповіддю про причетних до цієї історії людей. Ясна річ, можна розглядати це самогубство у контексті інтерпретації історії, однак я хотів би зазначити, що цей вчинок може бути просто незрозумілим, або не до кінця зрозумілим, і не мати нічого спільного з історією комуністичних органів безпеки.

Подібна дилема пов'язана з постаттю Іди. Якщо прийняти реалістичну умовність, то дівчина приймає не завжди раціональні, часом імпульсивні рішення, що не мають бути ані обдуманими, ані щось спричиняти. Може, домовляється про зустріч з хлопцем, позаяк уперше в її житті ніхто не стежить за нею, щоб контролювати. Цю зустріч не слід розглядати лише в переносному значенні, бо могло бути звичайне «а чом би й ні?». Зрештою, у взутті на високих підборах незручно, горілка та сигарети несмачні, плану спільного життя нема. Невідомо, вдалим був секс, чи ні. Проте, якщо взяти до уваги наступні кадри, де Іда, найімовірніше, не відчуває задоволення від «мирських насолод», еротичний епізод її також розчарував.

Наскільки впевнено цій ситуації можна надати переносного, символічного, суспільного та в цілому історичного сенсу, настільки ж можна трактувати її як «реалістичну» оповідь про нестабільний, вередливий характер дівчини, яка сама не знає, чого хоче. Також це не мусить бути очевидним і глядачеві¹¹.

Обидві фабулярні ситуації можна трактувати двоїсто: як фільм, що символічною мовою хоче сказати щось важливе про історію, і як «реалістичний» фільм у сенсі деяких митців модернізму. Речі можуть просто бути, рішення людей не мають бути зрозумілими, події не повинні укладатися в сюжет, а метафори — якщо з'являються — можуть бути випадковими, калейдоскопічними, як і їхнє значення. Це відображається на естетиці. А. Базін за головний критерій цього «реалізму» бере синтетичний монтаж, ідея якого полягає у використанні «глибини різкості»¹². Це означає, що в одному кадрі є принаймні два плани, де водночас відбувається щось важливе для фільму. Таким чином, окрім згаданих вище фабулярних критеріїв, належність до цієї моделі кіно визначають технічні й естетичні аспекти.

Далі, як приклад, стисло проаналізуємо чотири сцени (із перших п'яти) з фільму «Холодна війна». Перша, що триває 76 секунд (досить довго), — це горизонтальна панорама, на якій зображено двох музикантів і, ймовірно, молоду Зулю. Це мало би розмістити початок дії на рубежі 1920–1930-х років у рідному селі героїні¹³. Це три кадри, де персонажі показані без склейок, тому зберігається «тяглість», якої очікував А. Базін, а також важливе тло, де «героями» є будівлі та кури.

Подібна, але вужча панорама з'являється в другій сцені, де показано двох героїв у машині, а згодом — зберігаючи глибину — третю фігуру на передньому плані. Водій віддалений і повернутий спиною, але ми добре чуємо його слова. Триває сцена 24 секунди, отже, також відносно довга, і, подібно до першої, переходить прямо до наступної.

Третя сцена — це теж панорама: частково вертикальна, а частково горизонтальна. Герої у кадрі та їхні дії знову змінюються без склейок, вводяться нові персонажі і реквізит¹⁴. На передньому плані ми бачимо танцюристів, вони не у «фокусі», але є важливими для сцени (бачимо, що це зйомки не в студії, а наживо — автентичні, недеформовані). Відсутність різкості не спричиняє втрати глибини кадру, це лише наслідок законів оптики: глибина різкості тим більша, чим далі фотографовані предмети, і чим вони менші — тим ближче вони розташовані. Розмиті силуети танцюристів підкреслюють реалізм, що в загальній концепції фільму видається особливо важливим. Тривалість сцени в цьому випадку теж важлива — 36 секунд.

Четверта сцена є короткою (7 секунд) і по-



Лл. 1. (з архіву автора)

вністю статичною, що вписується в аналітичний монтаж. Але вже в наступній, п'ятій сцені (10 секунд) з'являються додаткові плани, важливі для конструювання психологічних портретів персонажів. На задньому плані — чоловік за кермом, явно змучений і незадоволений ситуацією. Ближче бачимо дослідників народної музики і музикантів, які слухають те, що тільки-но виконували. Це ті самі музиканти, що й у попередній сцені. Отже, глибина сцени відповідає постулатам А. Базіна. Ще складнішою для аналізу була б сцена з моментом запису дівчинки, яка співає, зокрема, якщо розрізняти «їжу духовну і тілесну», говорячи мовою Євангелія.

Для повного уявлення про творчий метод, використаний у «Холодній війні», варто розглянути ще одну сцену (лл. 1), що відбувалася дещо пізніше та виразно втілює постулати А. Базіна. Мовиться про розмову героїв перед дзеркалом. Тут глибина різкості застосовується в особливий спосіб. Знову зазначимо, що згідно із законами оптики, тут немає глибини різкості, оскільки фігури в дзеркалі не зовсім чіткі. Проте зберігається «глибина» в осново-

положному сенсі А. Базіна, тобто — важливо все, що відбувається на всіх планах у кадрі, які видно досить добре, а спостережливість глядача визначає, котру з деталей ухопити.

Насамперед варто звернути увагу на формальне рішення: глибина розташована у дзеркалі, однак відображення показує не найважливішу деталь, як у багатьох кадрах такого типу, а хаотичну масу в ательє театру. У цій масі є одна людина, яка визначає увесь сенс сцени. Це — Зуля, котра дивиться прямо на Віктора, але настільки ж нечітка, як усі решта у відображенні.

«Глибина різкості», про яку писав А. Базін, не є глибиною у технічному чи оптичному сенсі, позаяк і людське око, і традиційний об'єктив не можуть її вхопити, зокрема — на близькій відстані. Я вже згадував, що збільшення відстані служить збільшенню глибини. У звичайному об'єктиві при вузькій діафрагмі фокусуються всі об'єкти від 10 м до ∞. Однак на ближчих відстанях ця глибина швидко зменшується: залежно від налаштувань діафрагми, різниці в кілька сантиметрів може вистачити, щоб



Ил. 2. (з архіву автора)

об'єкти на передньому або задньому плані були розмитими. Проте це не має великого значення для побудови кадру «вглиб». Найважливіше те, що за один кадр як око, так і камера здатні охопити кілька планів, ближчих і дальніх, а рука і погляд оператора перебирають на себе те, що в повсякденні є рішенням спостерігача. Отже, «реалізм» А. Базіна не є технічним поняттям, слід відрізнити «глибину» і технічну глибину, а кінематографічні засоби від фізичних параметрів, що служать каналам сприйняття та виражальним засобам, узгоджуючись із ними. У понятті «глибина різкості» елемент «глибина» важливіший за елемент «різкості».

Повертаючись до П. Павліковського: сцену грає Зуля. Герої цієї сцени дивляться один на одного і крадькома на неї. Бачимо її в дзеркалі, вона ледь помітна у натовпі. В оптичному сенсі вона не «різка» і навіть слабо увиразнена серед інших випадкових осіб. Проте саме вона вирішує подальший перебіг сцени. Віктор дивиться мало не винятково на неї, усе ж зберігаючи певну обережність. Натомість Зуля весь час дивиться лише на Віктора,

не намагаючись це приховати. Качмарек кидає погляд у її бік, але його думки зайняті іншими справами. Ірена робить Віктору однозначну пропозицію «повеселитися», але за мить усвідомлює, що на лінії Зуля — Віктор щось відбувається, де Ірена має програти.

Безперечно, не весь фільм сконструйований у такий спосіб, але цього досить, аби сприйняти усі наслідки свідомого використання П. Павліковським «віри в реальність», а отже: нерелевантність, відсутність навмисної метафори і, ясна річ, — послання.

3. *Ностальгічна естетика фільмів П. Павліковського на прикладі ломографії.* Перегляд альбомів з непрофесійними фотографіями часто дозволяє вловити якусь деталь: фотограф розміщує обличчя персонажа в центрі кадру. Зосереджується на тому, що в повсякденному сприйнятті найчастіше впадає в око — на обличчі. Це закономірно з погляду концентрації уваги, однак є вадою композиції кадру. Унаслідок цього сфотографовані фігури мають «обрізані» ноги, а над ними непропорційно переважають стеля, стіни або небо. Багато домаш-



Ил. 3. (з архіву автора)

ніх альбомів зі старими фотографіями містять саме неправильно зроблені фотографії, іноді майже винятково такі.

Через деякий час після розповсюдження цифрової фотографії з'явилася особлива мода на різновид аналогової фотографії, що називається «ломографія» (за назвою радянського фотоапарату «ЛОМО»). Це ностальгічна мода, а найкращим ломографічним знімкам притаманні такі риси: явний вплив матеріалу й апаратури на зображення (прострочена плівка, недосконалі об'єктиви та ін.); неправильна композицією кадру («обрізані» ноги, зайвий простір у верхній частині, розміщення важливих деталей у слабких місцях кадру, тощо); надання переваги монохроматичній плівці; вибір об'єктів, що й так мають вигляд старих; схильність до загального плану; інші методи штучного «зістарювання» фотографії.

Дотепер ніхто не кодифікував правила ломографії¹⁵, але є багато ознак того, що в естетичному аспекті П. Павліковський практикує своєрідну ломографію, що робить його митцем не лише сенти-

ментальним, але й ностальгічним, у сенсі широко трактованого постмодерністичного мистецтва, або неомодерністичного (на думку вище згаданого Рафала Сиски, який вважає ностальгію однією із рис такого кіномистецтва).

Придивившись уважніше до кадрів із описуваних стрічок, можна припустити, що П. Павліковський та його оператори практикують особливий різновид опрацьованої ломографії, свідомо стилізуючи кадри ніби аматорські. На ілюстрації 2 зображене погано обрізане фото з кінця 1960-х років (з архіву автора). Ілюстрація 3 — стилізація подібного кадру з фільму «Холодна війна». Схожі приклади бачимо на ілюстраціях 4 і 5.

У своєрідний спосіб побудовані кадри з «Іди», оскільки надлишок простору в горішній частині кадрів та їх неправильна композиція посилюються впродовж фільму. Головна героїня ніби «сповзає» вниз (іл. 6, 7, 8), що можна трактувати символічно, але також — інтерпретувати як звичайну постмодерністичну алюзію на усталений код «погано зроблених фотографій».



Іл. 4. (з архіву автора)

Ці приклади демонструють дві речі: з одного боку, фільми П. Павліковського можна розглядати як конкретні історичні дослідження, присвячені фактам та процесам минулого, суголосні з ними і прямо, і переносно, що містять спроби вирішити ключові й чутливі проблеми (період сталінізму чи участь поляків у Голокості); з іншого боку, можемо дивитися їх як інтимні, камерні, позаісторичні, сентиментальні, ностальгічні, близькі до ідей неомодернізму, й такі, що не завжди переймаються якоюсь високою ідеєю.

4. *Метафізика образу і його таємниці.* Чи «Холодна війна» розкаже якусь правду про історію? Це не має значення, позаяк стрічка, мабуть, взагалі не намагається розказати правду, лише намагається оповідати, ба більше — повідомляти. Ситуація парадоксальна, оскільки абсурд вміщений у сферу правди (що таки існує), але все зводиться до того, що П. Павліковський, імовірно, не намагається розповісти щось конкретне, точне, він просто каже, і лише згодом виявляється, що через нього говорить абсурд, який, однак, варто виголосити.

Підсумовуючи, варто нагадати твердження Болеслава Міхалка із висновків до збірки праць А. Базіна «Фільм і реальність» (1963, с. 255):

«Тільки в цих фільмах¹⁶ немає спроб — брутальних спроб, за А. Базіном — продемонструвати бодай якісь причинно-наслідкові зв'язки між людиною та суспільством, у якому вона живе; тільки в них існує надзвичайно дорога А. Базінові таємниця, багатозначність, себто реальність, не спотворена хоч якимись намаганнями інтерпретації, зокрема — матеріалістичної. Отже, реальність для А. Базіна є правдивою лише тоді, коли вона неінтерпретована, якщо вона зберігає в собі таємницю. (...) Фільм, реалістичний базінівський фільм — це інструмент, що служить для не для заглиблення і проникнення в таємницю, а лише для констатації її існування, для її утвердження. Ледь перебільшуючи, можна сказати: правда для Базіна — те, що становить таємницю; а неправда — усе, що пробує у таємницю проникнути».



Лл. 5. (з архіву автора)

Фільми Павліковського цілком зрозумілі на рівні комунікації — що в них відбувається, в якому порядку і т. ін. Утім, якщо розглядати їх крізь призму Нової хвилі (а наведена вище цитата описує два останні фільми майже ідеально), то цей аспект варто брати до уваги. Слід зауважити особливу метафізику образів, певні подібні риси, притаманні творчості П. Павліковського: у його стрічках з'являються кадри, завдяки яким ці фільми легко візуально асоціювати з давнішим польським кіномистецтвом — здебільшого із творами неоднозначними, складними для класифікації, що містять у собі певну загадковість (як «Іда» та «Холодна війна»), даленіють від психологізації та показують нераціональність «реального» світу. Цитована вище праця Ю. Желяско у цьому контексті називає стрічки «Потяг», «Як бути коханою», «Сальто», «Ніхто не кличе», «Останній день літа», «Пасажирка», «Шифри», згадуючи у спосіб, що дозволяє класифікувати їх як польський модернізм 1950–1960-х років не лише за візуальними ознаками, а й за близькою тематикою.

5. У висновку — неомодернізм? Фільми П. Пав-

ліковського містять чимало ознак класичної моделі кіна (наприклад, уже згадану лінійну нарацію), проте, як впливає із запропонованого вище аналізу, вони мають багато спільного з європейським кіномистецтвом Нової хвилі, тож постає питання, де в цій ситуації їх розташувати. Хоч це й неоднозначно, але, якщо вибирати один із напрямів, можна обрати модерністичний.

Скажімо, Рафал Сиска (2014, с. 593) зараховує митців нової європейської хвилі, що творили упродовж 1950–1970-х років, до неомодерністичної течії. У польському кіномистецтві, серед загальнодоступних фільмів, небагато пов'язаних із цим явищем.

Утім, цілком природно можемо придивитись до найновіших творів П. Павліковського і спробувати зіставити їх із визначенням Р. Сиски. Розлога спроба такого визначення міститься на 155–166 сторінках його книжки.

Насамперед, Сиска (як і чимало інших, цитованих тут коментарів) вказує повільний темп стрічки і споглядальне мислення — риси, присутні зде-



Ил. 6. (з архіву автора)

більшого в «Іді», але також і в «Холодній війні», часто згадуючи довгі сцени зі статичною камерою та кадри з нетиповою композицією.

Інша особливість стрічок, на погляд Р. Сиска, ностальгійність та наслідування майстрів 1950–1960-х та 1970-х років. Безумовно, в роботах П. Павліковського очевидні впливи кіномистецтва, з яким мав можливість познайомитись після еміграції до Англії, проте засадничі візуальні особливості його останніх фільмів свідчать про наявну в них ностальгію: давно вилучений із широкого вжитку формат 4:3 і чорно-біла плівка. Цей висновок додатково підтверджується фактом, що події стрічки відбуваються понад пів століття тому.

Р. Сиска пояснює це так:

«Неомодернізм (...) більше немає амбіцій змінювати світ і не відставати від нього. Зазвичай він ностальгійний: не стільки спрямований у минуле, скільки шукає в ньому приклади, що можна пов'язати із сучасністю. Модернізм був енергією сучасності, а неомодернізм став меланхолією та

жестом зневіри у постульованій запис реальності» (Syska, 2014, с. 157).

Оце небажання змінювати світ увиразнюється в рецепції «Іди» та в протиборстві стрічки із упередженою критикою, яка вдається до дріб'язкового аналізу, зосереджуючись на тому, що «Іда» могла би, повинна була б чи навіть вже змінила у світі.

Цю лінію Сиска розвиває в наступному параграфі, вказуючи — «авангардизм та елітарність». Асоціації зі стрічками П. Павліковського (разом зі специфікою їх рецепції) тут теж спокусливі:

«Неомодернізм позбувся суспільної постулятивності. (...) З першого погляду очевидно, наскільки для режисерів неомодерністичного кіно важливе звернення до традиційного досвіду — релігійного та духовного» (Syska, 2014, с. 159).

Ба більше, далі автор стверджує, що «мова висловлювання стала мінімалістичною, а риторичні



Лл. 7. (з архіву автора)

засоби — багатими: рідше спиралися на метафори, а частіше — на метонімії та алегорії». «Іда» могла би бути досконалим прикладом цього.

Олександр Яцкевіч (Jackiewicz, 1989, с. 355), намагаючись охарактеризувати польське повоєнне кіномистецтво, зауважив цікавий факт:

«...польський фільм конструюється на основі поетичної і драматургічної моделі XIX століття, на відміну від інших кінематографічних традицій, повністю ігноруючи реалістичний роман минулого століття, який у нас, зрештою, є дуже слабким».

Це міркування доповнює розлогіший висновок, де О. Яцкевіч намагається визначити польське осмислення кіномистецтва, вказуючи і на його парадокси, і на особливості. Закоріненість у поезії він вважає анахронізмом та водночас особливістю місцевого методу, зокрема, йдеться про романтизм і символізм поезії протягом усього XIX століття¹⁷.

Це одна із ознак, що може відокремлювати

фільми П. Павліковського від стрічок Польської кіношколи: у них важко знайти сліди поезії та драматургії XIX століття, вони скупі на метафори і символіку, а коли й занурюються глибоко, то не в матерію тексту, а в матерію реальності, опосередковану текстом.

Бачимо суголосність із подальшими висновками Р. Сиски:

«Головні риси тенденції — дедраматизація і антипсихологізм, що виникають не лише із використання характерних акторських технік, де дистанційоване спостереження виконавця-натурника замінюється на традиційну та емоційну інтроспективу, притаманну мейнстріму [виступ Агати Тшебуховської в «Іді», стримана акторська гра Агати Кулеші в обох аналізованих фільмах — *С.П.*], але також новаторський спосіб побудови взаємозв'язків між персонажем і простором [в обох випадках «сповзання» персонажа кадром вниз, до слабого пункту в центрі кадру — *С.П.*]. (...) Отже, істотну роль



Ил. 8. (з архіву автора)

в описуваних фільмах відіграє камерне, а часом інтимне бачення героя, зосередження на його відмінності й унікальності [особлива історія Іди, приклад Зулі й Віктора, описаний вище — С.П.] (...) Особливі функції в цьому сенсі виконує характер самого актора (часто натурника), зображеного у власному — знайомому просторі, сформованому з етнографічною дбайливістю про деталі [ця «етнографічна» дбайливість особливо помітна в «Холодній війні». — С.П.]]» (Syska, 2014, с. 160–161).

У подальших висновках Р. Сиска описує незмінність ситуації та невизначеність у фабулярних часових рішеннях, що проявляються у стрічках П. Павліковського лише незначною мірою. Однак там також йдеться про позакадровий простір, який, своєю чергою, відіграє величезну роль як у монтажі, так і в операторській роботі режисера. Отже, його творчість могла би втілювати чимало неомодерністичних постулатів, хоча й не всі.

У своєму розлогому визначенні Р. Сиска пише

про філософію «слів» як реакцію на тенденцію «атракційності», що розвивається дедалі інтенсивніше, охоплюючи жанри від фарсу до бойовиків. Він нагадує про скорочення інтервалів між склейками у блокбастерах, а також про стрімкі зміни у доступності, в технічних можливостях перегляду на прискореній швидкості й здатність перестрибувати між фрагментами фільмів, зрештою, про *fastfood* та інші подібні позафільмові явища, в чому проглядається натяк на осуд.

Не лише в цьому фрагменті, адже вся книжка має певні риси маніфесту, однак, по суті, Сиска досить точно окреслює характерні риси тенденції, уможливаючи рецепцію двох останніх фільмів П. Павліковського як новаторських на основі польського неомодернізму, навіть за умови, що вони лише частково втілюють постульовані норми. Підсумовуючи, варто нагадати міркування, які Р. Сиска запозичує із роздумів Гаррі Тюлле, опублікованих в інтернеті. Отже, фільмам цієї течії мають бути притаманні такі риси: відсутність виразного початку та кульмінації, відкрите закінчення [осо-

бливість європейських нових хвиль, що розвивалися пів століття тому — С.П.], обмежена вербальна й невербальна комунікація, довгі сцени зі статичною камерою, відчуження героя, акцентоване як фавбулою, так і виражальними засобами.

Зауважимо, що фільми П. Павліковського, як предмет цього дослідження, відповідають усім цим постулатам (Syska, 2014, с.164–165).

б. *Слабкий польський модернізм*. Павел Павліковський — винятково творча особистість. Це ускладнює однозначне шухлядкування його творів, а кожне впорядкування залишає певні сумніви. Ця спроба щонайбільше є оглядом деяких особливих рис або фрагментарною інтерпретацією, однак її варто було зробити через доволі слабку репре-

зентацію модернізму в польському кіномистецтві. Проте, споглядаючи з певного ракурсу, можна впевнено підсумувати, що його останні здобутки успадковують польський модернізм за спільними рисами зі стрічками «Пригода в потязі», «Сальто», «Ніхто не кличе», що віддаляють їх від Польської кіношколи та наближають до «Пригоди» Мікеланджело Антоніоні та «8½» Федеріко Фелліні. Водночас, фільми Павліковського, як і згадані вище польські фільми, мають риси, що у певний спосіб або якоюсь мірою наближають їх до класики Польської кіношколи. Однозначний вибір зробити дуже складно, проте, якби постала ця необхідність, модернізм видається мені найбільш переконливим визначенням.

Примітки:

¹ «Самсона» іноді включають (Hendrykowski, 2018, с. 35) до Польської школи кіно, але часом — ні (Lubelski, 2015, с. 290).

² За тими ж джерелами, що й вище, ці фільми або включені до Польської школи кіно, або ні.

³ Ця стаття є вступом до книги «Польські кіномитці про себе» (Janicki, 1962, с. 7–22).

⁴ Він, серед іншого, приписує Орсона Велса до митців, «які вірять в образ», та повністю ігнорує монтаж, що є основою аргументації А. Базіна. Також досить розмито описує, чим є «образ».

⁵ Зазначимо, це — країни, де польсько-єврейське минуле настільки невідоме, що для великого успіху фільму П. Павліковського мали бути зовсім інші причини.

⁶ Прикметно, що Гакан не уточнює винуватість у цих епізодах однієї чи іншої сторони (чи обох).

⁷ Післямова Болеслава Міхалка до польського перекладу А. Базіна (1963, с. 260)

⁸ Питання «взірцевої причини», інтерпретоване як певна необхідність, що її прагнуть живі істоти, висвітлюється в Універсальній філософській енциклопедії. Зокрема, у статті «Причини буття» (Kępcis, 2019) йдеться про аристотелівські міркування: «У системі Аристотеля мета пов'язана з ефективним причинно-наслідковим зв'язком, що є підставою для існування руху. (...) Це означає, що не з однакових причин і не в тому ж сенсі мета завжди є чинником, котрий забезпечує динамічне існування, оприявлене в русі (Kępcis, 2019, с. 5–6); також точно описано поняття «мети інтерпретованої як причини» (Kępcis, 2019, с. 30).

⁹ У такий спосіб оповіді конструювалися ще в найдавніших пам'ятках літератури, але цей метод був детально описаний лише Джозефом Кемпбеллом (2013, с. 4–5). Наукове вивчення руху в сенсі перебігу подій розпочав ще Аристотель своєю концепцією «мети як причини» у праці «Поетика».

¹⁰ Такий підхід був очевидний і до кінематографу Нової хвилі. Слушний приклад знаходимо у цитаті Зофії Налковської, яка добре це описує: «Смерть приходиться у довільний момент життя. Історія людини між її народженням та смертю іноді видається нісенітницею. Бо хто здатен про всяк випадок тримати в голові, що кожна його мить може бути останньою? Не раз смерть хапає людину раптово (in flagranti), що й не встигне вжити будь-яких запобіжних заходів. Найлогічніший план життя і найделікатніше виведена формула його цінності руйнується зненацька, коли з'являється останній невідомий елемент» (Nałkowska, 2018, с. 5).

¹¹ Сам режисер в одному з інтерв'ю сказав про героїв свого фільму: «Ці персонажі просто важкі. Обидві — важкі та суперечливі. Коли здається, що все добре, їм таки вдається все зіпсувати» (Pawlikowski, 2018).

¹² «Постановка з використанням глибини різкості дозволяє зробити контакт глядача із зображенням більш схожим на контакт із реальністю. Можна сказати, що незалежно від змісту зображення, сама його структура є більш реалістичною» (Bazin, 1963, с. 72). Вичерпний опис концепції можна знайти там само (с. 58–78).

¹³ На думку Ірени, не зовсім ясно, про який Томашув йдеться (їх кілька), коли кажуть, що Зуля родом з Томашова. До слова, Томашув Болеславецький розташований приблизно за 100 км від місцевості Буковець Гурний, де й донині звучить народна пісня «Pukoleń, wolołęń», цитована на початку фільму. Отже, Зуля могла слухати її навіть до війни і саме цього може стосуватися фрагмент, що розпочинає фільм (Dębowska, 2018). Жодна деталь сценографії не передбачає необхідності, що цей фрагмент міг бути після війни. Це надзвичайно складний етнічний регіон (через повоєнні переселення), що заохочує інші можливі інтерпретації, які варто розвивати окремо. Варто зазначити, що на рівні, де «Іда» та «Холодна війна» перебувають у класичній

моделі кіно, нарація від перших і до останніх хвилин є лінійною. За цією логікою, перша сцена з «Холодної війни» мала би показувати подію, що відбувалася перед наступними, але ми не знаємо наскільки раніше.

- ¹⁴ Вибір реквізиту вражає. Наприклад, у фільмі можна побачити два магнітофони (хоча й одного було б досить, але між подіями, ймовірно, минуло 2–3 роки, тож герої, вочевидь, замінили один магнітофон іншим). Це не може бути польський магнітофон, перша модель якого з'явилась у Польщі лише в 1959 році (Tułodziecki, 2014). Я не зміг визначити, що це за моделі магнітофонів, але відомо, що такі пристрої були вже досить поширені в Німеччині в середині 1940-х років, тож могли з'явитися в Польщі як військові трофеї, подібно до кіноапаратури, (Wikipedia (PL): Magnetofon).
- ¹⁵ Численні й суперечливі спроби є здебільшого на форумах та у блогах (Koll, 2018), а спроби ширшого гатунку, як-от у Вікіпедії (див: Lomografia), описують явище досить узагальнено.
- ¹⁶ Тут Б. Михалек говорить про думку А. Базіна щодо творів неореалізму, що занепадають.
- ¹⁷ Про неможливість звільнитися від системи координат романтизму я писав у рік прем'єри «Іди» (Płatek, 2013).

Література:

- Arystoteles. (1989). *Poetyka*. Przekł., oprac. Podbielski H. Wrocław: Ossolineum. 112 s.
- Bazin, A. (1963). *Film i rzeczywistość*. Przel. Michałek B. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. 284 s.
- Campbell, J. (2013). *Bohater o tysiącu twarzy*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS. S. 4–5.
- Dębowska, A. (2018). *Miastowych ciągnie w Polskę. Wyciągają muzykę źródeł z podziemia*. Retrieved from <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23580338,146946,Miastowych-ciagnie-w-Polske--Wyciagaja-muzyke-zrod.html> (dostęp: 5.04.2021).
- Helman, A., & Ostaszewski, J. (2010). *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria. S. 156.
- Hendrykowski, M. (2018). *Polska szkoła filmowa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe. S. 35.
- Jackiewicz, A. (1989). *Moja filmoteka. Film w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. S. 355.
- Janicki, S. (1962). *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. S. 7–22.
- Koll, J. (2018). *Anarchia w fotografii, czyli podstawy lomografii*. Retrieved from <https://fotoblogia.pl/3830,anarchia-w-fotografii-czyli-podstawy-lomografii> (dostęp 5.04.2021).
- Krapiec, M. A. (2019). *Przyczyny bytu. Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Retrieved from <http://www.ptta.pl/pef/pdf/p/przyczynyb.pdf> (dostęp 5.04.2021).
- Lomografia. Retrieved from <https://pl.wikipedia.org/wiki/Lomografia> (dostęp 12.05.2021).
- Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego*. Kraków: Universitas. S. 290.
- Magnetofon. Retrieved from <https://pl.wikipedia.org/wiki/Magnetofon> (dostęp 5.05.2021).
- Nałkowska, Z. (2018). *Granica*. Wrocław: Ossolineum. S. 5.
- Ostaszewski, J. (2016). Kino epoki nowofalowej. *Historia kina*. Tom 3. Kraków: Universitas. S. 35.
- Pawlikowski: Chciałem pokazać świat, w którym sam żyłem. (2018, 20 grudnia). *Styl.pl*. Retrieved from <https://www.styl.pl/newsy/gwiazdy/news-pawlikowski-chcialem-pokazac-swiat-w-ktorym-sam-zylem,nId,2741322> (dostęp 12.05.2021).
- Płatek, S. (2013). Powstanie Styczniowe — dwa powody, dla których nie da o sobie zapomnieć. *Zeszyty Poetyckie*. Retrieved from <http://zeszytypoetyckie.pl/krytyka/1035-powstanie-styczniowe-dwa-powody-dla-ktorych-nie-da-o-sobie-zapomnie> (dostęp 5.04.2021).
- Rydzewska, J. (2017). Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego. *Kino polskie jako kino transnarodowe* Krakow: Universitas. Retrieved from www.academia.edu/35526791/_2017_Transnarodowosc_postsekularyzm_i_tajemnica_winy_w_Idzie_Pawla_Pawlikowskiego_Transnationalism_Postsecularism_and_the_Enigma_of_Guilt_in_Pawel_Pawlikowskis_Ida_2013_.In_S._Jagielski_M._Podsiadlo_Ed._Kino_polskie_jako_kino_transnarodowe_pp_23-40_.Krakow_Universitas (dostęp 12.05.2021). S. 23—40.
- Staszczyszyn, B. (2015). Paweł Pawlikowski. *Culture.pl*. Retrieved from <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-pawlikowski> (dostęp 12.04.2021).
- Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.
- Szymczak, M., & Tworek, Morazinni. (2005). *Samobójstwo — przyczyny natury społecznej i aspekt psychologiczny*. 19 s. Zielona Góra : Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego. Retrieved from http://www.wpsnz.uz.zgora.pl/pliki/prace_studentow/prace/samobojstwa2.pdf (dostęp 12.05.2021). 593 s.

Tułodziecki, M. (2014). Polskie Magnetofony Szpulowe. *Technika*. Retrieved from <http://highfidelity.pl/@main-2184&lang=> (dostęp 12.05.2021).

Żelasko, J. (2015). *Przygoda w pociągu*. Kraków: Korporacja Ha!art. S. 175.

Żelazińska, A. (2016). Doprawdy mroczne czasy. *Polityka*. Nr 29. S. 70.

References:

Arystoteles. (1989). *Poetyka*. Przekł., oprac. Podbielski H. Wrocław: Ossolineum. 112 s. (In Polish)

Bazin, A. (1963). *Film i rzeczywistość*. Przel. Michałek B. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. 284 s. (In Polish)

Campbell, J. (2013). *Bohater o tysiącu twarzy*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS. S. 4–5. (In Polish)

Dębowska, A. (2018). *Miastowych ciągnie w Polskę. Wyciągają muzykę źródeł z podziemia*. Retrieved from <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23580338,146946,Miastowych-ciagnie-w-Polske--Wyciagaja-muzyke-zrod.html> (Accessed on: 5.04.2021). (In Polish).

Helman, A., & Ostaszewski, J. (2010). *Historia myśli filmowej*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria. S. 156. (In Polish)

Hendrykowski, M. (2018). *Polska szkoła filmowa*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe. S. 35. (In Polish)

Jackiewicz, A. (1989). *Moja filmoteka. Film w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. S. 355. (In Polish)

Janicki, S. (1962). *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. S. 7–22. (In Polish)

Koll, J. (2018). *Anarchia w fotografii, czyli podstawy lomografii*. Retrieved from <https://fotoblogia.pl/3830,anarchia-w-fotografii-czyli-podstawy-lomografii> (Accessed on 5.04.2021). (In Polish).

Krąpiec, M. A. (2019). *Przyczyny bytu. Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Retrieved from <http://www.ptta.pl/pef/pdf/p/przyczynyb.pdf> (Accessed on 5.04.2021). (In Polish).

Lomografia. Retrieved from <https://pl.wikipedia.org/wiki/Lomografia> (Accessed on 12.05.2021). (In Polish).

Lubelski, T. (2015). *Historia kina polskiego*. Kraków: Universitas. S. 290.

Magnetofon. Retrieved from <https://pl.wikipedia.org/wiki/Magnetofon> (Accessed on 5.05.2021). (In Polish).

Nałkowska, Z. (2018). *Granica*. Wrocław: Ossolineum. S. 5. (In Polish)

Ostaszewski, J. (2016). Kino epoki nowofalowej. *Historia kina*. Tom 3. Kraków: Universitas. S. 35. (In Polish)

Pawlikowski: Chciałem pokazać świat, w którym sam żyłem [Pawlikowski: I wanted to show the world in which I lived myself]. (2018, December 20). *Styl.pl*. Retrieved from <https://www.styl.pl/newsy/gwiazdy/news-pawlikowski-chcialem-pokazac-swiat-w-ktorym-sam-zylem.nId,2741322> (Accessed on 12.05.2021). (In Polish).

Plątek, S. (2013). Powstanie Styczniowe — dwa powody, dla których nie da o sobie zapomnieć. *Zeszyty Poetyckie*. Retrieved from <http://zeszytypoetyckie.pl/krytyka/1035-powstanie-styczniowe-dwa-powody-dla-ktorych-nie-da-o-sobie-zapomnie> (Accessed on 5.04.2021). (In Polish).

Rydzewska, J. (2017). Transnarodowość, postsekularyzm i tajemnica winy w Idzie Pawła Pawlikowskiego. *Kino polskie jako kino transnarodowe* Kraków: Universitas. Retrieved from www.academia.edu/35526791/2017_Transnarodowosc_postsekularyzm_i_tajemnica_winy_w_Idzie_Pawla_Pawlikowskiego_Transnationalism_Postsecularism_and_the_Enigma_of_Guilt_in_Pawel_Pawlikowskis_Ida_2013_.In_S._Jagielski_M._Podsiadlo_Ed_Kino_polskie_jako_kino_transnarodowe_pp_23-40_.Krakow_Universitas (dostęp 12.05.2021). S. 23—40.

Staszczyszyn, B. (2015). Paweł Pawlikowski. *Culture.pl*. Retrieved from <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-pawlikowski> (Accessed on 12.04.2021). (In Polish).

Syska, R. (2014). *Filmowy neomodernizm*. Kraków: Avalon.

Szymczak, M., & Tworek, Morazinni. (2005). *Samobójstwo — przyczyny natury społecznej i aspekt psychologiczny*. 19 s. Zielona Góra: Wydawnictwo Uniwersytetu Zielonogórskiego. Retrieved from http://www.wpsnz.uz.zgora.pl/pliki/prace_studentow/prace/samobojstwa2.pdf (Accessed on 12.05.2021). 593 s. (In Polish)

Tułodziecki, M. (2014). Polskie Magnetofony Szpulowe. *Technika*. Retrieved from <http://highfidelity.pl/@main-2184&lang=> (Accessed on 12.05.2021). (In Polish).

Żelasko, J. (2015). *Przygoda w pociągu*. Kraków: Korporacja Ha!art. S. 175. (In Polish)

Żelazińska, A. (2016). Doprawdy mroczne czasy. *Polityka*. Nr 29. S. 70. (In Polish)

Славомир Платек

«Ида» и «Холодная война» как (нео)модернистическое кино

Аннотация. Предметом статьи является анализ последних фильмов Павла Павликовского с точки зрения их принадлежности к тенденциям современного кино. Фильмы «Ида» и «Холодная война» иногда описывают как художественное наследие Польской школы кино. Статья посвящается гипотезе, согласно которой эти фильмы можно смело отнести к европейскому неомодернистическому кино. Такой вывод основывается на исследовании творческого пути автора, восприятию его работ за рубежом и прежде всего на эстетике фильмов, о которых говорится в статье.

Теоретической основой работы являются труды Андре Базина, касающиеся визуальной части и содержания фильмов (двусмысленность мира, представленного в фильмах). Статья касается понятия «реализма» в теории французского критика.

Второй теоретической основой является работа Рафала Сыски о направлении кино, известного как неомодернизм. Фильмы П. Павликовского корреспондируют со многими из постулатов Р. Сыски и, вероятно, представляют довольно слабо описанное направление польской кинематографии. Это взгляд на «Иду» и «Холодную войну» является новым в исследованиях польского кино.

Работы Павликовского во многом похожи на некоторые польские фильмы 1960-х гг. Такие фильмы Юстина Желяско классифицирует как модернистское кино, вопреки той традиции, они, как правило, связаны с Польской школы кино.

Проанализировано также композицию кадров на основе ностальгической моды, которая называется «ломографией».

Ключевые слова: Павел Павликовский, «Ида», «Холодная война», модернизм в кино, неомодернизм, Польская школа кино, Французская новая волна, Андре Базин.

Slawomir Platek

Ida and the Cold War as (neo)modern movies

Abstract. The subject of the article is the analysis of the latest films by Paweł Pawlikowski in terms of their affiliation to trends in contemporary cinematography.

Ida and Cold War are sometimes described as the artistic heritage of the Polish Film School. The article focuses on the hypothesis that these films can, however, be attributed to the current of European neo-modernist cinema. Such a conclusion is based on the study of the author's creative path, the perception of Pawlikowski's work abroad and, above all, on the aesthetics of the films discussed in the article.

The theoretical basis for these conclusions are the works by Andre Bazin on the visual side and on the content of the films (ambiguity of the world presented in the films). The article concerns the concept of 'realism' in the theory of the French critic.

The second basis for conclusions is the work by Rafał Syska on the film trend known as neo-modernism. Paweł Pawlikowski's works meet many of Syska's postulates and seem to represent a poorly described trend present in Polish cinematography. It is a look at Ida and the Cold War that has not been included in Polish film research so far.

Pawlikowski's works are in many ways similar to some Polish productions from the 1960s. Such films are classified by Justyna Żelasko as modernist cinema, against the tradition that they are usually associated with the Polish Film School.

The composition of the film frames was also analyzed in reference to the nostalgic fashion called 'lomography'.

Keywords: Paweł Pawlikowski, Ida, Cold War, Film Modernism, Neomodernism, Polish Film School, André Bazin, French New Wave.

Sławomir Płatek

Ida i Zimna Wojna jako kino (neo)modernistyczne

Abstrakcyjny. Tematem artykułu jest analiza najnowszych filmów Pawła Pawlikowskiego pod kątem ich przynależności do nurtów we współczesnym kinie.

Ida i Zimna wojna bywają opisywane jako artystyczne dziedzictwo Polskiej Szkoły Filmowej. Artykuł poświęcony jest hipotezie, że te filmy można jednak przypisać do nurtu europejskiego kina modernistycznego. Taki wniosek opiera się na badaniu ścieżki twórczej autora, percepcji jego pracy za granicą, a przede wszystkim na estetyce filmów omawianych w artykule. Podstawą teoretyczną tych wniosków są prace Andre Bazina na temat strony wizualnej (głównie montaż), jak i dotyczące treści filmów (tajemnica i niejednoznaczność świata przedstawionego w filmach). Wnioski te dotyczą pojęcia „realizmu” w teorii francuskiego krytyka.

Drugą podstawą wniosków jest praca Rafała Syski na temat filmowego nurtu zwanego neomodernizmem. Dzieła Pawła Pawlikowskiego spełniają wiele postulatów Syski i wydają się reprezentować słabo opisany nurt obecny w polskiej kinematografii. Jest to spojrzenie na Idę i Zimną wojnę jak dotychczas nieuwzględniane w polskich badaniach filmowych.

Dzieła Pawlikowskiego pod wieloma względami są podobne do niektórych polskich produkcji z lat 60. Filmy takie Justyna Żelasko zalicza do kina modernistycznego, wbrew tradycji, według której zwykle kojarzy się je z Polską Szkołą Filmową. Żelasko dowodzi, że dzieła takie, jak Nikt nie woła lub Matka Joanna od aniołów bliższe są poetyce nowej fali niż Szkoły Polskiej.

Przeanalizowano również kompozycję kadrów w nawiązaniu do nostalgicznej mody zwanej „lomografią”. Analiza ujęć w filmach Pawła Pawlikowskiego pozwala nadać im znaczenie symboliczne, które można różnie interpretować. Można jednak również uznać je za estetyczną grę z psychologią spostrzegania świata i jego niejednoznacznością wizualną.

Słowa kluczowe: Ida, Zimna wojna, Paweł Pawlikowski, Polska Szkoła Filmowa, neomodernizm, André Bazin, nowa fala, modernizm filmowy

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-9266-5672>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.69-77>

ОБРИСИ ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНОГО ПАРИТЕТУ В СПАДЩИНІ ДЖОЗЕФА АДДІСОНА

Тернова

Марина Володимирівна

кандидат філософських наук,
Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
м. Київ
termarv@gmail.com

Тернова

Марина Владимировна

кандидат философских наук,
Киевский национальный
университет театра,
кино и телевидения имени
И. К. Карпенко-Карого,
г. Киев
termarv@gmail.com

Maryna Ternova

Ph.D., Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University,
Kyiv
termarv@gmail.com

Анотація. У статті на прикладі спадщини Джозефа Аддісона — відомого англійського літератора, естетика та політичного діяча — проаналізовано ситуацію, що склалася в науково-мистецькому просторі Англії в перехідний період від класицизму до Просвітництва. Саме Дж. Аддісон належав до тих інтелектуалів свого часу, хто сприйняв, позитивно оцінив і — у межах власних можливостей — сприяв «входженню» окремих просвітницьких ідей у тогочасний дослідницький простір.

Наголошено на окремих авторських ідеях Дж. Аддісона, які, з одного боку, значно розширили уявлення його сучасників щодо потенціалу естетичного знання, атрибуція якого на межі XVII–XVIII століть, хоча й повільно, але трансформувалася від раціоналістичної моделі до визнання позитивної ролі чуттєвого чинника. Підкреслена роль наукових розвідок Дж. Аддісона щодо феномену «естетичне переживання» та його можливої взаємодії з «уявою». Така теоретична орієнтація сприяла становленню філософсько-психологічної теорії уяви, яка пізніше закріпилася в європейському дослідницькому просторі завдяки Дж. Віко.

Реконструйовано літературно-театральне оточення Дж. Аддісона, яке активізувало популяризацію його творчості на англійських теренах, уможливаючи вплив письменника, поета та драматурга на поточний процес культуротворення і окреслюючи завдяки позитивній оцінці Р. Дж. Коллінґвуда значення його спадщини в просторі національної та європейської гуманістики.

Запропоновано використовувати чинники культурологічного аналізу — міжнауковість, персоналізацію в контексті біографічного методу, діалогізм та формально-логічну структуру «теоретико-практичний паритет», оскільки перехід від класицизму до Просвітництва з огляду на час виявився важливим історико-культурним етапом, який настільки ж може бути об'єктом теоретичного аналізу як у просторі історії культури, так і культурології.

Ключові слова: класицизм, Просвітництво, перехідний період, теоретико-практичний паритет, естетичне переживання, естетична суб'єктивність, уява, жанр «політичної поезії».

Постановка проблеми. Однією з помітних ознак, що характеризують українську гуманістику перших десятиліть ХХІ століття, є зацікавленість ставлення науковців до історико-філософської проблематики, яка виступала об'єктом теоретичного аналізу в умовах конкретного етапу європейського культуротворення. Оскільки філософія на межі XVII–XVIII століть, а

саме на цей період припадає життя Дж. Аддісона, мала «синтезований характер», то реконструкція площини «суто» філософського знання поза сумнівом дозволяє сфокусувати увагу й на його сегментах, а саме: естетиці, психології, етиці, педагогіці, які від першої половини XVIII століття все впевненіше входять у дослідницький простір. Саме тому науково-мистецька спадщина Дж. Аддісона привернула увагу фахівців першої половини XX століття і зайняла своє місце в контексті європейської гуманістики.

У статті активно задіяні історичний, аналітичний та біографічний методи з використанням хронологічного підходу, систематизація й узагальнення допомагають згармонізувати подекуди розрізнені історичні факти та події. Необхідність враховувати внесок конкретних персоналій у процес формування англійської моделі Просвітництва актуалізує потенціал порівняльного підходу.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки наукові інтереси автора статті пов'язані з реконструкцією теоретичної спадщини Р. Дж. Коллінгвуда, в одній з попередніх публікацій — «Історико-філософське підґрунтя англійської гуманістики другої половини XIX століття» — серед персоналій, котрі формували це «підґрунтя», ми побіжно торкнулися і постаті Дж. Аддісона, що дозволило об'єктивно оцінити його спадщину й спонукало нас до повноцінної репрезентації аддісонівських ідей.

Матеріал статті засновується на різних теоретичних аспектах, які мають місце як у історії європейської гуманістики (А. Банфі, Р. Дж. Коллінгвуд), так і в наукових розвідках українських філософів, культурологів, естетиків та мистецтвознавців. Відтак, автором статті, з одного боку, використовуються традиції аналізу англійської історико-філософської спадщини в напрацюваннях Д. Кучерюка, В. Менжуліна, В. Панченко, К. Шадманова, Олени й Наталії Щербини, а з іншого — фіксується увага на публікаціях останніх двох десятиліть, що пов'язані з більш широким, ніж історико-філософський, контекстом, який продукується історією культури.

Важливо підкреслити, що наразі йдеться про публікації позначені деталізацією окремих питань стосовно конкретних дослідницьких прийомів, посилення на які доцільне в процесі реконструкції історії гуманістики та які виникають на «перехресті» різних типів гуманітарного знання. У контекст

означеного, на нашу думку, логічно «вписуються» дослідження Л. Бабушки, І. Бондаревської, М. Бровка, Т. Кохана, Ю. Легенького, Т. Огневої, Ю. Сабадаш, сфокусовані, передусім, на подальшому розкритті потенціалу наріжних чинників культурологічного аналізу, з їхнім «залученням» до розкриття специфіки культуротворення на межі «класицизм — Просвітництво».

Окрім означеного, автор статті апелює до наукових розвідок Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холдинської, котрі вважають «теоретико-практичний паритет» не тільки суттєвим, а й специфічним елементом реконструкції спадщини тих представників європейської гуманістики, які поєднували науково-теоретичну діяльність з літературно-мистецькою, демонструючи та утверджуючи дослідницьку доцільність такого паритету: Д'Обіньяк, Вольтер, Дідро, Готье, Бодлер (Франція); Лессінг, Новалис, Шиллер (Німеччина); Шефтсбері, Вайльд (Англія).

Мета статті. Проаналізувати основні сегменти спадщини Джозефа Аддісона, наголосивши на значенні «теоретико-практичного паритету» — принципу, що був успішно реалізований у перехідний період від класицизму до Просвітництва.

Виклад основного матеріалу. Аналіз спадщини Джозефа Аддісона (1672–1719) — відомого англійського поета, драматурга, публіциста, естетика та політичного діяча — зазнає низки об'єктивних труднощів, які, передусім, зумовлені перехідним періодом, на який припадає його життєво-творчий шлях. Варто визнати, що для сучасників конкретного історико-культурного етапу вкрай важко усвідомити сутність такого «перехідного періоду», чітко окресливши «кінець» одного й «початок» другого.

Феномен «переходу», як правило, є досить тривалим, накопичує теоретичний та емпіричний матеріал задля остаточного визнання фактора *нового* світоглядним привілеєм більшої частини суспільства. У зв'язку з означеним варто звернути увагу на позицію Л. Бабушки, котра, не торкаючись «теоретичного» аспекту, робить таке зауваження:

«Багатомірність емпіричного знання, яке утримує здебільшого позанауковий контекст, спрямовує до осмислення дискурсивності...» певних проблем культури (Бабушка, 2020, с. 13).

Розвиваючи тезу Л. Бабушки, зосередимося на

специфіці того історико-культурного етапу, який ми аналізуємо. На нашу думку, «багатомірність емпіричного знання» в площині переходу «класицизм — Просвітництво» мала самоцінне значення, доповнюючи «науковий контекст», а не залишаючись «поза науковим». Це одна з специфічних ознак англійської гуманістики, коли спостерігався паритет теоретичного та емпіричного. Зрозуміло, що далеко не всі тогочасні інтелектуали повноцінно заявляли про себе в цих двох сферах, проте сьогодні спадщина тих, хто зміг це зробити, потребує особливої уваги.

Окрім, так би мовити, загальноісторичних труднощів, «перехідний період» мав яскраво виражені індивідуальні суперечності щодо культуротворчих орієнтирів самого Дж. Аддісона, котрий належав до аристократичних шаблів англійського суспільства й виховувався на засадах як елітарної культури, так і гедоністичної спрямованості мистецтва. Пізніше Дж. Аддісон зіткнеться з протиріччям між власним вихованням і наріжними спрямуваннями просвітницької культури, яка відстоювала народність, доступність тих сфер творчої діяльності, що дозволяли «звичайній людині» розкрити та реалізувати притаманні їй здібності.

Дж. Аддісон народився в Мілстоні (графство Вілтшир) у родині священника, котрий від 1683 року став настоятелем собору в Личфілді, а пізніше — у Ковентрі. Посада батька сприяла навчання Аддісона в школі «латинської граматики», закінчення якої відкрило йому шлях до «Чартер Хаузу» (1686) — приватної школи, що вважалася на той час доволі престижним навчальним закладом. Саме там він знайомиться з Річардом Стілом (1672–1729) — майбутнім ірландським письменником, журналістом, видавцем та засновником жанру «газетної есеїстики», котрий, власне, зафіксував англійське поняття «essay».

Дружба цих двох непересічних особистостей, започаткована в «Чартер Хаузі», зберілася протягом багатьох років, отримавши «тріщину» з політичних мотивів лише в останні роки життя Аддісона. Більше двох десятиліть дружні стосунки Аддісон — Стіл трансформувались у співтворчість на теренах журналістики, публіцистики та есеїстики, що сприяло вихованню поваги до друкованого слова серед різних верств англійського суспільства. Дж. Аддісон успішно закінчив Оксфорд і, здобувши бакалаврський і магістерський ступені, певний час

працював викладачем у цьому славетному закладі.

Протягом 1699–1704 років Аддісон за підтримки впливових друзів свого батька, передусім, Монтегю Чарльза Галіфакса (1661–1715) — відомого державного діяча, котрий відігравав помітну роль у партії «вігів», здійснює тривалу європейську подорож задля розширення гуманітарної освіти та удосконалення італійської мови. Саме під час перебування в Європі він починає займатися літературою, відсилаючи до лондонських газет вірші та короткі репортажі. Одним з «визначних здобутків» цієї подорожі стає передмова Аддісона (Аддисон) до перекладу «Георгік» Вергілія, здійсненого Джоном Драйденом (1631–1700) — видатним англійським поетом другої половини XVII століття.

Повернувшись з європейської подорожі до Лондона, 32-х річний Аддісон починає впритул займатися своєю кар'єрою, яка «будувалася» не стільки на творчих засадах, скільки на політико-державній платформі. Він працював заступником державного секретаря, а після смерті Джона Локка (1632–1704) зайняв його місце в уряді.

Кар'єрні успіхи Дж. Аддісона, певною мірою, визначалися тією підтримкою, яку йому надавав Галіфакс, котрий протегував не лише Аддісону, а й Ісааку Ньютону (1643–1727). Враховуючи специфічні умови функціонування англійського суспільства в перше десятиліття XVIII століття — пошуки претендента на англійський престол, який мав змінити старіючу королеву Анну, фінансові негаразди, що переслідували тогочасну Англію — зробило «протегування» чи не єдиним засобом «кар'єрного просування» для молодих людей.

У ґрунтовній монографії «Британські інтелектуали доби Просвітництва: від маркіза Галіфакса до Едмунта Бьорка» (2020) Т. Лабутіна та М. Ковальов не тільки детально реконструювали життєтворчі шляхи цих двох відомих діячів, а й окреслили роль Галіфакса в «просуванні» талановитої молоді в різні сфери англійського суспільства і його особисту позицію у відстоюванні просвітницьких ідей (Лабутіна, & Ковалёв, 2020).

Саме Галіфакс увів Аддісона в літературно-політичний гурток «вігів», який уважався, так би мовити, неофіційним «керманічем» правлячої частини англійського суспільства. У цьому гуртку перетнулися життєво-творчі долі Дж. Аддісона та двох впливових у літературних осередках драматургів: Вільяма Конґрива (1670–1729), котрого за його «ко-

медії норівів» називали «англійським Мольєром», і Джона Ванбру (1664–1726) — відомого митця, котрий у другій половині життя повернувся до своєї першої професії — архітектури, здобувши визнання кращого знавця англійського бароко. Визнаним шедевром «барокової» будівлі вважається Бленівський палац (1695), що був побудований на замовлення герцога Мальборо й продемонстрував саме ванбрувське розуміння «барокової» архітектури.

Якщо творчі інтереси Дж. Ванбру розподілялися між драматургією та архітектурою, У. Конгрів протягом кількох десятиліть працював саме на теренах драматургії, дебютувавши п'єсою «Незнайомка» (1687), що була поставлена під псевдонімом, оскільки її автору було лише 17 років. Дебют мав шалений успіх, «Незнайомка» довго не сходила зі сцени й була підтримана Дж. Дрейденом, думка котрого багато значила в тогочасному театральному просторі.

У. Конгрів поступово потрапляє під опіку Дрейдена, активно розвиваючи свій талант і співпрацюючи з різними театральними трупамі. Між березнем та груднем 1693 року відбуваються прем'єри двох його п'єс: «Старий холостяк» та «Подвійна гра», які закріплюють за Конгрівом статус провідного англійського драматурга.

Ми цілком свідомо, наскільки це дозволяють нормативи статті, «відпрацьовуємо» політичне та літературне оточення Дж. Аддісона, оскільки вважаємо, що процес входження просвітницьких ідей у англійський культурний простір носив як «персоналізований», так і «колективний характер», охопивши різні прошарки англійських інтелектуалів. До того ж наша позиція повністю відповідає вимогам «біографічного методу», на засади якого — серед низки інших — ми спираємося.

Водночас, варто підкреслити, що незалежно від того, як змінювалися посади Аддісона та його залученість у світське життя Лондона, він брав активну участь у тих виданнях, якими керував Р. Стіл. Мовиться, передусім, про журнал «Tatler» («Базикало»), до якого протягом 1709 року Аддісон написав 42 есе, а Стіл утричі більше. Кожне з них «відповідало» вимогам жанру «портрету», поступово формуючи в читача більш-менш виразне уявлення про те, які «персоналії» — гідні чи негідні — здатні символізувати собою початок XVIII століття.

Вичерпавши потенціал видання «Tatler», Р. Стіл досить швидко оприлюднив новий журнал,

який отримав назву «The Spectator» («Глядач») і був дещо несподіваним як для англійського, так і європейського культурного простору, оскільки виходив щодня. Подібна практика, вочевидь, виявилася сміливим і продуктивним експериментом Р. Стіла, котрого сьогодні вважають одним з перших професійних журналістів Англії (Sir Richard Steele, 1768).

Проіснувавши від 1 березня 1711 до 6 грудня 1712 року, журнал «The Spectator» мав 555 випусків, які — серед інших завдань — виконали й дещо специфічну роль «містифікатора»: Аддісон і Стіл вигадали Роджера де Коверлі — сільського сквайра, трохи старомодного, дещо загальмованого, котрий не може активно «вписатися» в життя XVIII століття. Саме він виконував роль «серцевини», сфантазованої друзями «Клубу діюєвих осіб», який поступово наповнювався все новими й новими «персонажами». Саме їм дозволялося відверто висловлювати свої думки, критикувати чи підтримувати щось важливе для поточного життя англійців.

Варто наголосити, що в тогочасному європейському просторі «містифікація» — свідоме введення в оману — була не лише прийнятною, так би мовити, формою розваги, але й могла виконувати неабияке морально-політичне завдання. Вочевидь, конкретна «містифікація», історію якої ми реконструюємо, в умовах становлення й поступового, хоча й дещо повільного, утвердження просвітницьких ідей на англійських теренах, виконала принаймні дві важливі функції: по-перше, «Клуб діюєвих осіб» виявився суголосним з художньою спрямованістю творчості Свіфта, Філдінга та Річардсона, романи котрих успішно формували такі жанри, як «сімейно-побутовий» та «морально-повчальний», а по-друге — серед прихильників «містифікацій» обговорювалося припущення, що подібна форма творчості спонукала Дж. Аддісона звернутися до естетики, зосередивши увагу лише на вибіркових проблемах цієї науки.

Сьогодні не можна ані підтримати, ані заперечити цю тезу, однак можна констатувати інше — певну лихоманковість теоретико-практичних почиань англійських інтелектуалів першого десятиліття XVIII століття. Вона була притаманна й багатоаспектній діяльності самого Дж. Аддісона, котрий, як хвороблива людина, ніби передбачав власне, украй коротке життя, прагнучи всебічно самореалізуватися.

Як уже зазначалося, спадщину Дж. Аддісона доцільно розглядати крізь призму теоретико-практичного паритету, де теоретичний аспект визначається, передусім, прийняттям, з одного боку, наріжних засад Просвітництва, а з іншого — наданням їм авторського забарвлення. Таким «авторським» було переконання Аддісона щодо можливості компромісу між аристократією та буржуа в політико-мистецькій сфері. Що ж стосується «практичної» складової такого «паритету» — її підґрунтям виступає поетична та драматургічна спадщина Аддісона, яка знайшла досить повне втілення в трагедії «Катон» (1713).

Деталізуючи теоретичний аспект відповідної «паритетності», варто підкреслити, що Дж. Аддісон поділяв віру просвітників у розум людини, проте раціоналістичну спрямованість цього руху сприймав обережно, заперечуючи приниження чуттєвої природи людини та апелюючи до таких аспектів естетичного знання, як прекрасне, гармонія, естетичний ідеал.

На нашу думку, можна припустити, що на Аддісона вплинули теоретичні шукання Антоні Ешлі Шефтсбері (1671–1713), котрий був переконаний, що людина «опановує» ідеї «світового розуму» не стільки на рівні «думки», скільки «використовуючи» потенціал власної почуттєвості. Саме вона, згідно з Шефтсбері, дозволяє людині відчувати красу як навколишньої реальності, так і втілену в мистецькому творі.

Варто завважити, що Шефтсбері, котрий одним з перших на англійських теренах підтримав рух європейських просвітників (оскільки Шефтсбері на шість років раніше Аддісона пішов з життя, пріоритет його теоретичної позиції очевидний — авт.), упритул підійшов до включення в аналіз естетичної проблематики таких морально-психологічних станів, а саме: осягання ідеалу як процесу, що спонукає до дії, здивування та уклінності. Шефтсберівські пошуки згодом будуть оцінені як суголосні деяким ідеям естетичної орієнтації Дж. Аддісона.

Зробивши наголос на значенні естетичного знання, Аддісон намагається подолати певну, так би мовити, «раціоналістичну однокісність» просвітницьких ідей, зосередившись на феномені «переживання», що завжди фокусує світ конкретної людини з властивою тільки їй реакцією на якийсь подразник. Відтак, «індивідуалізація» переживан-

ня як естетичного феномену буде визнана важливим досягненням аддісонівських теоретичних пошуків, наслідком яких виступили дві принципово важливі ідеї: можливість у подальшому розвитку естетичного знання оперувати поняттям «естетична суб'єктивність» та розподіл понять «почуття» та «емоція».

Уже після смерті Аддісона інший представник англійського Просвітництва Вільям Хогарт (1697–1764) — видатний живописець та теоретик мистецтва — стверджуватиме, що як почуття прекрасного, так і глибинні емоційні переживання людини здатна спровокувати «хвиляста лінія». Приблизно в такому саме напрямі рухалася і думка Аддісона, коли він — на це звернув увагу Р. Дж. Коллінгвуд у монографії «Принципи мистецтва» — постулював «звичай називати естетичне переживання «радощами уяви» (Коллінгвуд, 1999, с. 133).

Хоча окремі тези щодо природи уяви носять у Дж. Аддісона, так би мовити, ескізний характер, вони, на нашу думку, набувають потужності, коли стають предметом теоретичного аналізу в контексті естетичної концепції Коллінгвуда. Саме він не лише зміг виявити потенціал аддісонівських ідей, а й «вибудував» логічний зв'язок між ними та більш пізньою естетичною концепцією Джамбаттіста Віко (1668–1744) — відомого італійського філософа, історика, філолога. Усі його теоретичні погляди базувалися на переконанні, що «історія» — головний чинник людської діяльності — проходить три епохи. Вчений, як відомо, співвідносить їх з життям людини, виокремлюючи основні періоди — дитинство, юність та зрілість. Своєрідність цим епохам надає специфіка розвитку міфології, філософії, релігії, мистецтва, права.

Означена «конструкція», за умови, що в ній виокремлюється мистецтво й саме на ньому зосереджується увага, цілком логічно виявляє низку питань, які дотичні до проблем творчості, сприймання та переживання мистецтва. Так чи інакше естетико-мистецтвознавча проблематика представлена у двох роботах Дж. Віко — «Універсальне право» (1720–1722) та «Основи нової науки про спільну природу нації» (1725), які й використав Коллінгвуд, показавши дію засад спадкоємності Аддісон — Віко.

Відштовхуючись від тези Аддісона, згідно з якою «естетичне переживання — це «радощі уяви», Р. Дж. Коллінгвуд аргументує власне розу-

міння «уяви» та її ролі, з одного боку, у створенні «художнього твору», а з іншого — в окресленні значення «уяви» у, так би мовити, позамистецькому просторі. Інтерпретуючи теоретичну суголосність Аддісон — Віко, Коллінгвуд пов'язує естетичний аспект зі спадщиною Аддісона, тоді як філософський уважає пріоритетом Віко.

Аби ввести в контекст власних розміркувань позицію Дж. Віко, на думку Коллінгвуда, необхідно сконцентрувати увагу на цілій низці проблем. Серед них особливої значущості набувають такі: паралель між мистецтвом і грою, яка не реалізувалася через непереконливе відпрацювання поняття «гра»; «розважальне» мистецтво й «гра», за порівняльного аналізу цих констант, як стверджує Коллінгвуд,

«стає помітне дещо більше, ніж звичайна подібність. Ці два явища представляють собою одне і те саме. Якщо під грою розуміти участь у ритуальних діях, у цьому не буде нічого спільного з справжнім мистецтвом і тим більше з мистецтвом розважальним» (Коллінгвуд, 1999, с. 85).

Означені положення Р. Дж. Коллінгвуд співвідносить з роздумами Дж. Віко, долучаючи до них естетико-психологічні уявлення «дитини», яка символізує цей період людського життя:

«Дитячі ігри, вочевидь, дуже нагадують справжнє мистецтво. Джамбатіста Віко, котрий знав дуже багато про поезію і про дітей, сказав, що діти — «великі поети», і дуже може бути, стосовно цього він мав рацію» (Коллінгвуд, 1999, с. 85).

Р. Дж. Коллінгвуд визнає, що теоретику досить важко пояснити феномен «поетична творчість», відтак, ще складніше збагнути сутність «справжнього мистецтва», і задля вирішення цих дослідницьких завдань варто використовувати всі можливі чинники. Серед них — «дитяча психологія», у найширшому розумінні цього поняття, може прояснити певні сегменти процесу художньої творчості, особливо якщо врахувати, що цей тип творчості здатний повноцінно виявлятися саме в ранньому дитинстві. Якщо застосувати хронологічний підхід, кожний психолог досить легко «побудує» на-

ступний ланцюг імен: Леонардо да Вінчі, Моцарт, Канова, Чайковський... Ці «геніальні діти» не тільки зафіксували свої неординарні творчі можливості у віці від 4 до 7 років, а й зберегли їх у дорослому житті, засвідчивши «секрети» як почуттєво-емоційного, так і розумового потенціалу людини.

На нашу думку, значним досягненням «Принципів мистецтва» Р. Дж. Коллінгвуда є не лише його увага до спадщини Дж. Аддісона та її впливу на «теоретичний стрибок», зроблений Дж. Віко, а, передусім, той факт, що він не оминає увагою досягнень своїх сучасників. Так, реконструкцію естетико-філософських пошуків інтелектуалів XVIII століття Коллінгвуд завершує репрезентацією монографії «Play in Childhood» (1935) Маргарет Лоуенфельд (1890–1973) — засновниці Лондонського інституту дитячої психології і визнаним фахівцем з методики «ігрової терапії».

Саме на цю методику й звернув увагу Р. Дж. Коллінгвуд, підтримавши напрацювання М. Лоуенфельд щодо «дивовижних фактів зв'язку між грою та дитячим здоров'ям».

«Мою власну інтерпретацію її відкриттів, — наголошує Коллінгвуд, — можна визначити так: вона встановлює рівність між грою в дітей і справжнім мистецтвом» (Коллінгвуд, 1999, с. 85).

Хоча й дещо опосередковано, але Коллінгвуд «зачіпає» проблему творчості, оскільки, «граючи», дитина долучається до «створення чогось нового»: відтак, «гра над/заради створення» і є дотичною до мистецтва.

Наступний важливий крок Р. Дж. Коллінгвуда, який він робить під впливом Аддісона — Віко, — це, з одного боку, постулювання зв'язку між грою та уявою, а з іншого — обґрунтування двох типів уяви. Перш, ніж розглянути цей естетико-психологічний зріз у концепції Коллінгвуда, варто, наскільки це можливо в стислому форматі статті, пояснити сутність «уяви» — специфічної здатності свідомості «синтезувати — утримувати — довільно відтворювати» образ предмета за відсутності його самого: предмет існує або в реальності, або в уяві.

Перша спроба — у розповідальному форматі — представити термін «уява» була зроблена Платоном у тексті «Філеб», котрий від початку його осмислення спирається на феномен пам'яті.

Як відпрацьованим формально-логічним поняттям Платон оперує «уявою» в діалогах «Держава» та «Софіст», включаючи його в «ієрархію пізнавальних здібностей» між чуттєвим сприйняттям (*sensus*) та дискурсивно-логічним (*ratio*). Від часів Платона поняття «уява» (*imagination*) поступово закріплюється в європейській філософії, достатньо активно трансформуючись у естетико-психологічну та мистецтвознавчу сфери (*Воображение*).

Ідея двох типів «уяви», яку аргументував Коллінгвуд, —

«...як наслідок ми отримуємо гру, тобто уяву, що діє під цензурою бажання, водночас бажання в цьому випадку означає не бажання уявляти й навіть не бажання реалізувати уявну ситуацію, а тільки бажання, аби уявна ситуація виявилася реальністю» (Коллінгвуд, 1999, с. 133)

— сприяла вирішенню ним одразу кількох теоретичних позицій. Так, він почав активно використовувати поняття «бажання», що надає змогу підсилити моральнісний аспект конкретних проблем, а також «захистив» естетичну теорію, оскільки вона, на переконання Коллінгвуда, не повинна підохочувати розважальне мистецтво, яке концентрує увагу на «пересічних романах і фільмах, що мають масову популярність», але ніколи не досягають рівня справжнього мистецтва.

На перший погляд, виникає враження, що матеріал, який ми розглядаємо, безпосередньо не пов'язаний ані з Аддісоном, ані з Віко. Наразі, окрім авторських розмірвань, і одного, і другого, які самоцінні самі по собі, спадщина Дж. Аддісона вкрай важлива тим поштовхом, що вона надала подальшому розвитку естетико-мистецтвознавчої теорії. У перспективі об'єктом самостійного аналізу повинна стати інтерпретація спадщини Аддісона видатним італійським філософом Антоніо Банфі (1886–1957), котрий високо цінував «теоретичні прориви» англійського просвітника.

Розглядаючи спадщину Дж. Аддісона як приклад реалізації принципу «теоретико-практичного паритету», на тлі теоретичної частини варто представити й практичну. На нашу думку, так чи інакше, але протягом усього життя Дж. Аддісон достатньо тісно співпрацював з тогочасною англійською літературно-мистецькою спільнотою. Як літературні,

так і мистецькі інтереси Аддісона наснажувалися його бажанням залучити якомога більше своїх сучасників до перетворення суспільно-громадського життя за вимогами просвітницької філософії. Керуючись цим бажанням, він пропонував «вивести Просвітництво з бібліотек, комірчин, шкіл та університетів у вуличний простір», мріючи, що просвітницькі ідеї будуть обговорюватися «у клубах, кав'ярнях, на асамблеях та за чаюванням» (*Joseph Addison*, 1995).

Дж. Аддісон, без перебільшення, є одним з яскравих представників жанру «політичних віршів», які спиралися на реальні події англійського життя та подекуди мали персоналізований характер. Зрештою, його найбільшим творчим успіхом стала трагедія «Катон» (1713), концепцію якої прийняли представники всіх провідних політичних прошарків. П'єса була поставлена на сцені Королівського драматичного театру, що розташовувався на вулиці Друрі-Лейн, який, згодом, почали називати «театр Друрі-Лейн». У трагедії «Катон» Аддісон провів своєрідні паралелі між історичним матеріалом і сучасністю, заклавши ідеї, суголосні політичному життю тогочасної Англії. Імовірно, саме тому п'єса мала неабиякий успіх і протягом усього XVIII століття «подорожувала» сценами різних театрів.

Висновки. Розглянуті в статті питання, надають підґрунтя стверджувати, що модель англійського Просвітництва багато в чому забов'язана Джозефу Аддісону, котрий, спираючись на потенціал теоретико-практичного паритету, зорієнтував, передусім, естетичну теорію в перспективному річищі «розведення» почуття та емоцій. Наголошуючи на необхідності аргументації «естетичної суб'єктності», вчений запропонував сконцентрувати увагу на «переживанні» та «уяві», що мало, як показав досвід Р. Дж. Коллінгвуда, позитивні наслідки задля визначення «справжнього» та «розважального» мистецтва. Підкреслено, що сучасні науковці серед прикладів «справжнього» мистецтва виокремлюють аддісонівську трагедію «Катон».

Показано, що як публіцист та журналіст, активно співпрацюючи з Р. Стілом — редактором кількох популярних тогочасних журналів — Аддісон сприяв розвитку жанру «політичної поезії» та «газетної есеїстики». Окрім цього, він використовував свої можливості журналіста задля пропаганди просвітницьких ідей.

Література:

- Аддисон, Джозеф. (No date). Відтворено з & https://ru.xcv.wiki/wiki/Joseph_Addison
- Бабушка, Л. Д. (2020). *Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія*. Київ: Видавець ПП Лисенко М. М. 272 с.
- Воображение. (No date). Відновлено з <https://iphlib.ru>collection>newphilenu>document>
- Коллингвуд, Р. Дж. (1999). *Принципы искусства: монография*. Перев. с англ. А. Г. Ракина, под редакцией Е. И. Стафьевой. Москва: Языки русской культуры. 328 с.
- Лабутина, Т. Л., & Ковалёв, М. А. (2020). *Британские интеллектуалы эпохи Просвещения: от маркиза Галифакса до Эдмунта Бёрка: монография*. Санкт-Петербург: Алтейя. 462 с.
- Joseph Addison (1672–1719). (1995). Internet Speculative Fiction Database. Retrieved from <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?5261>
- Sir Richard Steele. (1768). *Encyclopedia Britannica*. The First Publication. London.

References:

- Addison, Joseph. (No date). Retrieved from & https://ru.xcv.wiki/wiki/Joseph_Addison (in Russian)
- Babushka, L. D. (2020). *Festyvatsiia yak komunikatyvnyi apropriator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori: monohrafiia* [Festival as a communicative approver of globalization interests in the cultural space: monograph]. Kyiv: Vydavets PP Lysenko M. M. 272 p. (in Ukrainian)
- Collingwood, R. G. (1999). *Principy iskusstva: monografiya* [Principles of Art: a monograph]. Translation from English by A. G. Rakin, E. I. Staf'eva (ed.). Moscow: Jazyki russkoj kultury. 328 p. (in Russian)
- Joseph Addison (1672–1719). (1995). Internet Speculative Fiction Database. Retrieved from <http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?5261>
- Labutina, T. L., & Koval'ov, M. A. (2020). *Britanskie intellektualy ehpokhi Prosveshcheniya: ot markiza Galifaksa do Ehdmunta Byorka: monografiya*. [British Intellectuals of the Enlightenment: From the Marquis of Halifax to Edmund Burke: a monograph]. St. Petersburg: Alteya. 462 p. (in Russian)
- Sir Richard Steele. (1768). *Encyclopedia Britannica*. The First Publication. London.
- Vooobrazhenie [Imagination]. (No date). Retrieved from <https://iphlib.ru>collection>newphilenu>document> (in Russian)

Тернова Марина Владимировна

Очертания теоретико-практического паритета в наследии Джозефа Аддисона

Аннотация. В статье на примере наследия Джозефа Аддисона — известного английского литератора, эстетика и политического деятеля — проанализирована ситуация, сложившаяся в научно-художественном пространстве Англии в переходный период от классицизма к Просвещению. Именно Дж. Аддисон принадлежал к тем интеллектуалам своего времени, кто воспринял, положительно оценил и — в пределах собственных возможностей — способствовал «вхождению» отдельных просветительских идей в тогдашнее исследовательское пространство.

Отмечено отдельные авторские идеи Дж. Аддисона, которые, с одной стороны, значительно расширили представления его современников о потенциале эстетического знания, атрибуция которого на границе XVII–XVIII веков, хотя и медленно, но трансформировалась от рационалистической модели к признанию позитивной роли чувственного фактора. Подчеркнута роль научных исследований Дж. Аддисона относительно феномена «эстетическое переживание» и его возможного взаимодействия с «воображением». Такая теоретическая ориентация способствовала становлению философско-психологической теории воображения, которая позже закрепились в европейском исследовательском пространстве благодаря Дж. Вико.

Реконструировано литературно-театральное окружение Дж. Аддисона, которое активизировало популяризацию его творчества на английских просторах, делая возможным влияние писателя, поэта и драматурга на текущий процесс культуротворчества и очерчивая благодаря положительной оценке Р. Дж. Коллингвуда значение его наследия в пространстве национальной и европейской гуманистики.

Предложено использовать факторы культурологического анализа — межнаучность, персонализацию в контексте биографического метода, диалогизм и формально-логическую структуру «теоретико-практический паритет», поскольку переход от классицизма до Просвещения, учитывая время, оказался важным историко-культурным этапом, который столь же может быть объектом теоретического анализа как в пространстве истории культуры, так и культурологии.

Ключевые слова: классицизм, Просвещение, переходный период, теоретико-практический паритет, эстетическое переживание, эстетическая субъективность, воображение, жанр «политической поэзии».

Maryna Ternova

Outlines of theoretical and practical parity in the legacy of Joseph Addison

Abstract. The article analyzes the situation in the scientific and artistic space of England in the transition period from classicism to the Enlightenment on the example of the legacy of Joseph Addison — a famous English writer, esthetician and politician. It was J. Addison who belonged to those intellectuals of his time who perceived, positively evaluated and — within their own capabilities — contributed to the "entry" of certain enlightenment ideas into the research space of the time. On the one hand, they significantly expanded the ideas of his contemporaries about the potential of aesthetic knowledge, the attribution of which at the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, albeit slowly, but transformed from a rationalist model to the recognition of the positive role of sensory factors. The role of J. Addison's scientific research on the phenomenon of "aesthetic experience" and its possible interaction with "imagination" is emphasized. This theoretical orientation contributed to the formation of philosophical and psychological theory of imagination, which later became entrenched in the European research space thanks to J. Vico.

J. Addison's literary and theatrical environment was reconstructed, which intensified the popularization of his work in England, enabling the influence of the writer, poet and playwright on the current process of cultural creation and outlining the importance of his heritage in the national and European humanities due to the favourable assessment by R.G. Collingwood.

It is proposed to use the factors of culturological analysis — interdisciplinarity, personalization in the context of the biographical method, dialogism and formal-logical structure "theoretical-practical parity", as far as the transition from classicism to the Enlightenment taking into consideration the time was an important historical and cultural stage which can also be the object of theoretical analysis in the framework of cultural history and culturology.

Keywords: classicism, Enlightenment, transition period, theoretical and practical parity, aesthetic experience, aesthetic subjectivity, imagination, genre "Political poetry".

ВІДТВОРЮВАННЯ ТА КОМУНІКАЦІЯ ТЕКСТУ В АКТУАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ МІСЬКИХ ПРОСТОРІВ XXI СТОРІЧЧЯ

Бабій

Надія Петрівна

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри дизайну
і теорії мистецтва,
Прикарпатський
національний університет
імені Василя Стефаника,
м. Івано-Франківськ
nbabij26@gmail.com

Бабій

Надежда Петровна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна
и теории искусства,
Прикарпатский
национальный университет
имени Василия Стефаника,
г. Ивано-Франковск
nbabij26@gmail.com

Nadiia Babii

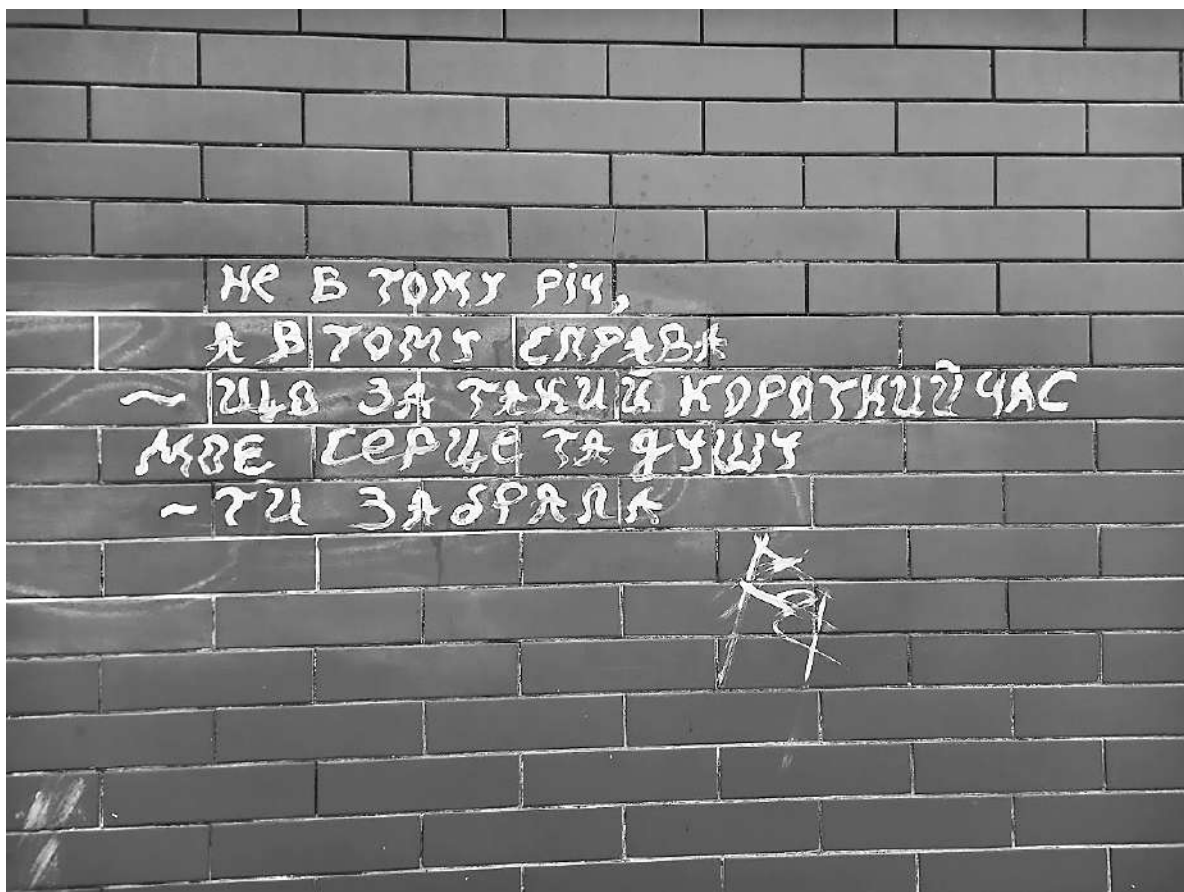
Ph.D. (Art Studies), associate
professor at the Department
of design and art theory,
Vasyl Stefanyk
Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk
nbabij26@gmail.com

Анотація. Метою роботи є дослідити альтернативні способи комунікації поетів із аудиторією та способи відтворення поезії через актуальні практики на початкові XXI ст. Водночас, розглянути культурно-мистецькі експерименти другої декади XXI ст., створені на основі мови як символічної знакової та звукової системи; виявити основні напрями інтермедіальної взаємодії, ступінь соціокультурної диференціації та варіативність комунікативних засобів. Застосовано метод інтермедіального аналізу, сформований на основі постструктуралістської та постмодерної методології, а також системний підхід теорії комунікації. Процедура синтезу передбачає розгляд інтегральних властивостей синтетичних практик, що не властиві повною мірою для складових компонентів. Дослідження визначає інтермедіальні зв'язки в актуальних поетичних практиках XXI ст.

Чисельні комунікативні форми представлення поетичних текстів початку XXI сторіччя відображають спадкоємність із поетичними практиками 1990-х рр., однак в умовах екранної культури гіпермодерну. Новотвори свідчать про перехід літератури від автономності до медіальності та інтермедіальності, від автентичності до репродуктивності, демонструючи трансгресію кордонів між різними просторами (реальними, віртуальними), мистецькими осередками. Синтетичні форми актуальних практик: перформансу, інсталяції, флеш-мобу, стріт-арту — в сучасному відтворенні демонструють різні напрями інтермедіальної взаємодії, залучають до культурної партисипації широку аудиторію, демократизуючи міські простори.

Ключові слова: інтермедіальність, експерименти на основі мови, медіа, актуальні практики XXI ст.

Постановка проблеми у загальному вигляді пов'язана з важливими науковими завданнями комунікативних досліджень у культурології. Аналіз соціокультурної диференціації залученості громади до культурно-мистецьких практик важливий у визначенні комунікативних стратегій під час розробки соціальної та культурної політики держав, зокрема міст. Трансформація сучасних мистецьких форм безпосередньо залежить від стрімких змін оточуючого світу, його психологізації. Емо-



Іл. 1.

ції стають важливішими за логіку та аналіз. Література, як і інші академічні мистецтва, не встигає за реаліями творення героїчного епосу медіамагнатами та соціальними мережами. Форми, підходи та мова мистецького синтезу ускладнюються, доповнюються, окрім віртуальності, новим емоційним та тактильним досвідом, фіксація якого важлива з огляду на змінність часу.

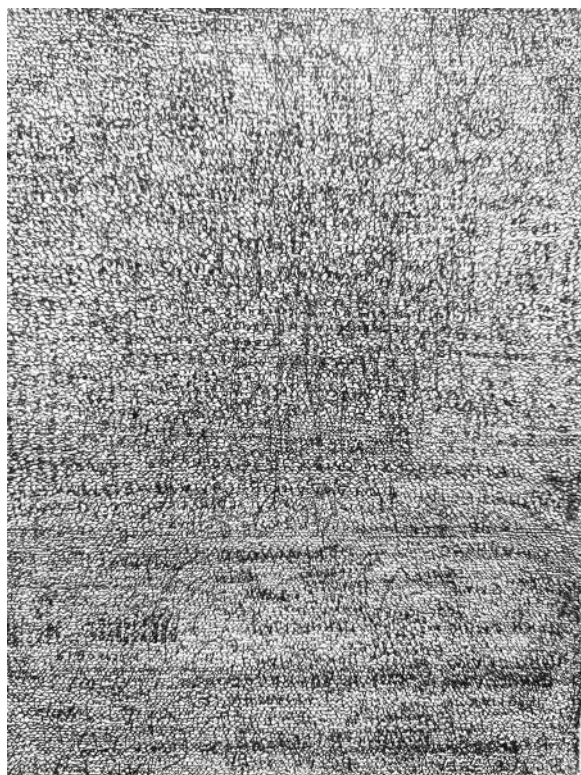
Останні дослідження та публікації. Комплексне дослідження теми можливе за умови залучення різногалузевих джерел з проблематики літературознавства, візуального мистецтва, культурології.

Міський простір сучасності є предметом зацікавлення антропологічних, урбаністичних, культурологічних студій. Теорія комунікації розглядає маргіналізовані простори (площі, автошляхи, закинуті індустріальні об'єкти, залізничні депо, ангари тощо), одночасно цифрові медіапростори (соціальні мережі, цифрові ЗМІ) як місця соціального

й культурного обміну, що мають на меті творення «театру подій». У працях відомої медіамисткині, урбаністки та режисерки Оксани Чепелик місто та громада вивчаються з огляду на гетерогенний плюралізм поглядів, феномен мобільності колективного життя, дискусію та систему домовленостей. Тож

«театр подій існує як засіб комунікації та залучення; візуальне мистецтво не є більше тільки живописом у гарному обрамленні, розміщеним на стінах, а є партисипаційним творчим актом, дійсно колективним ритуалом, живим і спільним урбаністичним щоденним простором» (Чепелик, 2009, с. 430).

Тематизація «актуальних практик», їхній зв'язок з авангардними напрямками презентації мистецьких творів, зміщення акценту з результату практики на демонстрацію процесу в посткласичній культурі докладно описані авторкою в статті



Іл. 2.

«Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу». Водночас, актуальні культурно-мистецькі практики визначені як

«громадянсько значущ(а), гостро експериментальн(а) естетичн(а) діяльність людини/людей, пов'язан(а) зі створенням творів мистецтва, їхнім освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією» (Бабій, 2020, с. 74).

Практики поділяються за принципом композиційної організації на динамічні: флеш-моб, інсталяція, гепенінг, перформанс — та статичні: стріт-арт, паблік-арт, боді-арт тощо.

Дослідниця Л. Немченко в статті «Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств» зазначає, що «хоча світоглядно-естетичні витоки сучасних мистецьких практик знаходяться в полі авангарду, реальне їхнє існування пов'язане з репрезентацією посткласики» (Немченко, 2015), де під посткласикою розуміється алогічне, позасмислове завершення, кінець усіх кінців, що відкидає протиставлення високого

та низького, елітарного й масового, де достатньою умовою актуальності є перформативність як якість «зробленості» на публіку, репрезентативності, зміщення акценту з результату практики на процес.

Інтермедіальні студії висвітлюються сторінками часописів, водночас і американського Comparative Literature and Culture університету Пердью (Purdue). Найбільш цитована публікація зі спецвипуску «New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice» (2011) Єнса Шрєтера (Jens Schröter).

Інтермедіальна типологія міжмистецьких зв'язків А. Ханзен Льове, між іншим, визначає явище як проєкцію концептуальних моделей, що

«експліцитно сформульовані у вигляді теоретичного дискурсу або імпліцитно реконструйовані з наративних чи імагінативних текстів, на художні, музичні чи кіно-тексти, які завдяки цьому зберігають характер "апелативних" чи демонстративних артефактів» (Ханзен-Лёве, 2016, с. 40–42).

Термін «інтермедіальність» пов'язаний з альтернативним смисловим наповненням поняття «медіа», що розглядається не як інформаційні технології, технічні засоби комунікації, а як культуроросеміотичний фактор, де медіа означає довільну знакову систему, що несе інформацію (Тишуніна, 2001, с. 152–153; Wolf, 1999, р. 3). Тож у сучасності відбувається заміна понять мистецтво (art) на медіа (media), мистецька взаємодія (interart) на інтермедіальність (intermedia). Єдиний комунікативний (медіа-) простір актуального мистецтва передбачає не лише залучення масмедійних образів до мистецького контексту, але й «трансгресію», перехід, зміщення меж текстів високого мистецтва. Шрєтер вирізняє чотири моделі дискурсу та наголошує на розумінні, що трансформаційна інтермедіальність не локалізована в посередництві, а в процесах репрезентації, і, отже, трансформаційна інтермедіальність є зворотною стороною онтологічної, яка зазначає на повсюдності інтермедіальності. Саме інтермедіальне поле (разом з інтермедіальними дослідженнями про інтермедіальність) продукує дефініції медіа (Schröter, 2011, р. 2).

Синтетичні жанри поезомалярства, відеопоезії, мелодекламації в контексті культурологічного дискурсу аналізує Любов Дрофань (2013). Авторка



Іл. 3.

зазначає на невичерпності експериментів на основі мови. Актуальна термінологія, систематизація знань про сучасні синтетичні жанри російської літератури зібрана в довіднику «Жизнь по понятиям» Сергія Чуприніна (2007). Парадокси ієрархії постмодерних текстів, практики «мовної гри» описані в редакторських колонках Володимира Єшкілєва (2020), Юрія Андруховича (2017, 2020). Поза літературознавством принципи єдності тексту й зображення відомі та докладно вивчалися у галузі промислової та рекламної графіки, типографіки. Відзначимо інтерес до зорових віршів та інших синтетичних жанрів серед професійних художників, архітекторів, музикантів. Їхня творчість та коментарі широко представлені в соціальних мережах та на спеціальних сайтах.

Мета публікації — дослідити альтернативні способи комунікації поетів з аудиторією та способи відтворення поезії через актуальні практики на початку XXI ст. Водночас, розглянути культурно-мистецькі експерименти другої декади XXI сторіччя, створені на основі мови як символічної знакової та звукової системи; виявити основні напрями інтермедіальної взаємодії, ступінь соціо-

культурної диференціації та варіативність комунікативних засобів.

Вклад основного матеріалу. Форми існування текстів сучасності традиційно розмежовують між елітарним та масовим рівнями, їхня демонстрація варіює між просторами та форматами, апелює до візійності та видовищності, екранності. Число практик зростає разом з розвитком технічних можливостей, суспільної дигітальності, розумінням про вплив на маси (Схема 1).

Важливим фактором розвитку та популяризації нових синтетичних жанрів, видів, практик є масштабний фестивальний рух: книжкові форуми, етно-, екофестивалі, фестивалі сучасного мистецтва та урбаністики в Україні й за кордоном. Серед інших, новітній поетичний процес популяризується міжнародним бієнале ZEBRA Poetry Film Festival (Берлін, від 2002). Вітчизняні практики фіксуються фестивалями: спеціалізований відеопоезії «CYCLOP» (Київ) та літературний MERIDIAN CZERNOWITZ (Чернівці). Музично-поетичні колаборації програмні для фестивалю Porto Franko (Івано-Франківськ, від 2010). На офіційній сторінці фестивалю у facebook зазначено, що фестиваль

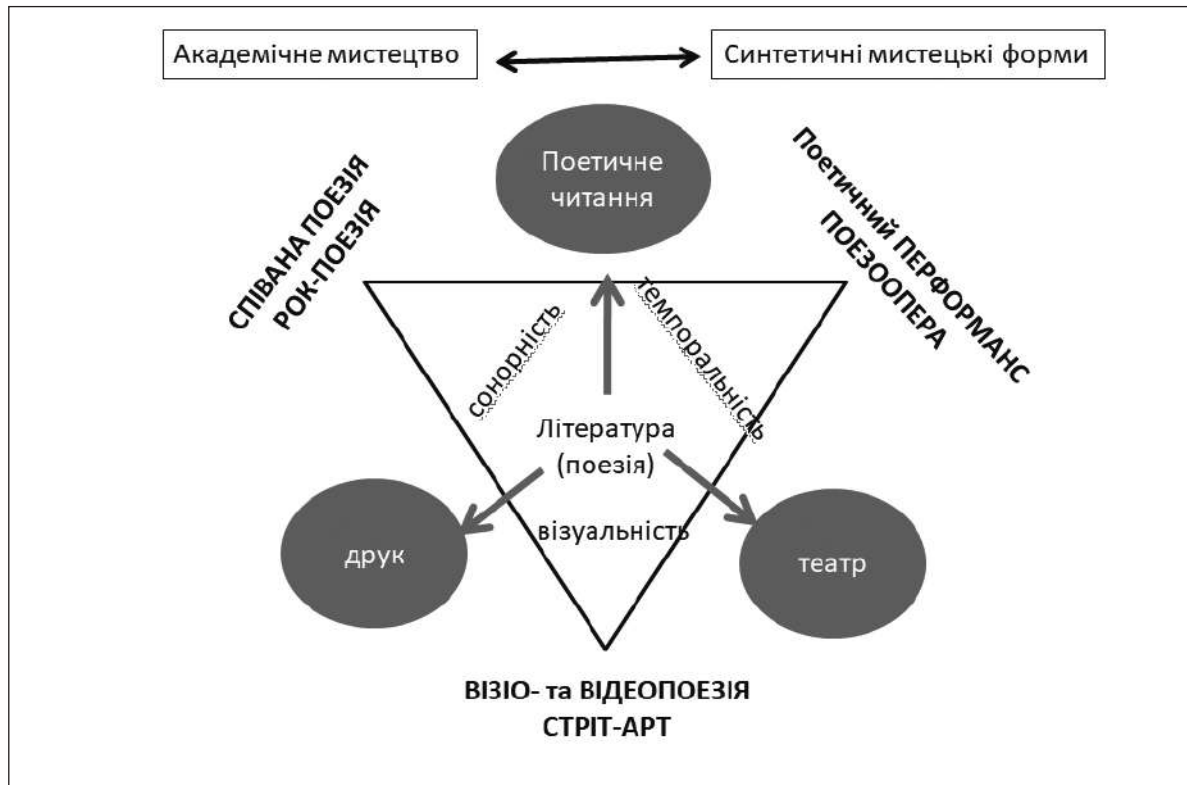


Схема 1. Трансформація поетичних форм у посткласичній культурі.

«народився як перформативна реакція на літературний міф письменників “Станіславського феномену”»¹, тож декларує спадкоємність між міфологізованими класиками постмодерну та сучасними авторами.

Глобалізація, кризові політичні чинники та нинішня пандемія як трансформаційні фактори культурних процесів призвели до фактичного занепаду інтелектуальної елітарності. Дигітальність, що в попередні роки розглядалась як можливість до залучення нової аудиторії, нині часто є єдиною можливістю репрезентації. Зміна орієнтації просторів дозволяє використовувати потенціал популярної культури у впровадженні нових форм, методів. Тож кураторам медіатеорій важливо здійснювати навігаційну політику з метою формування аудиторії, обираючи для неї форми креативного вираження через відповідні комунікативні канали.

Аналізуючи значення тексту в сучасній культурі, та ще й у ковідний період, філософ, історик культури та теоретик літератури Ганс Ульріх Гумбрехт зазначає повернення векторності практик з образів до текстів, вказуючи однак на їхню демократизацію: «...читаємо ми не лише романи, звіс-

но» (Яковенко, 2021). Глобальні мережі змістили порядок між «естетичним» та «успішним», вплинули на розширення аудиторії як письменницької, так і реципієнтів, де успішність чи забуття автора визначаються кількістю «лайків», момент «тут і зараз» перестав бути актуальним через можливість нескінченної трансляції в часі та просторі. Відзначаємо значне зацікавлення візуальними текстами комерційних структур та політичної еліти. Так, до прикладу, виборча кампанія 2019-го року цілком базувалась на типографічних гаслах. Згодом креативну типографіку вивели на формати білбордів комерційні заклади та релігійні общини².

Екранна культура впливає на формат літературної праці. Письменники часто виконують навігаційну місію, водночас, через формати редакторських колонок, блогерство. 90-десятник Степан Процюк 2019-го року започаткував власний проєкт у youtube-медіапросторі, метою якого є зміна векторності з письменницько-мистецького погляду на літературу до соціокультурних координат (Письменник про письменників, 2019). Володимир Єшкілев аналізує популярність фейсбуківого «шкільн(ого) віршування в жанрі ”про що



Іл. 5.

люди кажуть»», доводячи, що вказаний феномен має причини, серед яких пошук масами прийнятних шаблонів, освоєння трендових читацьких ніш, прагнення до загадкової «духовності», традиційно зв'язаний з поетами та поезією; окремо вирізняє «пріоритети української гуманітарщини, що завжди ставила дешеві афоризми та опереткові прояви емоцій вище за пошуки оригінальних форм та парадоксальність метафор» (Єшкілев, 2020). Архітектор, культурний діяч, один із засновників Першого міжнародного бієнале «Імпреза» (Івано-Франківськ, 1989) Ігор Панчишин на своїй сторінці у фейсбуці 17.02.2021, публікуючи фото 1990-х років, прокоментовані текстами Гейне, відзначив візуальне як новий урбаністичний текст: «...знімати (фотографувати) треба всім... і не обов'язково для архіву... Як вірші писати або цілювати)))»³.

Розширення потенційних можливостей існування мови в урбаністичному просторі одночасно порушує проблему повернення літературі, найперше, поезії, як і мистецтву загалом, елітарності через модифіковані соціокультурні практики, комунікаційні засоби, відмінні від агресивних форм шоу-бізнесу та реклами. Перформативність, як ознака

«зробленості», публічності, соціальної значимості стала традиційним способом реалізації фахового поетичного потенціалу. Авторські читання, що в афішах часто зазначаються як поетичний перформанс, є складовою презентації нових збірок. Присутність популярних літераторів на фестивалях різного змісту (літературних, фольклорних, музичних, актуального мистецтва, урбаністики тощо) є маркетинговою складовою успіху події.

Нові технічні можливості дозволяють не лише змінити формат поетичного виступу, зблизити географію, але й змінити форму відтворення тексту, прагнучи до його універсалізації, що не потребує літературного редагування та перекладу. У другій декаді ХХІ століття поезія може бути представлена в різні способи: як традиційне поетичне читання, друкована книга, зображувальна чи семіотична форма, форма арту чи музичне відтворення, інші синтетичні поєднання. Одночасно спостерігаємо спадкоємність актуальних практик у авторському виконанні. Митці-концептуалісти, що були активними учасниками поетичних процесів доби фестивалів 1990-х рр. («Червона рута», «Імпреза», «Вивих»), продовжують експерименти з різними

аспектами мовного відтворення. У колаборації метрів із новими авторами народжуються колективні синтетичні виконавські аудіо- та відеоформи, здатні претендувати на феноменологічність. Арсенал самоназв такий: поетичний фільм, поетичний кліп, кінопоезія, віршовий фільм, поетичне відео, кіберпоезія, кінетична поезія, цифрова поезія, фотопоезія, поетроніка, мультимедійна інсталяція, мультимедійний перформанс тощо. Новизна визначень та презентаційні характеристики, одночасно відтворення проєктів на відкритих локаціях дають можливість залучити до літературного процесу нову аудиторію. Однак такі переваги експериментів незначні з огляду на пошук нової жанровості, що потребує інтермедіальності видових елементів, помноження взаємних змістів органічним способом.

Невизначеність критеріїв новотворів спричиняє до теоретичного дискурсу, у якому полемічним залишається метод поєднання слова з мелодикою чи візією, варіюючи між формами виразного авторського прочитання, звуковими композиціями з використанням можливостей мовного апарату, медитативними практиками, залученням музичних інструментів, звуків зовнішнього середовища, фото чи відеоряду, використанням технічних засобів. Маловивченими залишаються і композиційні принципи організації, що визначають пріоритетність одного з мистецтв, відводячи іншому роль ілюстрації, супроводу, дифузне поєднання чи своєрідну єдність протилежностей. Парадокси теоретичних досліджень компенсуються кількістю та розмаїттям поширення експериментів, характеризуючи міждисциплінарні альянси як авангардний соціокультурний процес.

У контексті конкретного дослідження до актуальних практик залучаємо статичні: виставкова діяльність, стріт-арт, паблік-арт — та динамічні: флеш-моб, інсталяцію, гепенінг, перформанс, концерт. Комбінація різноманітних практик може бути структурована за основними напрямками інтермедіальної взаємодії: літературно-візуальної, літературно-музичної, відеолітературної (література поєднується із відео чи віджеїнгом, іншими фіксованими відтворювальними цифровими технологіями), мультимедійної (поєднує в реальному часі візію, сонорність, танець, медитацію, відеопроєкції), віртуально-літературної, у якій мультимедійні літературні практики відтворюються у віртуальному просторі за допомогою цифрових каналів.

Літературно-візуальна інтермедіальна взаємодія обумовлює органічне поєднання форми та змісту тексту. Демонстрація арт-об'єктів відбувається через виставкову діяльність (як стаціонарну, так і віртуальну), стріт-арт, презентацію в соціальних мережах.

Якщо в 1990-х роках графіті нецензурного змісту розглядалися поетами та письменниками як альтернативне джерело збагачення мовленнєвих практик, то нинішні адепти «публічного документування своїх діянь» викликають у тих самих авторів цілком протилежні емоції. Так, Юрій Андрухович, констатує трансформовану «політичну та суспільну активність» міської громади Івано-Франківська, а саме способи «настінн(их) шлях(ів) вираження», відокремлює текстові меседжі вуличного вандалізму від стріт-арту, підсумовуючи: «Не все, що нанесене спреєм, стає артом» (Андрухович, 2017). Одночасно антивандальні змісти переслідують і молодіжні громадські організації: 2014-го року у Львові сформоване нелітературне товариство *Project#1*, що пропагує цінності національної мови та культури альтернативними методами. Громадський простір міста завдяки графіті-практикам доповнився поетичними текстами, що декларують вихід поезії в нові простори (стіни будинків) через втрату нею традиційних (книжкові сторінки) (Проект «Поезія стін», 2015). Подібні артефакти, що правда, анонімно творення відмічені й у Івано-Франківську (іл. 1).

Експерименти з візуалізацією поезії в 1990-х роках архітектора, художника-концептуаліста Мирослава Короля в другій декаді XXI сторіччя привели до уніфікованих медитативних практик. У циклі «Медитативний щоденник» (2018–2019) скорописний текст локалізується лише на обраному форматі (книжковий, А5), прямує до мікрографії, позбавленої прогалін, міжрядь та полів, властивих академічній графіці, розчиняється в просторі формату⁴. Текст (винятково молитовний) скидається на лінійне відтворення звукових хвиль (іл. 2); подальше абстрагування від змісту та зменшення висоти літер закономірно сформували формальну лінійність, у якій текст прочитується через невербальну інтермедіальність (іл. 3). Формат щоденника дозволяє спостерігати весь процес трансляційної практики як у часі, так і просторі. Роботи були представлені на виставках «А 4» Книжкового арсеналу 2016, 2017, 2018.

Фейсбучний формат інтелектуальної поезографії визначила для себе фахова перекладачка, філологиня-германістка Олена Потоцька⁵. Авторка заперечує використання спадкового фактору у своїй творчості. Колоритні «забавки» з образністю та змістами, де переплітаються слова німецької, англійської, російської та української мови авторка пояснює: «Це якимось з простору береться і в мозку трансформується. Це на рівні чуття та відчуття. Мови — це дивовижні забавки для допитливого мозку... ще той допінг». Авторка ще не має власного друкованого видання. Поезії-забавки постулюють знакові лексеми: Мови, Задоволення, Зараз, Завтра, Сім'я, Страх, Чудеса, Любити... Вірш «Промовчати» є чи не найкращим позиціонуванням боді-поезії, трансформованої до реалій XXI сторіччя:

Найсильніша ПРОМОВА з ПРОМОВ — це таки ПРОМОВчати в ЧАТІ

До фейсбучного формату часто вдаються художники-універсалісти: Святослав Вірста (Чернівці), Василь Андрушко (Коломия), Олександр Чулков (Івано-Франківськ — Теплице, Чехія). Їхні текстово-візійні твори відзначаються особливою увагою до знаків, порожнин, інтервалів, взаємодії чи мовчанки:

...я люблю свої стежки ступаючи ногами богами в 0.30 на світанку...⁶

Формат віртуальної виставки обраних математиком, візіографом Михайлом Зарічним⁷.

Літературно-музична інтермедіальність спрямована на досягнення акустичних ефектів.

Саме музику більшість літераторів уважає найвищим з мистецтв, одночасно мову — частиною світової музики. Так, Юрій Андрухович наголошує на першості в його творчості музичного, потім візуального та вербального лише в третьою чергою⁸, Тарас Прохасько визнає за музикою найвищий прояв людської думки, «знакова система якої стосується не лише будови звуку, а й космогонії». Говорячи про свої твори, наголошує, що спочатку «мелодика була визначальною в побудові речень, мова виражалася в різних інтонаціях і була ритмічною», згодом навмисно руйнував ритміку, створюючи труднощі читання (Пухарев, 2017).

Сонорна (саунд-поезія, мелодекламація) розглядається серед актуальних практик початку XXI століття, у якій поезія поєднана з музикою чи звучанням (Дрофань, 2013, с. 43). Авангардність

практики декларує одночасно її космополітизм та доступність для аматорського використання. Акціонізм поєднує сонорну поезію з психоделізмом, повертаючи слово до його початків звучності в ритуальних, згодом релігійних практиках (Чупринін, 2007). Такі форми своєю незвичністю залучають до числа практикуючих як молодих експериментаторів, так і відомих поетів-перформерів, як-то Юрій Андрухович із «Мертвим півнем» та «Karbido» чи Юрій Іздрік з *музикантами формації NOVA OPERA (оперні постановки «Wozzek», «Aerophonia» за участі звуків літака АН-2, «CHORNOBYLDORF»)*. *Власний музичний проєкт літераторів Юрія Іздріка та Григорія Семенчука DrumTiAtr започаткований 2010-го року. Автори самостійно визначають жанр поєднанням Electronic-Rap-Experimental, стиль як Declamation electro-punk, наголошуючи на унікальності та імпровізаційності кожного виступу, що не передбачає зведених репетицій та поєднує поезію, музику, довільні рухи, танець (DRUMTIATR). Концертні проєкти «Самогон-Цинамон-Абсент» Юрія Андруховича та «Karbido» доповнені згодом (2010–2011) відеорядом агенції «Артполе». Поетичне виконавство поєднується з середовищними стилями електронної музики: noise, minimal, ambient, баладами, танго, вальсами, звуками грамофонів, каруселей, відеоколажем, на основі асоціативних відповідників.*

Фестиваль Porto Franko 2018 означений як поезофонічний. Нерозривне поєднання слів «поезія» та «фонія» у єдине фіксоване поняття свідчило про рівнозначність використання обидвох мистецтв на фестивалі. Майданчиками інтеракцій були: залізничний вокзал, поруйнований палац XVIII ст., бароковий костел, міські площі та прибудинкові території, підвал, хол, фасад та дах драмтеатру.

Відеолітературна інтермедіальність.

Уведення до новотворів відеопрактик, синтезованих з літературним текстом та звучністю, стало наслідком доступності відеокамер. Перші артефакти були, по суті, поетичними чи прозовими відеокліпами, створеними непрофесіоналами галузі мас-медіа. Творці артефактів часто використовують механічні поєднання мистецтв поза інтермедіальністю. Відеоряд у такому випадкові супроводжує текст чи голос поета за принципом ілюстративності або фону. Такими, до прикладу, є чисельні відео флеш-моби, приурочені до державних свят чи ювілеїв поетів-класиків, що популя-

ризуються ЗМІ та інтернет-мережами. Такі експерименти перетворюють кліп на візуальний продукт чи ілюстративну поетичну презентацію. Натомість інтермедіальне поєднання відеопрактик з поезією обумовлює просторове та часове розгортання тексту з використанням прийомів конкретизації слова: порівнянь, метафор, асоціативного екранного сигналу як ненаративних текстових елементів.

До колекції вітчизняного відеоарту одним з перших віднесений фільм Олега Гнатіва та Тараса Прохаська «Квіти святого Франциска» (1993) — текст з апокрифів читає та головну роль виконує Т. Прохасько. За словами О. Гнатіва, фільм призначався для культурологічної передачі «Місячний удар»:

«Увесь процес відбувався ледь не нон-стопом, майже без дублів. Що перло — те ми й знімали. Покійний Гіа Гонгадзе дав нам тоді камеру й допоміг із монтажем» (Філатов, 2015).

Анатолій Зіжинський відзначає невизначеність синтетичних медіа:

«Франківський відеоарт ніколи не претендував на концептуальну самостійність і радше був продовженням журналістських, візуальних, перформативних практик. Найчастіше твори відеоарту демонструвалися на колективних мистецьких виставках (акціях) поруч із живописом, фото, перформансами, доповнюючи загальну картину проєкту» (Перший відмін-ок, 2018, с. 96).

Термін «відеопоезія» сформульований Томом Конвісом ще 1978 року як власний спосіб входження до поетичного процесу. Принципи жанровості визначені 2011 завдяки його маніфестові (Videopoetry). Зазначаючи на єдності словотвору «Videopoetry», Конвіс визначає за жанром творення нового «поетичного досвіду» через злиття візуального, словесного та звукового. Відеопоезія є результатом еволюції німецьких історичних експериментів між зображенням та текстом. Еволюційні трансформації відбуваються і в руслі професійного визначення, де

«відеопоет — це поет, режисер та звукорежисер разом узяті. Відеопоезія визнає вимоги виробничої логістики, командну співпрацю;

жанр містить як індивідуальну, так і спільну творчість за умови єдності бачення».

Твір відеопоезії обмежується 300-ма секундами через потребу збереження поетичного досвіду аудиторії, Конвіс розрізняє категорії: kinetic text, sound text, visual text, performance, cin(e)poetry, у яких попри відмінності комбінацій кінетичного (рухомого), проговореного тексту чи використання текстів як графіті, рекламних текстів, готових поліграфічних форм, музики, довколишніх звуків, пульсуючих світлових ефектів, відсутності чи долучення до кліпу особи автора як перформера, абстрактних зображень, спільним показником є відсутність оповідальності.

Кінетичні тексти належать до анімаційних практик, що виводять текст на нейтральне тло. Їхній розвиток пов'язаний з каліграфією, типографічними експериментами, зоровою поезією кінця ХХ ст. Цей вид демонстрації найбільш видовищний, оскільки тлом можуть бути загальні простори: краєвиди, урбанізований простір, інтер'єри, що поєднує вказану категорію із практиками стріт- та паблік-арту (іл. 4). Кінетика дозволяє демонструвати руйнування, реконструкцію, перетворення статичних текстів на рухомі символи, зображення, створювати кінетичні скульптури, об'єкти. Проєкції віджей-групи «Куб» (VJ group CUBE, Івано-Франківськ) як самостійні, так і в колаборації з Ю. Андруховичем, Ю. Іздріком кардинально змінюють уявлення глядачів про можливості трансляції та візуалізацію шумових ефектів, де «лінійні способи описання, які є проєкцією лінійного типу мислення, безпорадні перед нелінійною організацією звучання» (Дереш, 2007).

Відзначимо спільні праці Андрухович/Кarbido/Оля Михайлюк у відеопоезіях «Without you — 2» (представлена на ZEBRA Poetry Film Festival, Берлін, 2012), «Зміна декорацій» (з альбому Ю. Андруховича «Цинамон», CYCLOP-2012), «Ніжність» (CYCLOP, Київ, 2013).

Мультимедійна інтермедіальність характерна для другої декади ХХІ сторіччя, реалізується переважно у форматах мультимедійних концертів, інсталяцій чи колажів. Комбіновані проєкти залучають три й більше видів мистецтва, різні способи демонстрації, акустичного підсилення. Відзначимо, що вказані проєкти характеризуються дифузністю. Вибір концертного майданчика щоразу

спричинює до зміни форми, композиції проєкту та способу комунікації через залучення нових виконавців, доповнення програми новими медіа.

Соціально-культурні проєкти останніх років актуалізують проблематику комунікації: мови, спілкування, порозуміння, мовчання. Такими, до прикладу, є варіації «Розділових». Перше представлення відбулось восени 2012-го в Харкові, у грудні 2012-го в Івано-Франківську та Києві. Автори, Сергій Жадан та Оля Михайлюк, відносять його до поетичних перформансів, аргументуючи належність до жанру поєднанням функцій виконання та дослідження творчого процесу, в основі якого поетичний текст С. Жадана «Месопотамія». Проєкт відображає акт листування між віртуальними «Ним» та «Нею». Сюжет фактично відсутній, складений з довільної комбінації історій, «голосів, присутня велика кількість якихось постатей, тіней». «Чоловіче» позиціонується через голос, «ІІ» сцени відображуються образами: проєкції на екран відтворювали медитативну каліграфію, що складалася з окремих слів, речень — як змістовних, так і абстрактних, виражених через хляпання, «чвиркання» зеленкою, соком бузини тощо. За словами О. Михайлюк, «це такий своєрідний action writing⁹... найважливішим у цьому проєкті лишається саме акт співіснування і взаємодії» (*Розділові. Історія*).

Версія «Розділових» 2014-го року доповнена новими контекстами, пов'язаними зі зміною локації (Алчевськ, садиба Мсциховського), доповнення звучності та каліграфії рухами танцівниці Андреа Марії Хандлер у другій частині. Подальші інтерпретації 2015-го пов'язані з фестивалями Харкова, Львова, Чернівців. Локацією мультимедійного проєкту в Івано-Франківську 2018-го став парасольковий цех колишнього заводу «Промприлад» (тепер креативний простір — Promprylad.Renovation). Каліграфія змінила формат колажевої співучасті на реальний час, демонструючи письмо зі скляного екрану безпосередньо під час концерту.

Мультимедійний перформанс Ю. Андруховича, С. Пілявця (з VJ group CUBE), О. Михайлюк, В. Новожилова та М. Токаря «Безкінечна подорож, або Енеїда» після прем'єри 2017-го року мав 11 повторних виступів, у яких частково змінювались текстова та візійна складові. На сайті «Артполя» видовість, чи то форма дійства, позиціонується як «мікс», «мультимедійний колаж», що, з одного боку, пояснює спосіб загального композиційного

укладу, з другого — апелює до узаконення жанровості, як це вже було на початкові ХХ сторіччя (Greenberg, 1958). ВідеOVERсія акції зазначена на artpolechannel 2018-го року як «мультимедійна лекція»¹⁰, що апелює до навчальних форм.

Загалом акція має еkleктичну композицію. Текстовий блок поєднує уривки з поеми Котляревського з есеями Андруховича, музичне доповнення зімпровізоване з барокової мелодики гітари, записів оперного співу, шумових ефектів та електронних бітів. Візуалізацію склали фото сучасної Полтави, ілюстрації «Енеїди» різних років, фрагменти ікон «Страшний суд». Доповненнями стали анімація віджея С. Пілявця, краєвиди-ведути, елегантні романтичні портрети. Бурлескність викладу підтверджує основну ідею: сенс у безкінечній подорожі, «початок української літератури був веселий, ігровий і піратський»¹¹.

Аудіовізуальна інсталяція «Слова, якими можна все пояснити» (Оля Михайлюк, Сергій Жадан; прем'єра: Galeria Labirynt у межах виставки Teraz w Polsce, Люблін, 2016) представляє відеопоетичний експеримент, у якому проговорений поетичний текст доповнений відео- та фотоцитатами, записом імерсивної каліграфії, відомої з попередніх проєктів «Артполя». З анотації авторів:

«Випадково ми записали це повідомлення в азбуці Морзе у Северодонецьку — місті на межі з зоною бойових дій. Мені здавалося, що якби я знав цей алфавіт, то розшифрував би його значення як один із моїх улюблених віршів. Про війну та віру» (The simplest words, 2016).

Віртуально-літературна інтермедіальність може розглядатись як новий перспективний напрям, що пов'язує мультимедійні літературні практики чи лише візуально-літературні з Non-fungible token (NFT) — криптотехнологіями. Незамінний цифровий маркер (NFT) — це одиниця даних, яка зберігається в цифровій книзі, яка називається блокчейном, що засвідчує будь-який цифровий файл як унікальний (Duffy).

Практики, що використовують віртуально-літературну інтермедіальність в Україні наразі не чисельні. Останні трансформації проєкту «Розділових» пов'язані з його інституціалізацією у віртуальному просторі. Обраний оксиморон Movement «розділові» концептуалізує утворення нової спільноти навколо початкового перформансу. Сайт «Розділових» прагне змінювати інформаційний контент

та взаємодіяти з аудиторією, пропонуючи користувачам роль деміургів, що складають власний текст із запропонованого конструктору: цитат, окремих слів, картинок, медитативної каліграфії. Віртуальний простір актуалізований ключовими словами проєкту: нічого, ніч, ніжність, любов, війна. Доступ до опції конструктору дозволяє комбінувати обране слово з текстовою фразою та каліграфічним зображенням, абстрактними кляксами, керувати композиційним утворенням відповідно від слова, пов'язаного з конкретною емоцією, видрукувати самостійно листівки, ділитись ними в соцмережах. Конструктор надає можливість використовувати іноземні мови, що розширює аудиторію. На думку авторів, таке поєднання, «ретрансльоване у віртуальний простір, стало набувати форми нової самостійної мови» (*Розділові. Історія*), що може бути інстальована незалежно від реальної локації та конкретного часу, налілена можливістю варіативних зупинок чи повернення до минулого кроку.

Висновки. Чисельні комунікативні форми представлення поетичних текстів початку XXI сторіччя відображають спадкоємність із поетичними практиками 1990-х років, однак в умовах екранної культури гіпермодерну. Новотвори свідчать про перехід літератури від автономності до медіальності та інтермедіальності, від автентичності до репродуктивності, демонструючи трансгресію кордонів між різними просторами (реальними, віртуальними), мистецькими осередками. Концептуальні експерименти, синтезуючись із музикою та відео, цифровими технологіями, фокусуються на суттєвості мови, заперечують оповідальність.

Синтетичні форми актуальних практик: перформансу, інсталяції, флеш-мобу, стріт-арту — в сучасному відтворенні демонструють різні напрями інтермедіальної взаємодії: літературно-візуальної, літературно-музичної, відеолітературної, мультимедійної, віртуально-літературної. Використання практик залучає до культурної партисипації широку аудиторію, демократизуючи міські простори.

Поетичні практики відображають комплексну працю, дослідження поєднання звуків, букв, що наділені змістами через культурну діяльність. Здатність текстів передавати ознаки абстрактних форм (ідей), а також конкретних об'єктів забезпечують ідеальний контрапункт елементами зображення та звуку. У візуалізації застосовані стратегії, похідні від типографіки, графічного дизайну, каліграфії, глянцевого колажу та графіки. Гарнітури, накреслення, додаткові символи обираються за принципами чіткості та сугестивності, завжди відповідно до зображення, представленого на екрані, чи звучарності поезії.

Позиціонування, рух, тривалість, ефекти спливання чи розчинення, доповнені голосовими чи інструментальними, шумовими діями стають новою реальністю нашого сприйняття поетичного досвіду. Сучасні експерименти в літературі призначені активізувати свідомість методами переживання моменту, розширенням каналів сприйняття. Їхній розвиток, прискорений умовами загальної дигітальності, полягає в пошуках нових компромісів між формою та способами презентації. Класифікацію «нелінійної» творчості неможливо описати звичними способами, орієнтованими на лінійний тип мислення.

Примітки:

¹ Відтворено з <https://www.facebook.com/PORTOFRANKOfest/>

² Так, до прикладу, популяризацію біблійних текстів громадою «Свідків Єгови» зафіксовано автором на білбордах та сітілайтах міст Володимир-Волинський Волинської обл. та Івано-Франківськ у серпні та січні 2020.

³ Відтворено з <https://www.facebook.com/ihor.panchyshyn/posts/3454313244679312> (дата звернення: 18.02.2021).

⁴ Розмова Надії Бабій з Мирославом Королем. Київ, 24 травня 2018 року. Щоденник Н. Бабій.

⁵ Авторка візуальних постів захопилася свого часу чергуванням приголосьних, коренями та етимологією слів, букв, звуків, працюючи над дисертаційним дослідженням «Фоносемантичний аналіз звуконаслідувальної лексики в німецькій мові». З інтерв'ю Олени Потоцької Надії Бабій 18 лютого 2020 р. Медіаархів Н. Бабій.

⁶ Святослав Вірста (поезія) „святославослов“, том 3. Відтворено з <https://www.facebook.com/svyatoslavvirsta/posts/1091035421338776> (дата звернення: 16.03.2021).

- ⁷ Михайло Зарічний. Віртуальна виставка візіопоезії «Я про Я». 2021. Відтворено з <https://www.artsteps.com/view/5e79f08c95652e17e50d799a>
- ⁸ Із розмови Юрія Андруховича з Утою Кільтер під час відкриття виставки художника Миколи Лукіна в галереї «Вагабундо» (Івано-Франківськ) 3 лютого 2020. Записала Н. Бабій.
- ⁹ Термін запропонований Олею Михайлюк: «Action Writing. За аналогією з Action Painting». Відтворено з https://lb.ua/blog/olha_mykhailiuk/441362_action_writing_ekspresionistichne.html
- ¹⁰ 19 квіт. 2018 р. створено Агенцією АртПоле в межах проєкту «Зміцнення громадської довіри» (UCBI II), що фінансується Агентством США з міжнародного розвитку (USAID). Відтворено з https://www.youtube.com/watch?v=TLt9n4dqCYU&ab_channel=artpolechannel
- ¹¹ Записано за «Безкінечна подорож, або Енеїда» від 19 квітня 2018, 1:20:52. Відтворено з https://www.youtube.com/watch?v=TLt9n4dqCYU&t=5013s&ab_channel=artpolechannel

Література:

- Андрухович, А. (2017). Слова слова слова. *Збруч*. Відновлено з <https://zbruc.eu/node/63290> (дата звернення: 22.01.2021).
- Бабій, Н. П. (2020). Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. № 36, 2020. С. 69–78. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
- Дереш, Л. (2007). Вічні пошуки іншого. Чотири хвили психоделії в музиці. *Art-vertep*. Відновлено з <http://artvertep.com/authors/173/article/11556.html> (дата звернення: 22.01.2021).
- Дрофань, Л. (2013). Література поза літерою. *Міст*. Вип. 9. С. 37–45.
- Єшкілев, В. (2020). Про власників вподобайок. *Репортер*. Відновлено з <https://report.if.ua/gazeta/volodymyr-yeshkilyev-pro-vlasnykiv-vpodobajok/> (дата звернення: 16.01.2021).
- Немченко, Л. (2015). Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств. *Топографии популярной культуры*. 10.02.2020. Відновлено з <https://public.wikireading.ru/162687>
- Перший відмін-ок. (2018). *Незалежне мистецтво Івано-Франківська. Дев'яності-нульові. Тексти, візії, персони*. Івано-Франківськ: «ArtHuss», 304 с.
- Письменник про письменників: українська література очима Степана Процюка* (2019). Відновлено з https://www.youtube.com/watch?v=33Y1cl7zJl0&ab_channel=СтепанПроцюк (дата звернення: 14.03.2021).
- Проект «Поезія стін»*. (2015). Відновлено з http://www.project1.org.ua/?page_id=27 (дата звернення: 18.01.2021).
- Пухарев, Ф. (2017). *Тарас Прохасько: «Давніше прагнув, щоб мої тексти звучали як музика»*. Відновлено з <https://karabas.live/taras-prohasko-davnishe-pragnuv-shhob-moyi-teksti-zvuchali-yak-muzika/> (дата звернення: 18.01.2021).
- Розділові. Історія*. (б. р.). Відновлено з <https://rozdilovi.org/ua/history> (дата звернення: 14.03.2021).
- Тишуніна, Н. (2001). Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплінарних досліджень. *Матер. междунар. научн. конф. 18 мая 2001 г.* Санкт-Петербург. С. 149–154.
- Філатов, А. (2015). *Олег «Мох» Гнатів і кіно конопляного відвару*. Відновлено з https://www.cutinsight.com/ua/oleg_moh_gnativ_i_kino_konoplyanogo_otvara/ (дата звернення: 18.01.2021).
- Ханзен-Лёве, О. А. (2016). *Интермедийность в русской культуре: От символизма к авангарду*. Москва: РРГУ. 450 с.
- Чепелик, О. (2009). Суспільне замовлення для урбаністичних просторів. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, № 6. С. 430–446.
- Чупринин, С. (2007). *Жизнь по понятиям*. Москва: Время. 766 с. Відновлено з <https://lit.wikireading.ru/11467> (дата звернення: 22.01.2021).
- Яковенко, К. (2021). *Ганс Ульріх Гумбрехт: «Повернення до колишньої реальності вже неможливе»*. Відтворено з https://lb.ua/culture/2021/01/11/474887_gans_ulrih_gumbrecht_povernennya.html (дата звернення: 14.03.2021).
- DRUMТИАТР: «Ми репрезентуємо поезію музичними засобами»* (2017). Відновлено з <https://inpoland.net.pl/novosti/drumtiatr-mi-reprezentuem-poeziyu-muzichnimi-zasobami/> (дата звернення: 18.01.2021).

- Duffy, R. (2021). The NFT Market Tripled Last Year, and It's Gaining Even More Momentum in 2021. *Morning Brew*. Retrieved from <https://www.morningbrew.com/emerging-tech/stories/2021/02/22/nft-market-tripled-last-year-gaining-even-momentum-2021> (дата звернення: 12.04.2021).
- Greenberg, C. (1958). Collage. The quintessential essay on Cubism and probably the most important single essay about the 20th Century painting. *Art and Culture, substantially revised from an article in Art News*. Retrieved from <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html> (дата звернення: 17.03.2021).
- Konyves, T. (2011). *Videopoetry: a manifesto*. Retrieved from http://liberatedwords.com/wp-content/uploads/2019/07/VIDEOPOETRY_A_MANIFESTO.pdf (дата звернення: 22.01.2021).
- Schröter, Jens. (2011). Discourses and Models of Intermediality. *Comparative Literature and Culture*. 13.3 pp. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- The simplest words explain it all*. (2016). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=EyM9SRre976c&feature=emb_logo&ab_channel=artpolechannel (дата звернення: 18.01.2021).
- Wolf, W. (1999). *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi. 272 p.

References:

- Andrukhovych, Yu. (2017). Slova slova slova [Words words words]. *Zbruch*. 28.01.2020. Retrieved from <https://zbruc.eu/node/63290> (Accessed on 22.01.2021). (in Ukrainian)
- Babii, N. (2020). Aktualni kulturno-mystetski praktyky ta protsesy: problematyka naukovoho dyskursu [Contemporary art and cultural practices and processes in scientific discourse]. *Issues in Cultural Studies*. № 36. P. 69–78. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047>
- Hanzen-Löve, A. A. (2016). *Intermedialnost v russkoj kulture: Ot simbolizma k avangardu [Intermediality in Russian culture: From symbolism to the avant-garde]*. Moscow: RGGU. 450 p. (in Russian)
- Chepelyk, O. (2009). Suspilne zamovlennia dlia urbanistychnykh prostoriv [Public order for urban spaces]. *Modern problems of research, restoration and preservation of cultural heritage*, № 6. P. 430–446. (in Ukrainian)
- Chuprinin, S. (2007). *Zhizn po ponyatijam [Life by concepts]*. Moscow: Vremya. 766 p. Retrieved from <https://lit.wikireading.ru/11467> (Accessed on 22.01.2021). (in Russian)
- Deresh, L. (2007) Vichni poshuky inshoho. Chotyry khvyli psykholodii v muzytsi [Eternal search for the other. Four waves of psychedelia in music]. 22.01.2021. *Art-vertep*. Retrieved from <http://artvertep.com/authors/173/article/11556.html> (Accessed on 22.01.2021). (in Ukrainian)
- Drofan, L. (2013). Literatura poza literoiu [Literature outside the letter]. *Mist*. 9. P. 37–45 (in Ukrainian).
- DRUMTIATR: «My reprezentuiemo poeziu muzychnymy zasobamy» ["We represent poetry by musical means"] (2017). 18.01.2021. Retrieved from <https://inpoland.net.pl/novosti/drumtiatr-mi-reprezentuehmo-poeziyu-muzycznymi-zasobami/> (Accessed on 18.01.2021). (in Ukrainian)
- Duffy, R. (2021). The NFT Market Tripled Last Year, and It's Gaining Even More Momentum in 2021. *Morning Brew*. Retrieved from <https://www.morningbrew.com/emerging-tech/stories/2021/02/22/nft-market-tripled-last-year-gaining-even-momentum-2021> (Accessed on 12.04.2021).
- Filatov, A. (2015). *Oleh «Mokh» Hnativ i kino konoplianoho vidvaru [Oleg "Moss" Gnativ and hemp broth movies]*. Retrieved from https://www.cutinsight.com/ua/oleg_moh_gnativ_i_kino_konoplyanogo_otvara/ (Accessed on 18.01.2021). (in Ukrainian)
- Greenberg, C. (1958). Collage. The quintessential essay on Cubism and probably the most important single essay about the 20th Century painting. *Art and Culture, substantially revised from an article in Art News*. Retrieved from <http://www.sharecom.ca/greenberg/collage.html> (Accessed on 17.03.2021).
- Yeshkiliev, V. (2020). Pro vlasnykiv vpodobaiok [About the owners of the likes]. *Reporter*. 16.01.2021. Retrieved from <https://report.if.ua/gazeta/volodymyr-yeshkilyev-pro-vlasnykiv-vpodobajok/> (Accessed on 18.01.2021). (in Ukrainian)
- Konyves, T. (2011). *Videopoetry: a manifesto*. Retrieved from http://liberatedwords.com/wp-content/uploads/2019/07/VIDEOPOETRY_A_MANIFESTO.pdf (Accessed on 22.01.2021).
- Nemchenko, L. (2015). Sovremennye hudozhestvennye praktiki: perekodirovanie publicnykh prostranstv [Contemporary

- Art Practices: Transcoding Public Spaces]. *Topografii populjarnoj kultury*. 10.02.2020. Retrieved from <https://public.wikireading.ru/162687> (in Russian)
- Pershyi vidmin-ok [The nominative case]. (2018). *Nezalezhne mystetstvo Ivano-Frankivska. Devianosti-nulovi. Teksty, vizii, persony* [Independent Art of Ivano-Frankivsk. 1990s — 2000s. Texts, visions, personalities]. Ivano-Frankivsk: «ArtHuss». (in Ukrainian)
- Proekt «Poeziia stin» [Poetry of Walls Project]. (2015). Retrieved from http://www.project1.org.ua/?page_id=27 (Accessed on 18.01.2021). (in Ukrainian)
- Pukhariev, F. (2017). *Taras Prokhasko: «Davnishe prahnuv, shchob moi teksty zvuchaly yak muzyka»* ["I used to want my lyrics to sound like music"]. Retrieved from <https://karabas.live/taras-prohasko-davnishe-prahnuv-shhob-moyi-teksti-zvuchali-yak-muzyka/> (Accessed on 18.01.2021). (in Ukrainian)
- Pysmennyk pro pysmennykiv: ukrainska literatura ochyma Stepana Protsiuka* [Writer about writers: Ukrainian literature how Stepan Protsyuk saw it] (2019). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=33Ylcl7zJI0&ab_channel=СтепанПроцюк (Accessed on 14.03.2021). (in Ukrainian)
- Rozdilovi. Istoriiia* [Punctuation. History]. (No date). Retrieved from <https://rozdilovi.org/ua/history> (Accessed on 14.03.2021). (in Ukrainian)
- Schröter, Jens. (2011). Discourses and Models of Intermediality. *Comparative Literature and Culture*. 13.3 pp. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- The simplest words explain it all*. (2016). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=EyM9SR976c&feature=emb_logo&ab_channel=artpolechannel (Accessed on 18.01.2021).
- Tishunina, N. (2001). Metodologija intermedialnogo analiza v svete mezhdisciplinarnyh issledovanij [Intermedial analysis methodology in the light of interdisciplinary research]. *Proceedings of the Conference*, Saint Petersburg, May 18, 2001 (pp. 149–154). (in Russian)
- Wolf, W. (1999). *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopy. 272 p.
- Yakovenko, K. (2021). *Hans Ulrich Gumbrecht: «Povernennia do kolyshnoi realnosti vzhe nemozhlyve»* [Hans Ulrich Gumbrecht: "It is no longer possible to return to the former reality"]. Retrieved from https://lb.ua/culture/2021/01/11/474887_gans_ulrih_gumbrecht_povernennya.html (Accessed on 14.03.2021). (in Ukrainian)

Бабій Надія Петрівна

Воспроизведение и коммуникация текста в актуальных практиках городских пространств XXI века

Аннотация. Цель работы есть исследовать альтернативные способы коммуникации поэтов с аудиторией, воспроизведения поэзии через актуальные практики нач. XXI в. Соответственно, рассмотреть культурно-художественные эксперименты второй декады XXI в., созданные на основе речи как символической знаковой и звуковой системы; выявить основные направления интермедиальных взаимодействий, степень социокультурной дифференциации и вариативность коммуникативных средств. Применен метод интермедиального анализа, сформированный на основе постструктуралистской и постмодернистской методологии, системный подход теории коммуникации. Процедура синтеза предполагает рассмотрение интегральных свойств синтетических практик, не свойственных в полной мере для составляющих компонентов. Исследование определяет интермедиальные связи в актуальных поэтических практиках XXI в.

Коммуникативные формы демонстрации поэтических текстов начала XXI в. отражают преемственность с поэтическими практиками 1990-х гг., однако в условиях экранной культуры гипермодерна. Новообразования отражают переход литературы от автономности к медиальности и интермедиальности, от подлинности к репродуктивности, демонстрируя трансгрессию границ между различными пространствами (реальными, виртуальными), художественными сообществами. Синтетические формы актуальных практик: перформанса, инсталляции, флэш-моба, стрит-арта — в современном воспроизведении демонстрируют различные направления интермедиальных взаимодействий, вовлекают массы в культурную партисипацию, демократизируя городские пространства.

Ключевые слова: интермедиальность, эксперименты с речью, медиа, актуальные практики XXI в.

Nadiia Babii

Reproduction and communication of the text in current practices of urban spaces of the XXI century

Abstract. The aim of the work is to explore alternative ways of communication between poets and audience and methods for reproducing poetry through topical practices at the beginning of the XXI century. Accordingly, it aims to consider cultural and artistic experiments of the second decade of the 21st century developed on the basis of language as a symbolic sign and sound system; to identify the main directions of intermedial interaction, the degree of socio-cultural differentiation and variability of communicative agents. The author applies the method of intermedial analysis formed on the basis of post-structural and postmodern methodology as well as the systematic approach of the theory of communication. The synthesis procedure involves considering of the integral properties of synthetic practices that are not inherent to the constituent components. The study determines the intermedial ties in topical poetic practices of the 21st century.

Plenty of communicative forms of presentation of poetic texts of the beginning of the 21st century reflect continuity with poetic practices of the 1990s but in the conditions of the screen culture of the hypermodern. New formations indicate the transition of literature from autonomy to mediality and intermediality, from authenticity to reproductivity, demonstrating transgression of borders between various spaces (real, virtual), artistic environments. Synthetic forms of topical practices such as performance, installation, flash mob, street art, show different directions of intermedial interaction in modern reproduction, attract a wide audience to cultural puncture, democratizing urban spaces.

Keywords: intermediality, language experiments, media, topical practices of the 21st century.

УДК 78.071.2 : 786.2

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-0490-8732>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.93-101>

ТВОРЧИСТЬ О. ГЕРДАН-ЗАКЛИНСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Турчак**Леся Іванівна**

кандидат мистецтвознавства,
доцент, Київський національний
університет культури і мистецтв,
м. Київ,
lessit@ukr.net

Турчак**Леся Іванівна**

кандидат искусствоведения,
доцент, Киевский национальный
университет культуры и искусств,
г. Киев,
lessit@ukr.net

Lesia Turchak

Ph.D. (Arts Studies),
associate professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv
lessit@ukr.net

Анотація. Досліджено творчу діяльність однієї з відомих учениць В. Авраменка, галицького хореографа О. Гердан-Заклинської на Батьківщині та в еміграції. Проаналізовано її внесок у розвиток «виразного» танцю першої половини ХХ ст. у контексті специфіки українського хореографічного мистецтва. Розглянуто виконавську та педагогічну діяльність хореографа в розрізі збереження та розвитку національної історико-культурної спадщини. Констатовано, що напрям творчої та педагогічної діяльності О. Гердан-Заклинської в еміграції засвідчує прагнення не лише зберегти власні духовні цінності та досягнення української танцювальної культури, але й популяризувати їх та водночас зробити внесок у синтез української та закордонної хореографії. Поєднуючи традиції національного мистецтва з новаторським досвідом західноєвропейської хореографії, О. Гердан-Заклинська репрезентувала унікальний стиль виконання танцю «модерн» на світовому рівні. У процесі пошуку самобутності та автентичності українського народно-сценічного танцю нею були винайдені так звані рухальні символи, що посприяли становленню нового кодування танцю.

Ключові слова: О. Гердан-Заклинська, хореограф, українська хореографічна культура, «виразний» танець, еміграція, Канада, США.

Постановка проблеми. Друга хвиля української еміграції вирізняється надзвичайною концентрацією культурних сил та значним інтелектуальним потенціалом (до її складу входили відомі вітчизняні публіцисти, письменники, науковці та діячі культурно-освітньої галузі), що надає їй особливе значення. Проте, через специфічне ставлення в радянському суспільстві до емігрантської теми наявна інформація навіть щодо творчої діяльності найвідоміших постатей характеризувалася відсутністю фактичної повноти та певною ідеологічною упередженістю (зазвичай акцент робили на тому, що найзначніші здобутки були досягнуті ними ще до еміграції). Творча доля багатьох вітчизняних акторів, музикантів, хореографів пройшла за межами їхньої Батьківщини, лишалася мало відомою, не зважаючи на те що багато з них причетні до розвитку національної культури і мистецтва в країнах проживання.

Останнім часом з'явилася можливість значно розширити відомості про діяльність представників української діаспори,

по-новому осмислити їхні творчі здобутки в масштабах національної культурної спадщини. Наразі дослідження життя та діяльності представників української еміграції є актуальним та перспективним у історико-культурному аспекті, оскільки не лише сприяє відтворенню повномасштабної картини української культури ХХ ст., а й дозволяє виявити їхній вплив на розвиток світової культури.

Нового осмислення вимагає танцювально-педагогічна діяльність галицького хореографа О. Гердан-Заклинської (1916–1999 рр.), творчість якої посприяла розвитку українського народно-сценічного танцю на західноукраїнських землях, серед української спільноти в Канаді та Сполучених Штатах Америки.

Останні дослідження та публікації. Історія української еміграції другої хвилі (період між Першою та Другою світовими війнами) як складне та неоднозначне явище протягом останніх десятиліть викликає науковий інтерес, про що свідчать конференції, круглі столи та збільшення кількості публікацій на означену тематику.

Неабияку увагу творчості О. Гердан-Заклинської приділено мистецтвознавцем Р. Яцівом. У бібліографічному нарисі «Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість» (2013) та праці «Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999): життя у мистецтві: матеріали до історії українського мистецтва ХХ століття» (2015) дослідник простежує життєвий і творчий шлях талановитої української танцюристки, хореографа-постановника, поетеси, публіциста та художниці; публікує вибрані статті О. Гердан-Заклинської, присвячені питанням філософії танцю та хореографічного мистецтва, а також публікації відомих сучасників про її творчість.

Окремі аспекти творчості О. Гердан-Заклинської висвітлено в наукових статтях М. Погребняк «Танець «Модерн» Галичини 20–30-х років ХХ століття» (2017) та «Перші кроки танцю «Модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст.» (2020); дослідженні Н. Марусик «Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця ХІХ–ХХІ століть» (2019) та ін.

Загалом, аналіз сучасної історіографічної ситуації засвідчує, що творча діяльність О. Гердан-Заклинської вивчена недостатньо, а проблематика її внеску в розвиток української хореографічної культури вимагає детального дослідження з позицій сучасної культурології.

У цій статті хореографічна діяльність О. Гердан-Заклинської розглядається як феномен, для якого характерним є тісний зв'язок з кращими досягненнями вітчизняної танцювальної культури та національними сценічними практиками країн перебування (Канади та США).

Мета статті — з'ясувати внесок О. Гердан-Заклинської в розвиток української хореографічної культури на вітчизняному та світовому рівні.

Виклад матеріалу дослідження. Олена Заклинська (сценічне ім'я Оленка Гердан-Заклинська, яке вона вживала як авторське творче псевдо) народилася 1914 р. біля гуцульського містечка Жаб'є в родині вчителя Богдана Заклинського й Осипи Заклинської — педагога, публіциста, дитячої письменниці. Здобула хорошу мистецьку освіту, ще в дитинстві майбутній хореограф цікавилася танцями, зокрема народними.

Перші творчі успіхи були пов'язані з танцювальними виступами на пластових таборах і різноманітних імпрезах (Яців, 2013, с. 37), а завдяки навчанню в Чехії (Українська реальна гімназія) О. Заклинська отримала можливість відвідувати заняття з українських національних танців у школі В. Авраменка в Подебрадах та лекції класичного танцю в студії балетмейстера О. Костіна. Закінчивши після Першої світової війни середню школу Дівочого інституту в Перемишлі, О. Заклинська переїздить до Львова й розпочинає навчання та професійну кар'єру.

Після переїзду до м. Львів у хореографа почали формуватися нові погляди на мистецтво танцю, оскільки в ті часи (1920–1930 рр.) широкої популярності набули новаторські тенденції, які реформували класичний танець у бік модернізму. Період ХІХ–ХХ століть став важливим для розвитку української культури в багатьох сферах мистецтва, водночас і хореографічного. Нові ідеї танцю щодо виконання, філософії «нового» чи «виразкового» танцю широко поширювались у мистецьких осередках. У Львові, як і по всій Європі, резонувала система швейцарського композитора й педагога Еміля Жак-Далькроза, суттю якої була синхронізація музичної теми з ритмопластичними даними виконавця як носія певного генетичного ритмокоду (Яців, 2013).

Заклинська обрала за взірць та джерело нахнення новаторські європейські течії танцю, передусім стилістику М. Вігман (представниця німець-

кого виразного танцю, учениця Р. фон Лабана), відвідуючи школу модерного танцю М. Броневської та курси ритмопластики О. Федрак-Дрогомирецької. Саме тоді вона здійснила перші постановки сценічного танцю, деякі з них стали основою танцювального репертуару як сольної виконавиці, наприклад, танець «Дорога» на музику З. Лиська, «Спомин з гір» на музику Я. Ярославенка-Безкоровайного, «Метелиця» на музику В. Барвінського (Пастернакова, 1963, с. 172).

В. Пастух (1999, с. 22–27) акцентує, що значною мірою тогочасні хореографічні постановки О. Гердан-Заклинської, які відзначалися такими особливостями камерного танцю як специфічне використання сценічного простору та підпорядкованість засобів хореографічної виразності авторському задуму, були відображенням інтересу танцюристки до почуттів та причинно-наслідкового зв'язку між емоційною складовою та людськими вчинками, що отримали виявлення в різноманітних пластичних та національних інтерпретаціях.

У травні 1939 р. О. Заклинська представила українську танцювальну культуру на Міжнародному конкурсі танцю в Брюсселі, здобувши диплом за виконання сольних танців «Метелиця» та «Колісанка» (на музику М. Колесен) (Пастух, 1999, с. 17–21). Її перемога набула резонансу та сприяла поширенню української культури в європейському суспільстві.

Про талант інтерпретатора української танцю О. Гердан-Заклинської, що яскраво проявився в постановках сольного танцю «Дробушка» та ансамблевому «Коломийка», зазначає М. Погребняк (2017, с. 56) і акцентує увагу на тому, що танцівницею було використано поєднання вітчизняних національних традицій та модерної пластики (танець «Мавка»).

Варто зазначити, що підхід танцюристки до розвитку власних здібностей та подальшої професійної діяльності, окрім занять з ритмопластики і танцю модерн, включав:

– навчання музичному мистецтву в М. Колеси та Р. Савицького, що посприяло систематизації власних поглядів на українську народну пісенно-танцювальну культуру та розуміння музичної традиції (Яців, 2013, с. 22);

– польові дослідження автентичного українського танцю (до початку Другої світової війни танцюристка вивчала та записувала стародавні

зразки лемківського танцювального фольклору з метою здійснення сценічної постановки на основі весільної обрядовості);

– заняття класичним танцем (О. Заклинська виступала в складі трупи балетного ансамблю львівського Театру опери і балету в балеті «Серпанок П'єретти» в постановці М. Трегубова та виставі «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського).

Політичні події в Україні внесли свої корективи в подальшу професійну діяльність артистки. З 1939 року радянська влада радикально реформувала культурно-мистецьке життя Львова, лише через два роки (1941 р.), коли була сформована трупа Львівського оперного театру, Заклинська значиться в складі балетної групи.

З початком Другої світової війни мистецтво ритмопластики уже не могло культивуватися в тих аспектах, які визначали дальший розвиток «далекрозівського начала» в модерному танці (Яців, 2013).

На початку 1944-го р. О. Заклинська емігрує до Відня, там прагне вдосконалити професійну майстерність завдяки навчання у Високій школі танцю у відомого австрійського хореографа Р. Хлядек, сольним виступам та новим хореографічним постановкам (композиція «Римський фонтан» та ін.). Гердан-Заклинська проводить організаційну (співорганізатор виставки українського мистецтва), творчу (танцівниця) та педагогічну (вчителька в гімназії, викладач на танкових курсах) діяльність, перебуваючи в таборах для переміщених осіб на території Австрії (Ландек) та Німеччини (Pritz, 1984, р. 98).

Незважаючи на навчання та професійну діяльність, відповідно до політичного статусу, у якому хореограф перебувала, вона ділила долю десятків тисяч «переміщених осіб» у спеціально утворених на території Австрії і Німеччини таборах.

На початку січня 1948 року Гердан-Заклинська взяла участь у концерті в залі Міського театру (м. Інсбрук, Австрія), де виступили представники різних національних груп. У програмі переважали виступи українців, їх супроводжував український хор «Ватра».

Незважаючи на складний період перебування в таборі для інтернованих у м. Інсбрук, у репертуарі О. Заклинської з'явилися нові композиції: «Гуцулка», «Радість», «Золотий сон» (Яців, 2013).

У 1948 р. О. Заклинська переїздить до Канади, саме в цій країні український танець привертав увагу публіки, отримував позитивні відгуки після того, як у 1924 р. відбувся перший публічний виступ групи з театру Торонто «Український народний дім» на Канадській національній виставці. Її виконавська та педагогічна діяльність у Канаді була своєрідним продовженням справи одного з перших викладачів артистки — В. Авраменка, який

«наділений харизматичною індивідуальністю, безмежною енергією та місіонерським потягом, що межує з фанатизмом, поставив за мету зробити український танець окремою, закінченою та незалежною галуззю українського мистецтва» (Avramenko, 1947, p. 8).

Завдяки його діяльності вже станом на початок 30-х рр. ХХ ст. популярність українського танцю була такою високою, що деякі українські молодіжні організації пропонували навчання танцям як стимул для повернення нових учасників (Pritz, 1984, p. 98).

У місті Вінніпег вона відкрила школу українського танку при Вищих освітніх курсах. Вихованці школи показали хороший результат на фестивалі в Торонто — здобули п'ять відзнак за виконання постановок «Думок-коломиїок» та «Гопака». У цей період життя Гердан-Заклинська працює над власними хореографічними роботами. Однією з них став твір «Слава Україні», який побачили на сценах українських театрів Торонто. Назви постановок у котрі засвідчують те, що вона не забуває про Україну, продовжує справу свого життя, знаходячись далеко за межами Батьківщини (Яців, 2013).

Хореограф продовжила педагогічну діяльність і в наступні роки, відкрила курси народного сценічного танцю, викладала ритміку в українському Музичному інституті ім. Лисенка в Канаді (м. Торонто, 1950 р.), а також викладала український танець на літніх курсах Української національної федерації (Ukrainian National Federation's summer courses).

У березні 1955 р. О. Гердан-Заклинська виступила в Торонто з власними постановками танців: «Колискова», «Гуцулка», «Плач Ярославни», «Римський фонтан» та ін. (Димчук, 1955, с. 119).

Громадянська позиція проявлялась не лише в хореографічному мистецтві, у липні 1954 року артистка (разом з У. Самчуком, М. Голинським,

М. Дмитренком, О. Тарнавським та ін.) стала членом оргкомітету Першої зустрічі українських мистців США і Канади, яка проходила під гаслом «Українські мистці протестують проти нищення української культури Москвою» в м. Торонто (Канада). Як зазначає Р. Яців, то був найбільший огляд національних культурних сил світового українства після завершення Другої світової війни (Яців, 2013).

1956 року Гердан-Заклинську запросили до м. Нью-Йорк (США) на посаду професора Українського музичного інституту. Разом із педагогічною вона продовжує громадську діяльність. Хореограф стає дописувачем газети «Свобода» (найбільший часопис у діаспорі), співпрацює з жіночим журналом «Наше життя». Її публікації висвітлюють актуальні проблеми української культури («Театр для дітей», «За розвиток українського танку» та ін.), вони присвячені відомим особистостям національного музичного й театального життя поза Батьківщиною (Олені Голинській, Валентині Переяславець, Вадимові Сулими та ін.) (Яців, 2013).

Внесок у мистецтво танцю проявився не лише в постановках, педагогічній діяльності, а й низці наукових праць: статті «Мистецтво, мистець і мистецький твір», «За розвиток українського танку»; нариси про видатних танцівників та діячів культури «Зустріч з диригенткою», «Валентина Переяславець», «Балет Вадима Сулими» та ін. (Мочернюк, 2016).

У США артистка захопилась образотворчим мистецтвом, навчалась малярства в студії Любомира-Романа Кузьми, брала участь у виставках. Не маємо достатньо інформації стосовно стилістики її картин, однак тематика відома — це спогади про рідний край, зображення Карпат.

Іншим захопленням стала поезія, О. Заклинська писала вірші, які вийшли збіркою під назвою «Ритми полонини» (1964 р.) (Молинь, 2016). У передмові збірки авторка зазначає, що мистецтво танцю допомогло їй у створенні поезії. Танцювальний «концепт» пронизує всі рівні поетичної книжки (Мочернюк, 2016).

Незважаючи на нові захоплення, громадську, педагогічну діяльність, мистецтво танцю завжди було важливим у її житті. 26 жовтня 1960 р. у межах програми Літературно-мистецького ярмарку Літературно-мистецького клубу О. Гердан-Заклинська виступила з двома танцювальними композиціями «Циганське кохання» та «Шумка», що вирізня-

лися створеною авторкою суцільністю образної, ритмічної танцювальної динаміки та «витвореної ілюзії співу й музики» (Марченко, 1960, с. 3). За визначенням тогочасних критиків, соло-танець «Циганське кохання» — власна «танкова креація мисткині» (Марченко, 1960, с. 3) — являв собою епіку драматичної лірики кохання, реалістичну романтику, позбавлену сентиментальності. Яскраве вираження отримала природна сутність циганського кохання — виконавиця майстерно зобразила її засобами традиційної української танцювальної лексики (Марченко, 1960, с. 3).

Постановка танцю «Шумка» на музику М. Завадського — одна з «коронних» хореографічних композицій артистки — була репрезентована в новій редакції. Дослідники визначають шумку як жартівливу танцювальну пісню західних областей України та Польщі, а також «танцювку до танцю, окремий танець, що за темпом тяжіє до коломийки» (Колесса, 1901, с. 43). П. Марченко, акцентуючи увагу на дійових особах «Шумки», які заявлені в українських народних піснях і танцях, наголошує, що в постановці та виконанні Гердан-Заклинської «опукло і повністю по-мистецькі» (Марченко, 1960, с. 3) було зображено красу, чари та настрої, викликані українською природою — авторка репрезентувала власне розуміння ідеї українського духу. На думку критика, О. Гердан-Заклинська продемонструвала виконання на високохудожньому рівні — танцюристці вдалося втілити та виявити колишню дійсність танцю так, як її уявляв український народ із прадавніх часів:

«Маєстро у своїй танковій креації створила «Шумку» міт у початку літа. Його сила Літень, у своїм краснім, літнім убранні, що символізує природу, настрої і красу літа, із завітчаною головою в легкому танковому ритмі та в пластичних ритмічних рухах з'являється посеред квітучої природи, і відразу розвиває свої акції» (Марченко, 1960, с. 3).

«Виразний» танець Олени Заклинської, на думку дослідників, яскраво проявився в хореографічних композиціях «Золота осінь» (на музику П. Чайковського), «Блищальце» (на музику С. Рахманінова), «Колискова» (на музику В. Барвінського), «Спомини з гір» (на музику Я. Ярославенка — В. Безкорвайного), «Метелиця» та «Колисанка»

(на музику М. Колесен) (Погребняк, 2017, с. 54).

Важливе значення в контексті популяризації української культури відіграло те, що для хореографічних композицій Гердан-Заклинська обирала переважно музику українських композиторів: М. Завадського, З. Лиська, Я. Ярославенка-Безкорвайного, В. Барвінського та ін.

Мисткиня працювала з самодіяльними ансамблями, організовувала власні хореографічні вечори, брала участь у турне, засновуючи сучасний український танець як сценічний, розглядаючи одним зі способів дослідження руху для вільного танцю імпровізацію (за М. Вігман вона позиціювалася як спосіб виявлення тем руху, що виникає з внутрішньої необхідності та творчої невідворотності) (Wigman, 1998, p. 17). Проводячи активну педагогічну діяльність, О. Заклинська водночас робила акцент на індивідуальному сольному танці.

Уважаючи, що хореографічне мистецтво знаходиться в постійному пошуку нових шляхів відображення життя людини — безпосередньої емоції, індивідуальності, а базою будь-якого виду мистецтва є людська особистість та прагнення осмислити навколишній світ, О. Гердан-Заклинська наголошувала на тому, що яскраву танцювальну композицію можна створити не лише за рахунок матеріальної структури, трюків та «модних викрутасів», а передусім завдяки стилю, основою якого є значні думки, свіжі ідеї, загальна культура, те, що митець хоче передати глядачу. На її думку, «у кожному мистецькому творі живе ідея, душа, яка прямує назустріч правдивому тілу, а також — задоволення, яке мусить викликати форма, невідлучна від твору» (Гердан, 1963, с. 34). Проте, твір не повинен ставати тотожністю пережитого або побаченого автором, «він повинен перейти крізь призму серця, духа й інтелекту автора, заграти його нечутними тонами, світлами, завібрувати небаченими рухами й стати відгомном зовнішнього і внутрішнього імпульсів» (Гердан, 1963, с. 34).

Хореографічна діяльність О. Гердан-Заклинської була спрямована на збереження та популяризацію народного українського танцю засобами трансформування лексики хореографічного тексту, формування унікальної стилістики народно-сценічного українського танцю, що став інструментом для оновлення художньої культури нових поколінь українців. Окремі хореографічні композиції, завдяки самобутності хореографічного мислення та по-

пулярності в глядача, зокрема «Плач Ярославни», «Слава Україні», «Циганське кохання», «Шумка», можна віднести до золотого фонду народно-сценічного спадку української діаспори. Сценічне життя більшості з них обчислюється роками, а серед виконавців та хореографів-постановників, які звернулися до них, багато провідних митців з різних континентів.

Розвиваючи свій власний стиль українського народно-сценічного танцю, О. Гердан-Заклинська прагнула відроджувати традицію, поглиблюючи її та співвідносячи з сучасністю. Найповніше творчі принципи та естетика хореографа виражена в танцювальних постановках «Шумка», «Циганське кохання», «Слава Україні», «Плач Ярославни», «Стратосферний танець».

У мистецтві танцю для О. Заклинської надзвичайне місце займала імпровізація як виконавська практика та відмінна риса естетики нового українського танцю. Авторські сценічні танцювальні композиції, що репрезентують український танець для представників різних культур, стали свідченням того, що українці мають конкурентоспроможний культурний продукт, актуальний в контексті тенденцій розвитку світового сценічного простору.

23 січня 1999 року відомої українки, хореографа, педагога та митця не стало. Похована Гердан-Заклинська в м. Редінгтон, штат Пенсильванія (США). Її громадянська позиція, творча діяльність, та вагомий внесок у розвиток і поширення української культури варті достойного вшанування пам'яті.

Висновки. За наслідками дослідження творчої та педагогічної діяльності О. Гердан-Заклинської можемо визначити її вплив на розвиток української

та світової хореографічної культури. Хореографічна діяльність О. Гердан-Заклинської проявилася не лише в збереженні та популяризації традицій українського танцювального мистецтва, а й в контексті постійного вдосконалення як власної професійної майстерності, так і сценічної хореографії. Винайдення нею нових «рухальних символів» у процесі пошуку самобутності та аутентичності українського народно-сценічного танцю посприяло становленню нового кодування танцю, що вивчається завдяки чистому копіюванню, уникаючи фіксованої танцювальної техніки.

Акцентуючи на різноманітних методах імпровізації в процесі постановки танцю на основі народного українського танцювального фольклору, хореограф основним принципом убачала свободу індивідуального вираження.

Напряма творчої та педагогічної діяльності О. Гердан-Заклинської в еміграції засвідчує прагнення не лише зберегти власні духовні цінності та досягнення українського танцю, але й популяризувати їх та водночас зробити внесок у синтез української та закордонної хореографії. Її авторські хореографічні композиції («Циганське кохання», «Стратосферний танець», «Вальс наших днів», «Шумка», «Аркан», «Дорога», «Плач Ярославни» та ін.) вирізняються унікальним ритмопластичним відображенням прадавніх українських життєвих прагнень, вірувань, філософсько-світоглядних позицій з використанням модерного мистецького методу. Синтезуючи найкращі традиції національного мистецтва з новаторським досвідом західноєвропейської хореографії, О. Гердан-Заклинська репрезентувала унікальний стиль виконання танцю «модерн» та світовому рівні.

Література:

- Гердан, О. (1963, 17 квітня). Мистецтво, мистець і мистецький твір. *Свобода*. Ч. 71.
- Димчук, Л. (1955, березень). З української культурної хроніки. *Шлях: суспільно-політичний і науково літературний місячник*. Кн. 3 (Ч. 3–89). Лондон: Українська видавнича спілка. С. 119–122.
- Колесса, І. (1901). Галицько-руські народні пісні з мелодіями. *Етнографічний збірник*, IX. 303 с.
- Марусик, Н. І. (2019). *Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI століть*: автореферат дис. канд мистецтвознавства: 26.00.01. Державний ВНЗ «Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника». Івано-Франківськ. 21 с.

- Марченко, П. (1960, 17 грудня). Мистецькі відновлення. *Свобода*. Ч. 241. С. 3.
- Молинь, В. (2016). Творча індивідуальність Оленки Гердан-Заклинської. *Гуцульський край*, № 14.
- Мочернюк, Н. (2016). Універсализм Оленки Гердан-Заклинської: Мистецтвознавчий паспорт. *Народознавчі зошити*. № 6 (132). С. 1486–1488.
- Пастернакова, М. (1963). *Українська жінка в хореографії*. Вінніпег: Trident Press Ltd. 216 с.
- Пастух, В. В. (1999). *Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.)*. Київ: Знання. 41 с.
- Погребняк, М. М. (2017). Танець «Модерн» Галичини 20–30-х років ХХ століття. *Молодий вчений*. № 8.1 (48.1). С. 52–56.
- Погребняк, М. М. (2020). Перші кроки танцю «Модерн» на українській сцені першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 34. С. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.333>
- Яців, Р. (2013). *Оленка Гердан-Заклинська. Життя і творчість: біографічний нарис*. Львів: Ін-тут народозн. НАН України; ЛНАМ. 60 с.
- Яців, Р. (2013). Світові мистецькі вершини Оленки Гердан-Заклинської. *Артанія*. Кн. 32–33. № 3–4. С. 37–47.
- Яців, Р. (2013, 02 серпня). Майстриня «визакового танку». *День*.
- Яців, Р. (2015). *Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999): життя у мистецтві: матеріали до історії українського мистецтва ХХ століття*. Львів: Растр-7. 152 с.
- Avramenko, V. (1947). *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii. Ukrainian National Dances, Music and Costumes*. 2d ed. Hollywood, New York, Winnipeg, Lwiw, Kiev. Winnipeg, Man., Canada: National Publishers, Ltd.
- Pritz, A. (1984). The Evolution of Ukrainian Dance in Canada. *Visible Symbols: Cultural Expression Among Canada's Ukrainians*. Edited by Manoly R. Lupul. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta. Pp. 87–101.
- Wigman, M. (1998). *Tanzerlebnis und Tanzgestaltung. Sprache des Tanzes*. Berlin.

References:

- Avramenko, V. (1947). *Ukrainski natsionalni tanky, muzyka i strii. Ukrainian National Dances, Music and Costumes*. 2d ed. Hollywood, New York, Winnipeg, Lwiw, Kiev. Winnipeg, Man., Canada: National Publishers, Ltd.
- Dymchuk, L. (1955, March). Z ukraïnskoï kulturnoi khroniky [From the Ukrainian cultural chronicle]. *Shliakh: suspilno-politychnyi i naukovo literaturnyi misiachnyk*. Book 3 (Parts 3–89). London: Ukrainska vydavnycha spilka. Pp. 119–122. (In Ukrainian)
- Gerdan, O. (1963, April 17). Mystetstvo, mystets i mystetskyi tvir [Art, artist and work of art]. *Svoboda*. Vol. 71. (In Ukrainian)
- Kolessa, I. (1901). Halytsko-ruski narodni pisni z melodiïamy [Galician-Russian folk songs with musical scores]. *Etnohrafichnyi zbirnyk*, IX. 303 p. (In Ukrainian)
- Marchenko, P. (1960, December 17). Mystetski vidnovlennia [Artistic restorations]. *Svoboda*. Part 241. P. 3 (In Ukrainian)
- Marusyk, N. I. (2019). *Hutsulska khoreohrafiia yak skladova natsionalnykh mystetsko-kulturnykh protsesiv kintsia XIX–XXI stolit [Hutsul choreography as a component of national artistic and cultural processes of the end of the XIX–XXI centuries: extended abstract of Ph.D. (Arts) dissertation]*. Ivano-Frankivsk: Derzhavnyi VNZ «Prykarp. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka». 21 p. (In Ukrainian)
- Mocherniuk, N. (2016). Universalizm Olenky Gerdan-Zaklynskoï: Mystetstvoznachnyi pasport [Universalism of Olenka Gerdan-Zaklynska: Art passport]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 6 (132). Pp. 1486–1488. (In Ukrainian)
- Molyn, V. (2016). Tvorcha individualnist Olenky Gerdan-Zaklynskoï [Creative individuality of Olenka Gerdan-Zaklynska]. *Hutsulskyi kraj*. № 14.
- Pasternakova, M. (1963). *Ukrainska zhinka v khoreohrafiï [Ukrainian woman in choreography]*. Winnipeg: Trident Press Ltd. 216 p. (In Ukrainian)

- Pastukh, V. V. (1999). *Moderni khoreohrafichni napriamy v Halychyni (20–30-ti roky XX st.)* [Modern choreographic trends in Galicia (20–30s of the XX century)]. Kyiv: Znannia. 41 p. (In Ukrainian)
- Pohrebniak, M. M. (2017). Tanets «Modern» Halychyny 20–30-kh rokiv XX stolittia [Dance "Modern" of Galicia in the 20–30s of the twentieth century]. *Molodyi vchenyi*. № 8.1 (48.1). Pp. 52–56 (In Ukrainian)
- Pohrebniak, M. M. (2020). Pershi kroky tantsiu «Modern» na ukrainskii steni pershoi polovyny XX st. [The first steps of the dance "Modern" on the Ukrainian stage of the first half of the twentieth century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. Is. 34. Pp. 150–155. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v34i34.333> (In Ukrainian)
- Pritz, A. (1984). The Evolution of Ukrainian Dance in Canada. *Visible Symbols: Cultural Expression Among Canada's Ukrainians*. Edited by Manoly R. Lupul. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta. Pp. 87–101.
- Wigman, M. (1998). *Tanzerlebnis und Tanzgestaltung. Sprache des Tanzes*. Berlin. (In German)
- Yatsiv, R. (2013). *Olenka Gerdan-Zaklynska. Zhyttia i tvorchist: biohrafichni narys* [Olenka Gerdan-Zaklynska. Life and work: a biographical essay]. Lviv: In-tut narodozn. NAN Ukrainy; LNAM. 60 p. (In Ukrainian)
- Yatsiv, R. (2013). Svitovi mystetski vershyny Olenky Gerdan-Zaklynskoi [Olenka Gerdan-Zaklynska's world artistic peaks]. *Artaniia*. Book 32–33. № 3–4. Pp. 37–47 (In Ukrainian)
- Yatsiv, R. (2013, August 02). Maistrynia «vyrazovoho tanku» [The master of «expressive dance»]. *Den*. (In Ukrainian)
- Yatsiv, R. (2015). *Olenka Gerdan-Zaklynska (1916–1999): zhyttia u mystetstvi: materialy do istorii ukrainskoho mystetstva XX stolittia* [Olenka Gerdan-Zaklynska (1916–1999): life in art: materials on the history of Ukrainian art of the XX century]. Lviv: Rastr-7. 152 p. (In Ukrainian)

Турчак Леся Ивановна

Творчество А. Гердан-Заклинской в контексте развития украинской и мировой хореографической культуры

Аннотация. Исследована творческая деятельность одной из самых известных учениц В. Авраменко, галицкого хореографа А. Гердан-Заклинской на родине и в эмиграции. Проанализирован ее вклад в развитие «выразительного» танца первой половины XX в. в контексте специфики украинского хореографического искусства. Рассмотрена исполнительская и педагогическая деятельность хореографа в контексте сохранения и трансляции национального историко-культурного наследия. Констатировано, что направление творческой и педагогической деятельности А. Гердан-Заклинской в эмиграции говорит о стремлении не только сохранить свои духовные ценности и достижения украинской танцевальной культуры, но и популяризировать их и одновременно сделать вклад в синтез украинской и зарубежной хореографии. Соединяя лучшие традиции национального искусства с новаторским опытом западноевропейской хореографии, А. Гердан-Заклинская представила уникальный галичанский стиль исполнения танца «модерн» на мировом уровне. В процессе поиска самобытности и подлинности украинского народно-сценического танца, ею были изобретены двигательные символы, которые способствовали становлению нового кодирования танца.

Ключевые слова: А. Гердан-Заклинская, хореограф, украинская хореографическая культура, «выразительный» танец, эмиграция, Канада, США.

Lesia Turchak

Creativity of O. Gerdan-Zaklynska within the development of Ukrainian and world choreographic culture

Abstract. The article explores creative activity of one of the V. Avramenko's well-known students, Galician choreographer O. Gerdan-Zaklynska in homeland and in emigration. It analyzes her contribution to the development of "expressive" dance

in the first half of the 20th century within the specificity of Ukrainian choreographic art. The performing and pedagogical activity of the choreographer is considered in the context of the preservation and development of the national historical and cultural heritage. It is stated that the direction of creative and pedagogical activity of O. Gerdan-Zaklynska in emigration speaks of the desire not only to preserve individual spiritual values and achievements of Ukrainian dance culture, but also to popularize them and concurrently contribute to the synthesis of Ukrainian and foreign choreography. Synthesizing the best traditions of national art with the innovative experience of Western European choreography, O. Gerdan-Zaklynska presented a unique Galician style of performing modern dance at the global level. While searching for the originality and authenticity of Ukrainian folk-stage dance, she invented the so-called motor symbols that contributed to the formation of a new coding of dance.

Keywords: O. Gerdan-Zaklynska, dancer, Ukrainian choreographic culture, "expressive" dance, emigration, Canada, USA.

УДК 821.161.2.09 (092)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-0996-5389>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.102-112>

САМОБУТНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ (ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ)

Рудник

Ірина Петрівна

кандидат філологічних наук,
Гатненська загальноосвітня
школа I-III ступенів,
вчитель вищої категорії
української мови та літератури,
с. Гатне
iryna_rudnyk@ukr.net

Рудник

Ірина Петровна

кандидат філологических наук,
Гатненская общеобразовательная
школа I-III ступеней,
учитель высшей категории
украинского языка и литературы,
с. Гатное
iryna_rudnyk@ukr.net

Iryna Rudnyk

Ph.D. (Philology),
Hatne Secondary School
of I-III levels, teacher
of Ukrainian (language and literature)
of the highest qualification category,
Hatne
iryna_rudnyk@ukr.net

Анотація. У статті розкривається сутність національної ідентичності у творчості Дніпрової Чайки. З'ясовуються причини та фактори, під впливом яких формувалися засадничі складові національної самобутності письменниці. Викладено авторську позицію щодо усвідомлення національно-етнічної належності, ставлення до історії та культури своєї національно-етнічної спільноти, розкрито патріотичні почуття та патріотичну самосвідомість. Пріоритетні цінності, погляди, переконання письменниці продемонстровано в різних сферах діяльності: культурно-мистецькій, громадсько-політичній та літературній, що сприяло комплексному висвітленню заявленої проблеми.

Аналіз різножанрового спадку авторки здійснено в руслі творення національної специфіки української літератури кінця XIX — початку XX століття. Увагу акцентовано на виявленні найхарактерніших рис українського етносу: ментальності, національного характеру, етнопсихологічних особливостей. Розкрито вплив фольклору на творчий спадок письменниці, що є однією з ключових ознак культурної ідентичності українців. Системний та порівняльний аналіз творів дав можливість обґрунтовано виокремити національно-специфічні риси, що зумовлюють національну своєрідність української літератури і творчості Дніпрової Чайки, зокрема.

Ключові слова: феномен, національна ідентичність, традиції, культура, нація, менталітет.

Постановка проблеми. Проблема ідентичності в будь-якому її прояві на сьогодні набуває неабиякого актуального значення. Як категорії багатовекторної та різноаспектної, її осмислення перебуває на межі багатьох наук — філософії, психології, соціології, культурології, історії.

Не оминають увагою означену проблему і філологи, репрезентуючи творчість українських письменників як феномен національної ідентичності. Саме такою знаковою постаттю в історико-літературному процесі кінця XIX — початку XX століття є Дніпрова Чайка (літературний псевдонім Людмили Олексіївни Василевської) (дівоче прізвище Березіна) (1861–1927)), діяльність якої відбувалася на теренах півдня України.

Останні дослідження та публікації. У тогочасному соці-

окультурному середовищі письменниця відома як громадський діяч, педагог, фольклорист, етнограф. Проте, на жаль, на прижиттєве визнання Дніпровій Чайці не пощастило, хоча й високо була поцінована сучасниками: С. Єфремовим, П. Житецьким, М. Коцюбинським, І. Франком. Над дослідженням її творчості працювала не одна когорта відомих літературознавців, надзвичайними зусиллями яких здійснена спроба вписати постать письменниці в контекст доби помежів'я.

Розгляд питання національної ідентичності у творчості Дніпрові Чайки на сьогодні набуває подвійного характеру. По-перше, прикро, що ця проблема до цього часу недоотримала належної уваги з боку літературознавців. По-друге, її розгляд є назрілим, оскільки сьогодні, як ніколи, українська нація потребує захисту національних інтересів та утвердження як самостійної, суверенної держави зі своєю національною мовою, культурою, традиціями. Наше минуле — це наше сьогодення, наші надбання — це наша історія, культура, менталітет.

Варто зазначити, що до висвітлення означеної проблеми дослідники в різні періоди розвитку літературного процесу все ж таки звертаються, хоча й не маркують цим терміном. Зокрема, у наявних працях проливається світло на витoki етнічного походження письменниці (спогади А. Конощенка) (Конощенко, 1927), зазначається про вплив фольклору на поетичне формування авторки (Базилівський, 1987), вона позиціонується як дбайливий фольклорист (Дей, Пінчук, 1974), цитуються її біографічні відомості, у яких подається ставлення мисткині до української мови (Килимник, 1958) та її самоідентифікації щодо національно-етнічної належності (Немченко, 2002) або пропонуються дослідження щодо трансформації фольклорних зразків у творчі здобутки письменниці (Немченко, 1991; Рудник, 2012). Незважаючи на таку тривалу рецепцію осмислення національної ідентичності у творчості письменниці, порушене питання є досить актуальним і нині.

Мета статті — з'ясувати, чому й під впливом яких факторів закладалися основи національної ідентичності у свідомості Дніпрові Чайки та її роль у визначенні національної специфіки української літератури, що обумовлюється низкою чинників:

- ментальністю народу,
- сукупністю етнопсихологічних ознак, визначальних рис національно-типових характерів,



Лл. 1.

виявлених в індивідуалізованих персонажах.

Такий підхід поглибить осмислення духовного світу письменниці, її глибинного зв'язку зі своїм народом, з його національною самобутністю та ідентичністю.

Вклад матеріалу дослідження. Як відомо, майбутня письменниця народилася в сім'ї священника. Мати Наталка Угринович була вихідцем з козацького роду, а батько Олексій Березін — великоросом. Цікаво про цей факт згадує А. Конощенко:

«Зросла вона в попівській сім'ї. Батько її був, мабуть, «зайда» в наших краях, здається, з Московщини; мати — українка, попівна родом, з Олександрівського повіту, а дід по матері, мабуть з тих захожих поселенців «Нової Сербії», що в старі часи прийшли з Хорватом і розташувалися на півночі Херсонщини, від Синюхи до Дніпра, та на Катеринославщині» (Конощенко, 1927, с.122).

Сім'я була гостинною, тому там часто співали українських пісень, на свята звучали колядки та щедрівки, до виконання яких залучалися і діти. Саме батькові авторка завдячує прищепленню любові до перлин українського фольклору. В автобіографії, відомості яких цитують О. Дей та В. Пінчук, вона пише:

«Батько мій був <...> ходячим збірником фольклору. Од нього у мене напровесні життя з'явилася така охота до пісень, казок, усяких словесних узорів нашої мови»; з часом «книги, поезія, спів, усякий фольклорний матеріал зробилися моєю насолодою» (Дей, & Пінчук, 1974, с. 6).

На той час письменниця стає одним із талановитих носіїв української пісні.

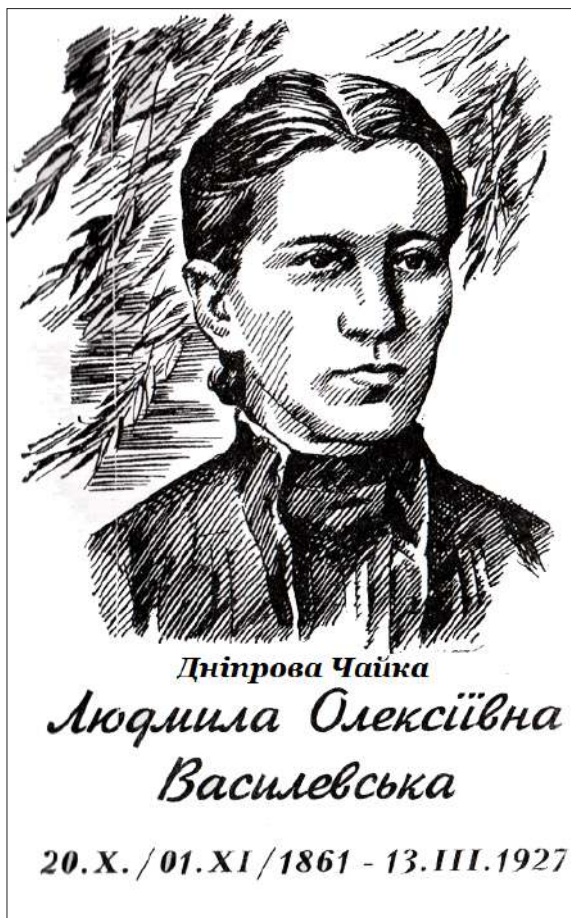
«В її пам'яті, — наголошує А. Конощенко, — збереглися пісні з Нестерівки (Вершац, Олександрівського повіту), Мар'янівки-Дяурової (Ананівського повіту), з околиць Збур'івки й Голої Пристани (Дніпровського п.) і, особливо, з околиць Королівки (на Фастівщині)» (Конощенко, 1927, с. 124–125).

Вона мала гарний слух, а тому без фальші могла відтворити будь-яку почуту нею народну мелодію, крім того, знала безліч казок, дум, легенд, що є виявом етнічного та національного «я».

Зростаючи під благотворним впливом фольклору, Дніпрова Чайка глибоко пізнає життя і побут українського народу, його бажання та сподівання на кращу долю, закохується в красу, поетичність та мелодійність української мови, що позначилося на процесі становлення її національної ідентичності, широті світогляду та художнього стилю.

«Усна поетична творчість народу, передусім пісенна, — слушно зауважує М. Базилівський, — була для письменниці не тільки одним з важливих джерел для власного творення, а й цінним ідейно-естетичним критерієм, тією основою, яка кристалізувала формування її художницького бачення» (Базилівський, 1987, с. 7).

У сімейному колі, зокрема від матері, авторка



Іл. 2.

чула розповіді про історичне минуле українського народу, про козацьку вольницю, що мало колосальний вплив на її національну самосвідомість. А. Конощенко згадує:

«... з усієї сім'ї справжньою українкою, крім матері, стала тільки Людмила Олексіївна; інші ж її рідні (батько, брати й сестри) і родичі (в Голій Пристані попував її рідний дядько по батькові, о. Петро Березін) до останніх часів зоставались звичайними сільськими «інтелігентами» з трохи українізованою російською мовою та з звичайним для сільської інтелігенції світоглядом» (Конощенко, 1927, с.122).

Дитинство та юність письменниці пройшли в селах і містечках півдня України, що обумовило її закоханість у рідний край, українське слово, національні традиції. З юних літ вона захоплюється творами Т. Шевченка, її цікавлять історичні праці

В. Антоновича, П. Куліша, Д. Яворницького, вражають етнографічні розвідки В. Гнатюка, М. Драгоманова, М. Комарова, П. Чубинського. Досить швидко для себе вона усвідомлює, що є така нація як українська, а тому, не вагаючись, гордо себе позиціонує:

«Знаю тепер, що я українка, а не росіянка: ніякі лихоліття, слова й події Великої Росії не хвилюють мого серця так, як історія України, ніякий спів не знаходить такого відгомону в мене в душі, як український, ні за кого не болить так серце, як за її помилки, її виразки — віддунюють стогоном у мене в душі. І чим більше бачу в її історії помилок, недоліків, тим палкіше люблю її» (Цит. за: Немченко, 2002, с. 99).

Це відверта промова людини-патріота, з якою вона йшла по життю, і це в ті часи, коли українське слово заборонялося (Валуєвський циркуляр, Емський указ), а про утвердження української державності і мови не велось. Усе своє життя Дніпрова Чайка мріяла бачити Україну вільною, а народ щасливим. Їй боліла доля України, її майбутнє. У поезії «Сестрицям-українкам» знаходимо пристрасне зізнання:

Пала душа і думка в'ється,
Мов чайка в'ється та пита:
Коли ж крізь сльози усміхнеться
Україна, матінка свята?
(Дніпрова Чайка, 1931b, с. 30).

Авторка сміливо заявляє про права українців на гідне життя та їх славу історію, яка, на її думку, має пробудити у них гордість і національну свідомість. Такі поезії, як «Україно моя мила, краю пам'ятливий...», «Знову чайкою літаю», «Пізно!», «Молитва», пройняті безмежною любов'ю до рідного краю, свого народу, возвеличуються Запорізька Січ як рушійна сила визвольного руху в Україні.

Подібної думки дотримується письменниця стосовно питання вибору мови спілкування. Як відомо, її перші літературні спроби написані російською мовою, проте пізніше авторка переходить до української мови, до якої мала неабияке особливе ставлення. О. Килимник цитує у своїх спогадах враження письменниці від учителювання в Одесі, де вона пише:



Лл. 3.

«Тут і почалася моя молодість, моя вільна, дорога юність! Скільки перечитано, скільки перечуто, передумано! І скільки гарних людей на світі! Ще дужче захотілось писати не по-руськи, як змалку писалось, а тією найлюбішою, наймузикальнішою мовою, до якої перше тягло і острах брав, що не до ладу скажу, споганю мову» (Килимник, 1958, с. 61).

І це, власне, в ті роки, коли українська мова, письменство, культура переслідувалися, і коли була реальна загроза самому існуванню українського етносу. У міру своїх можливостей Дніпрова Чайка стає на захист української мови, дбає про її відродження та функціонування. На учительських з'їздах вона порушує питання про необхідність навчання дітей рідною мовою, бере участь у аматорських гуртках, де ставилися вистави українською мовою, поширює твори Тараса Шевченка, займа-

ється активною пошуковою діяльністю, зокрема збирає фольклор у різних регіонах України, співпрацює з видавництвами відомих на той час збірників («Нива», «Степ», Перший вінок»), охоче друкується в різних галицьких журналах: «Дзвінок», «Правда», «Зоря», чернігівському літературному збірнику «Хвиля за хвилею», альманасі «Багаття», плідно співпрацює з М. Грушевським, П. Житецьким, М. Лисенком, Оленою Пчілкою, М. Старицьким. Вона твердо йшла по життю, ніколи не схибивши у своїх діях, поглядах стосовно України, її звичаїв, культури. Свою діяльність на літературній ниві вважала «мікроскопічно малою», проте щиро зізнавалася, що пропагувала українство, як могла.

Відмову від своєї мови письменниця вважала найтяжчим гріхом, такий злочин, на її думку, не дасть спокою грішнику навіть *«й в труні»*, бо *«не хтів служити Рідній стороні»* («Пізно!») (Дніпрова Чайка, 1931b, с. 30).

«Та так чи інше, — згадує А. Конощенко, — під впливом людським, чи, може, стихійним, а вона стала українською письменницею, й після того як одружилася з Ф. О. Василевським і ввійшла до нашого херсонського гуртка, вона почала писати все більше і більше» (Конощенко, 1927, с. 122).

З-під пера Дніпрові Чайки з'являються різножанрові твори, що містять органічний зв'язок зі своїм народом, продовжують його традиції, звичаї, культуру. Вони пройняті глибоким фольклоризмом, ввібравши прикмети національної самобутності.

«Дніпрова Чайка, — зауважує І. Немченко, — розробляла різні лінії на шляху розв'язання проблеми засвоєння й трансформації кращих зразків безіменної творчості народу: 1) «Аплікувала» свої оповідання та віршовані п'єси-казки фольклорними фрагментами, 2) вдавалась до наслідування, або стилізації витворів народного генія, 3) дбала про органічне перетворення, художнє переосмислення народнописанних, легендарних, казкових мотивів, образів тощо і застосовувала фольклорні прийоми як необхідний вдячний елемент у системі власних творчих експериментів» (Немченко, 1991, с. 71).

В епіцентрі зображення — образ простої людини з народу, через призму якої передані най-



Лл. 4.

характерніші риси українського етносу в цілому: ментальність, національний характер, психологічні особливості, ідеали.

Особливу увагу письменниця зосереджує на розкритті людської душі, здатної до щирих переживань, страждань, що породжувало відповідні емоції, психічні реакції: біль, тугу, печаль, радість, ненависть. Саме так віддзеркалювалася психоемоційна сфера народного життя. Її героям, зокрема у таких поезіях, як «Пісня» («Закувала зозуленька...»), «Пісня» («Ой, чого я наробила...»), «Лиха моя недоленька», «На лимані»), написаних в жанрі ліричної пісні, властиво сумувати, песимістично роздумувати над майбутньою своєю долею, що почасти відтворено з надмірною гіперболізацією, з біллю в серці та іноді безнадією. Слідуючи фольклорним традиціям, такі психологічні стани письменниця подає на тлі чудових красивидів, де людська душа раює, відпочиває, сповідається, а отже, перебуває в тісному взаємозв'язку з навколишнім світом. Змальовані пейзажі Причорномор'я насичені музичними образами, звуковими асоціаціями (плюскіт води, шум хвиль, спів соловейка, кування



Іл. 5.

зозулі), що надає поезіям надзвичайного емоційного забарвлення, національного колориту. Відтак актуалізуються такі етнопсихологічні характеристики українського народу, як емоційність, чуттєвість, ліризм.

Ментальні риси українців та їхні пріоритетні цінності Дніпрова Чайка моделює виразними національно-типовими характерами, виявленими в індивідуалізованих персонажах. Такими рельєфно окресленими образами в її оповіданнях є, зокрема, волелюбний дід Охрім («Уночі»), сільський правдолюб Степан («Вольтер'янець»), вільнодумець Степан Хоменко («Знахарка»), щиросердечний солдат Карпо («Чудний»), сільська знахарка баба Терещиха («Знахарка») та інші, що уособлюють визначальні риси національного характеру, такі як волелюбність, працелюбство, м'якосердість, чуйність, релігійність, забобонність, культ сім'ї, родинні стосунки: вірність, взаємоповага, відповідальність.

На тлі українських реалій вони роздумують над сенсом людського життя, соціальної несправедливості, тому, зазвичай, дають оцінку подіям

сучасності та історичної минувшини, звідси звучать заклики до боротьби, волі. Доволі часто вони перебувають у пошуках істини, дошукуються відповідей на болючі питання, проповідують основи християнської моралі, випробовуються на вірність пари одне перед одним, відповідальності перед сім'єю та її долею. Подеколи персонажі змальовані активними ініціаторами в залученні народних мас до прослуховування українських пісень, мелодій, музики Лисенка на слова Шевченка, що викликає спогади про козацьке минуле, пробуджує національні почуття, формує духовні та моральні цінності.

У висловленні своїх думок, почуттів вони почасти звертаються до джерел усної народної творчості, спадок якої передається з покоління в покоління, що сприяє збереженню генетичної пам'яті нашого народу. Крім того, демонструється національний тип мислення, гострота розуму, глибина думки, віртуозне володіння образним та лаконічним народним словом, що увиразнює ідентичність українського народу. Уживані зразки малих фольклорних жанрів несуть у собі значне смислове на-

вантаження, що слугує подачі оцінки різних явищ навколишньої дійсності, характеристики вчинків людини, її зовнішності, рис характеру, соціального стану, дій, вчинків. Особливий підтекст закладений у прислів'ях та приказках, які герої творів майстерно вживають у своєму мовленні, наприклад:

«А хто сміється, тому не минеться...»,
 «Та вже ж! молода та зелена, як у спасівку яглиця!»,
 «...куди вже нам грішним з праведниками огірки їсти...»,
 «Що дорого досталося, за тим і серце болять»,
 «Мертвому гріб, а живому — хліб!» та інші.

Почасти для індивідуалізації мови персонажів використовуються фразеологічні звороти, які надають висловленим думкам влучності, образності. Наприклад:

«...як почне розказувати, так тільки вуха держи!»,
 «...буханцями випроводив...»,
 «...перебивається <...> з хліба на квас...»,
 «...гостра на язик і на руку важка...»,
 «...очі завше на солонці...»,
 «...ні пари з вуст»,
 «...усе перевертав думку, що цвяшком засіла йому в голову...» та інші.

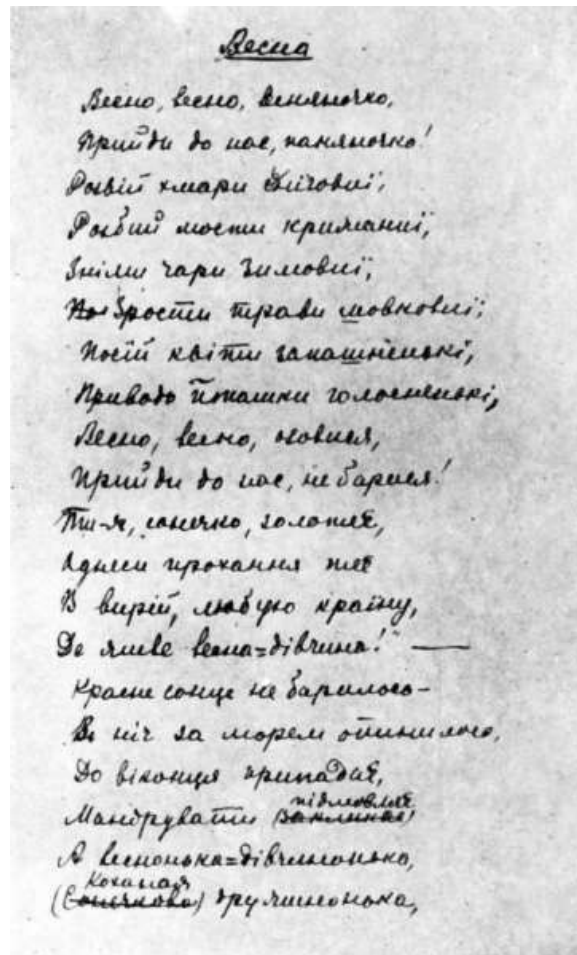
З вуст героїв звучать народні прикмети та замовляння, що відображає демонологічні вірування народу. Знаходимо такі прикмети:

«...на небі: чи ясні зірки — то вже на мороз; чи моргають — то на вітер; чи з вухами місяць — то вже на люту зиму; чи ясна чумацька дорога, чи де змій огневий пролетить...»

та замовляння:

«Їхав рудий на рудому шляху, рудим конем»,

«Місяцю-місяченьку, молодиченьку, срібні твої ніжки, золоті ріжки! Спитайся у старого місяця, чи не боліли в нього зуби? Як не боліли, не щеміли, то нехай так і в мене, раби



Іл. 6.

божої, хрещеної, молитвеної, не болять, не щемлять»,

«Кукиш-кукиш! за кукиш коня купиши, кінв здохне, ячмїнь пропаде».

Особливо наведені зразки широко вживає баба Терещиха («Знахарка»), що підкреслює її глибокі знання з ремесла знахаря, яким вона вправно володіла.

Подеколи зустрічаємо народні прозивалки, зокрема «П'яниця-буяниця собак дратує — під тином ночує», а також фольклорні пісеньки: «Забіяка та не ночує вдома», «Гай зелененький», «Очеретом качки гнали», що виступають засобом викриття досить поширеної у суспільстві соціальної проблеми пияцтва («Хрестонос»).

Варто зазначити, що фольклор мав неабиякий вплив на творче експериментування письменниці, зокрема в царині поезій у прозі, що позначилося на



Лл. 7.

тематиці, глибокій морально-етичній спрямованості, філософському чи дидактичному підтексті.

Такі твори, як «Дивний ткач», «Гаємниця», «Скеля», «За душу», стилізовані під чарівну казку. Вони містять казкових персонажів (спляча царівна, кримська цариця, диво-майстер, цар Мідас, старий дід-віщун), які вирушають у подорожі, живуть далеко за синім морем, високо на кримській горі, тобто мають своє царство, яке існує за власними правилами. Для творів, як і для казки, характерні елементи композиції, зокрема категорії часу та простору, що становлять їхній хронотоп, який функціонує за певними законами. Вони мають тричленну структуру, тобто складаються із зачину, фабули та кінцівки. Крім того, наявні описові формули персонажів, а також предметів (клубочок, пряжа, килим, чарівна голка). Казковість, фантастика, перетворення сприяють наповненню творів вагомим символічним змістом, слугують засобом розгляду актуальних питань часу,

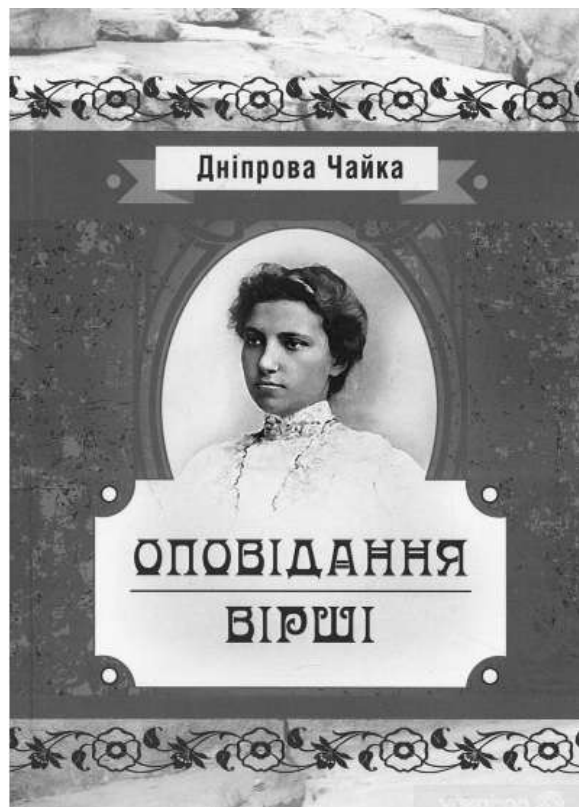
зокрема боротьби за соціальне й національне визволення народу. Водночас підкреслюється його нескореність, волелюбність, незламність та мудрість, що відтворює ментальні детермінанти українців.

Низка поезій у прозі написані в руслі народного жанру легенди. За змістом вони поділяються на історико-героїчні («Тополі», «Дівчина-чайка», «Дві птиці»), міфологічні («Мара») та апокрифічні («Морське серце», «Білий чорт», «Півний притулок»). У цих творах спостерігається тісний зв'язок з історичним минулим українського народу, його прадавньої міфології. Крім того, проповідуються християнські закони добра і зла, засуджується антигуманність, гріхопадіння, лукавство, підступність. У їхню основу покладені історичні події, образи античного світу, біблійні сюжети. Великої ваги надається природі, символам, явищу метаморфози, що є типовим для фольклорної легенди. Будь-яке перевтілення людини в птаха, дерево, медузу є виявом возвеличення прекрасного, світлого, що сприймається як вічне, і навпаки — потворне, жорстоке, егоїстичне карається навіки. У завуальованих підтекстах критикується інтелігенція, що мала нестійку позицію щодо вирішення суспільних питань на межі століть, чи прославляється митець у роки трагічної долі народу.

Подібна до народних зразків («Невольники на каторзі», «Про Олексія Поповича і бурю на Чорному морі», «Дума про Самійла Кішку», «Втеча трьох братів із города Азова, з турецької неволі») й поезія в прозі «Буревісник», у якій відтворений драматичний епізод втечі козаків з турецької неволі. Твір насичений авторськими відступами, описами пейзажів, риторичними запитаннями, окликами, звертаннями (брати-товариство, орли-козаки), здрібніло-пестливими формами (невольенька, лялечка), що характерні для жанру думи.

У центрі уваги дві діаметрально протилежні постаті: старий, досвідчений козак-отаман Трохим та молодий осавул Гордій, безкомпромісність якого призвела до загибелі всіх невольників. За такий злочин його було перевтілено в буревісника, що в народі асоціюється з птицею нещастя, яка літає над морем, заглядаючи потопельникам у вічі.

«Благав він у бога, як милости, — смерти і кинувся з скелі у море: скарав бог нового їду, не дав йому скінчити муки, і море його не пожерло: пташині крила на спині з'явились,



Лл. 8.

легеньке — маленьке зробилося тіло, до темного пір'я й вода не пристане, і птицею скинувсь отаман Гордій» (Дніпрова Чайка, 1931а, с. 196).

У такий спосіб засуджується зрада козацькому братству та викриваються норми моралі та поведінки заради власної користі чи задоволення.

Поетії в прозі «Собака», «Миша», «Шпаки» за своєю структурою та своєрідністю викладу подібні до притч. У їх основу авторка трансформує специфічні ознаки жанру: дидактичність, асоціативність, алегоричність образів, прихований філософсько-етичний підтекст. Для таких творів характерна стислість, влучність викладу, бракує описів пейзажу, інтер'єрів, персонажів. Крім того, багато монологів, риторичних запитань, діалогів. Такі стилістичні прийоми дають письменниці можливість провести аналогію між життям людей та тварин, культивуючи питання вірності, милосердя, честі, осмислення пошуків вічних істин, морально-етичних цінностей.

Висновки. Отже, наведені вище міркування

переконують у тому, що Дніпрова Чайка належала до тих, хто, завдяки своїй стійкій позиції, активній громадській та літературній діяльності, проторували шлях українському слову, мові, що є своєрідним місточком від далекого минулого до сьогодення.

Їй не був притаманний комплекс меншовартості, навпаки Дніпрова Чайка гордо самоідентифікує себе українкою як представницею цієї національності. Для її національної ідентичності характерні такі національні почуття: любов до своєї Батьківщини, свого народу, національної культури, рідної мови. Вона є активним виразником у шануванні звичаїв, традицій, у збереженні історичної спадщини. Усупереч ідеологічним утискам вона популяризує українську мову, народну пісню.

Такі основи національної самобутності авторки, звісно, були закладені з дитинства в сімейному колі, в подальшому формувалися на ґрунті традицій рідного краю, зокрема півдня України, вивершувалися на духовному спадку народу, найкращих зразках українських письменників, праць істориків, розвідок етнографів, тісній та плідній співпраці з передовими діячами культури, мистецтва, фольклору.

Проте найбільший вплив на національну самосвідомість та своєрідність художнього мислення письменниці мав фольклор, що є одним з потужних носіїв культурної ідентичності українського народу. Він наскрізно пронизує її художні здобутки, надаючи їм національно-специфічних рис та особливостей.

Звертаючись до різних жанрів, Дніпрова Чайка охопила весь спектр проявів найсуттєвіших ознак українського етносу в цілому: його етнопсихологічні характеристики, національний характер та пріоритетні цінності. Водночас у творах надається великої ваги українській пісні, образному та лаконічному народному слову, символіці, що увиразнює ідентичність українського народу, зберігає його генетичну пам'ять.

Перебуваючи на перетині двох шарів культури, фольклору та літератури, мисткиня творчо експериментує, що сприяло розробці нових синкретичних жанрів: оповідання-казки, оповідання-легенди, оповідання-думи, оповідання-притчі, доповнивши та оновивши цим жанрову систему історико-літературного процесу кінця XIX — початку XX століття.

З огляду на це, без сумніву, самобутній і ори-

гінальний художній спадок письменниці є органічною складовою загальномистецьких надбань українського народу.

Уже на схилі літ у листі до С. Єфремова Дніпрова Чайка широко зізнається:

«Хотіла служити тільки Україні, яку га-

ряче любила весь мій вік» (Дніпрова Чайка, 1997, с. 22).

Ці слова звучать як прощальний акорд людини з нелегкою долею, проте з величезною жагою до життя та любов'ю до України.

Література:

- Базилівський, М. (1987, Січень 15). З різнобарвної китиці талантів. *Літературна Україна*. С. 7.
- Дей, О., & Пінчук, В. (1974). Дніпрова Чайка — збирач народних пісень. *Народні пісні з голосу Дніпрової Чайки та в її записах*. (С. 5–10). Київ: Музична Україна.
- Дніпрова Чайка (Василевська, Л.). (1931a). *Твори* (Т. 1. С. 193–196). Р. Шевченко (Ред.). Харків: Рух.
- Дніпрова Чайка (Василевська, Л.). (1931b). *Твори* (Т. 2. С. 26–30). Р. Шевченко (Ред.). Харків: Рух.
- Дніпрова Чайка, & Килимник, О. (Ред.). (1960). *Твори*. Київ: ДВХЛ.
- Дніпрова Чайка. (1997). С. Єфремову. Епістолярна спадщина Дніпрової Чайки. (Листи до Сергія Єфремова). *Слово і час*, 2, 17–22.
- Килимник, О. (1958). Дніпрова Чайка. *Радянське літературознавство*, 3, 61–75.
- Конощенко, А. (1927). Дніпрова Чайка (спогади). *Україна*, 5, 121–125.
- Немченко, І. (1991). Дніпрова Чайка і народна творчість. *Народна творчість та етнографія*, 2, 70–77.
- Немченко, І. (2002). Пропагувала українство, як могла. *Історія «Просвіти» Херсонщини* (Т. 1. С. 99–103). Київ — Херсон: Просвіта.
- Рудник, І. (2012). Художня трансформація фольклорних мотивів у творах Дніпрової Чайки. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. (Вип. 37. Ч. 1. С. 272–278). Київ: Київський університет.

References:

- Bazylyivskiy, M. (1987, January 15). Z riznobarvnoi kytytsi talantiv [From a colorful brush of talents]. *Literaturna Ukraina*. P. 7. (in Ukrainian)
- Dai, O., & Pinchuk, V. (1974). Dniprova Chaika — zbyrach narodnykh pisen [Dniprova Chaika is a collector of folk songs]. *Narodni pisni z holosu Dniprovoi Chaiky ta v yii zapysakh* (PP. 5–10). Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian)
- Dniprova Chaika (Vasylevska, L.). (1931a). *Tvory [Writings]* (Vol. 1. PP. 193–196). R. Shevchenko (Ed.). Kharkiv: Rukh. (in Ukrainian)
- Dniprova Chaika (Vasylevska, L.). (1931b). *Tvory [Writings]* (Vol. 2. PP. 26–30). R. Shevchenko (Ed.). Kharkiv: Rukh. (in Ukrainian)
- Dniprova Chaika, & Kylymnyk, O. (Ed.). (1960). *Tvory [Writings]*. Kyiv: DVKhL. (in Ukrainian)
- Dniprova Chaika. (1997). S. Yefremovu. Epistoliarna spadshchyna Dniprovoi Chaiky. (Lysty do Serhiia Yefremova) [For S. Efremov. Epistolary heritage of the Dnieper Seagull. (Letters to Sergei Efremov)]. *Slovo i chas*, (2), 17–22. (in Ukrainian)
- Konoshchenko, A. (1927). Dniprova Chaika (spohady) [Dniprova Chaika (memories)]. *Ukraina*, (5), 121–125. (in Ukrainian)
- Kylymnyk, O. (1958). Dniprova Chaika [Dniprova Chaika]. *Radianske literaturoznavstvo*, (3), 61–75. (in Ukrainian)
- Nemchenko, I. (1991). Dniprova Chaika i narodna tvorchist [Dniprova Chaika and folk art]. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*, (2), 70–77. (in Ukrainian)
- Nemchenko, I. (2002). Propahuvala ukrainstvo, yak mohla [She promoted Ukrainianness as best she could]. *Istoriia "Prosvity" Khersonshchyny* (Vol. 1. PP. 99–103). Kyiv — Kherson: Prosvita. (in Ukrainian)
- Rudnyk, I. (2012). Khudozhnia transformatsiia folklornykh motyviv u tvorakh Dniprovoi Chaiky [Artistic transformation of folklore motifs in the works of the Dniprova Chaika]. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky*. (Issue 37, Part 1. PP. 272–278). Kyiv: Kyivskiy universytet. (in Ukrainian)

Рудник Ирина Петровна

Самобытность национальной идентичности в творчестве Днепро́вой Чайки (от прошлого до настоящего)

Аннотация. В статье раскрывается сущность национальной идентичности в творчестве Днепро́вой Чайки. Выясняются причины и факторы, под влиянием которых формировались основные составляющие национальной самобытности писательницы. Изложено авторскую позицию относительно осознания национально-этнической принадлежности, отношения к истории и культуре своей национально-этнической общности, раскрыто патриотические чувства и патриотическое самосознание. Приоритетные ценности, взгляды, убеждения писательницы продемонстрировано в различных сферах деятельности: культурно-художественной, общественно-политической и литературной, что способствовало комплексному освещению рассматриваемой проблемы.

Анализ разножанрового наследия писательницы осуществлен в русле создания национальной специфики украинской литературы конца XIX — начала XX века. Внимание акцентировано на выявлении характерных черт украинского этноса: ментальности, национального характера, этнопсихологических особенностей. Раскрыто влияние фольклора на творческое наследие писательницы, которое является одним из ключевых признаков культурной идентичности украинцев. Системный и сравнительный анализ произведений дал возможность выделить национально-специфические черты, которые обуславливают национальное своеобразие украинской литературы и творчества Днепро́вой Чайки, в частности.

Ключевые слова: феномен, национальная идентичность, традиции, культура, нация, менталитет.

Iryna Rudnyk

The originality of national identity in the creativity of Dniprova Chaika (from past to present)

Abstract. The article reveals the essence of national identity in the work of Dniprova Chaika, as well as the reasons and factors under the influence of which the basic components of the national identity of the writer were formed. This study aims to reveal the author's position on the awareness of national and ethnic affiliation, attitude to the history and culture of their national and ethnic community, patriotic feelings and patriotic self-consciousness. Priority values, views, beliefs of the writer are demonstrated in various fields of activity such as cultural, artistic, socio-political and literary, which contributed to a comprehensive coverage of the problem.

The analysis of the author's diverse genre heritage is carried out in line with the creation of the national specifics of Ukrainian literature of the late XIX — early XX centuries. The attention is focused on identifying the most characteristic features of the Ukrainian ethnos: mentality, national character, ethnopychological features. The influence of folklore on the literary heritage of the writer, which is one of the key features of the cultural identity of Ukrainians, is analyzed. The systematic comparative analysis of works made it possible to identify national-specific features that determine the national identity of Ukrainian literature, as well the works of Dniprova Chaika in particular.

Keywords: phenomenon, national identity, traditions, culture, nation, mentality.

МУЗЕЄЗНАВСТВО
ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

УДК 7.071:339.1

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3250-6228>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.113-127>

ЕВОЛЮЦІЯ ПРОФЕСІЇ МИТЦЯ
ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО РИНКУ
(ВІД АНТИЧНОСТІ ДО РЕНЕСАНСУ)

Павліченко

Надія Валеріївна

кандидат культурології,
старший викладач,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»,
м. Київ
nadia.pavlichenko@gmail.com

Павличенко

Надежда Валерьевна

кандидат культурології,
старший преподаватель,
Національний університет
«Києво-Могилянська академія»,
г. Київ
nadia.pavlichenko@gmail.com

Nadiia Pavlichenko

Ph.D. (Cultural Studies),
senior lecturer, National University
of Kyiv Mohyla Academy,
Kyiv
nadia.pavlichenko@gmail.com

Анотація. Стаття присвячена розгляду художньої творчості як професійної діяльності та як важливого фактору розвитку художнього ринку. Зроблено спробу продемонструвати еволюцію професії від ремесла до інтелектуальної творчості в період від Античності до Ренесансу. Розгляд мистецтва як процесу виробництва дозволяє виокремити важливі моменти, які мали на нього вплив: роль замовника, сприйняття художньої творчості суспільством, самоусвідомлення митців, організація праці тощо. У Античності образотворчі мистецтва сприймалися як «техне», що витікає з мисленнєвої діяльності людини й утілюється в її праці, тому оцінювалось за тими самими критеріями, що й інші прикладні ремесла. Упродовж Середньовіччя основним замовником мистецького продукту була церква, образотворче мистецтво сприймалось як підручний засіб релігійної дидактики. Відмічаємо сприйняття схоластичними авторами «механічних» мистецтв як нижчих. Значне переосмислення погляду на зміст образотворчого мистецтва й персону, що його створює, відбувалось упродовж XII–XIV ст. з появою фігури приватного замовника. Визнання образотворчого мистецтва як інтелектуальної праці також значно змінило умови роботи митців, оцінку й сприйняття мистецького продукту, сприяло подальшому розвитку художнього ринку.

Ключові слова: мистецтво, художній ринок, мистецький продукт, самоусвідомлення митця, «техне», анонімність автора, меценатство.

Постановка проблеми. Чергові цінові рекорди, сплачені за твори мистецтва на аукціонах чи у сфері приватних продажів, давно подолали позначку в сотні мільйонів доларів, але це вже нікого не дивує. По суті ці цифри є матеріальним втіленням символічної цінності, яка наразі надається мистецтву в межах європейської цивілізації. Але така ситуація — не випадковість, а результат роботи певних внутрішніх механізмів художнього ринку. Поняття «митець» як особлива роль, професія чи навіть стиль життя має свою окрему історію розвитку. Воно пройшло довгий шлях від античного «техне» й середньовічної анонімності до граничних форм самовираження в сучасності.

Роль мистецтва в житті людей також змінювалась від «корисної» і унормованої до символічної і естетичної категорії. На цьому шляху велику роль відіграло самоусвідомлення митцями свого статусу й еволюція його сприйняття в суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичному осмисленню художнього ринку та висвітленню певних аспектів його функціонування присвячені праці Б. Гройса, П. Бурдье, Й. Робертсона, Дж. Харрісона, В. Гінзбурга та Д. Торсбі. Відомості про відповідні історичні періоди знаходимо в працях Аристотеля і Плінія; Бокаччо, Альберті, Саккетті й Капелли. Відомості про роль митця в часи Середовіччя і Ренесансу — у працях видатних медієвістів Ж. Дюбі, А. Гуревича, Л. Баткіна, В. Голвіна, Л. Ольшкі. Виокремимо дисертаційне дослідження Альбіни Магсумової «Статус художника в західноєвропейському суспільстві XIII–XIV ст.: динаміка соціокультурних процесів» (2003).

Мета. Описати та проаналізувати ключові моменти в розвитку мистецтва як професійної діяльності в межах європейської цивілізації від Античності до Ренесансу, продемонструвати його еволюцію від ремесла до інтелектуальної діяльності, простежити самоусвідомлення митцями свого статусу як одного з основних факторів становлення художнього ринку.

Вклад основного матеріалу дослідження. Дослідження художнього ринку як складного комплексу соціокультурних та економічних зв'язків виявляє кілька ключових елементів, які визначають його актуальний стан і вагомі віхи розвитку, як-от: обставини вироблення мистецького продукту, автономність (чи навпаки — залежність) художнього поля від церкви чи держави, наявність або відсутність інстанцій визнання, індивідуальна роль кожного зі складових учасників — усе це в сукупності визначає темпи й напрями, стратегії і успіхи, його можливі майбутні шляхи розвитку. Роль митця в просторі художнього ринку є визначальною, адже саме його чи її унікальна діяльність і її результат є основним його товаром.

З цих міркувань ми пропонуємо використувати спеціальний термін «мистецький продукт», який об'єднує практичні та символічні риси твору образотворчого мистецтва як товару, тобто кодує собою як процес його фізичного створення, так і наповнення унікальним смисловим навантаженням. Під терміном «мистецький продукт» розуміємо

твори образотворчого мистецтва, наділені символічною цінністю, які підлягають продажу та є товаром художнього ринку й частиною світового ринку. Крім того, потрібно враховувати, що мистецький продукт може бути невідчужуваним (ленд-арт, монументальні твори) або не мати матеріального втілення (зокрема, перформанс), відтак розуміємо під цим поняттям також категорію послуги з виконання мистецьких робіт (Павліченко, 2017, с. 54).

Твір образотворчого мистецтва — явище складне й багатогранне, адже в ньому задіяні не лише оброблені певним чином матеріали, але й талант, ідеї, почуття майстра. Проте, як і будь-який вироблений продукт, мистецькі твори мають вартість, утілену в просторі ринкових стосунків як ціна. Відомий дослідник Борис Гройс, простежуючи апологію художнього ринку, зазначає:

«Не можна подавати справи так, що виробництво мистецтва і його надходження на ринок у душі художника мають бути розділені між собою непроникною стіною, на кшталт колишньої Берлінської, і що будь-який прохід у цій стіні з самого початку корумпує художню практику. Навпаки, варто з самого початку ретельно розглянути, які механізми забезпечують твору мистецтва цінність — у тому числі і комерційну» (Гройс, 1993, с. 326).

Таким чином, у просторі художнього ринку принцип ціноутворення в термінах класичної економіки відбувається так: художник ініціює процес виробництва — працю, створює товар, який відтак має вартість. Покупець створює попит, і вартість товару виражається в ціні, тобто у грошах.

Американський дослідник Джонатан Харріс у праці «Історія мистецтва: ключові поняття» (2006) визначає мистецтво саме як процес виробництва, що й дозволяє нам розглядати його як частину ринкових відносин. Так, він пише:

«І як описовий термін, і як оціночний концепт мистецтво відноситься до артефактів, процесів, навичок і ефектів, що породжують виробництво візуальних репрезентацій в найрізноманітніших засобах і матеріалах» (Harris, 2006, р. 20).

Відтак, митець з цієї позиції набуває характе-

ристик виробника як його розуміє класична економічна наука. Борис Гройс висловлює схожу думку:

«Нема ніякого смислу виробляти мистецтво, якщо його не виставляти й не продавати: у цьому випадку достатньо внутрішнього споглядання і медитації. Мистецтво завжди було орієнтоване на створення цінностей і на їхній збут» (Гройс, 1993, с. 326).

Відтак, не знижуючи значення мистецтва як естетичної категорії, ми все-таки можемо говорити про певні об'єктивні речі, коли мистецький продукт так чи інакше споживається в просторі художнього ринку. І тоді його виробник — художник — може так само бути розглянутий як чи не найважливіший учасник названих процесів.

Безумовно, потрібно також враховувати і внутрішню дистанцію між економічними та мистецькими сферами всередині художнього ринку. Дослідниця Сара Торнтон у книзі-бестселері «Сім днів в мистецтві» (2008) пише:

«Важливо мати на увазі, що світ мистецтва значно ширший, ніж художній ринок. До ринку безпосереднє відношення мають ті, хто продає і купує (дилери, колекціонери, аукціонні дома), але далеко не всі люди мистецтва напряму залучені до комерційної діяльності (критики, куратори й самі митці). Світ мистецтва — та сфера, з якою пов'язана не лише робота, але й життя» (Торнтон, 2008, с. 6).

Тим не менш, навіть якщо сам художник не мав наміру вступати в економічні зв'язки, результати його творчості все-одно можуть ставати значущою частиною художнього ринку, а постать самого автора — набувати особливого значення.

З історії художнього ринку очевидним стає те, що навіть якщо результат творчої діяльності цінувався досить високо, то далеко не на всіх відрізках історії людства художники вирізнялися як особливі, творчі люди.

Якщо говорити на загал, то Античність демонструє нам досить послідовне сприйняття художника на рівні з гончарем чи ковалем, тобто такого, що працює руками й має фізичний результат своєї діяльності.

Дуже цікаво прослідкувати за однією з ле-

генд, яку наводить давньоримський історик Пліній Старший у 35-й главі своєї «Природничої історії» (77 р. н. е.) про те, як виник живопис. Дочка давньогрецького гончаря Бутада обвела контур профілю юнака на стіні свого будинку по тіні від лампи, щоб образ коханого залишився з нею, коли той поїде з міста. А от її тато Бутад заліпив цей контур глиною, згодом обпек його в печі й таким чином подарував доньці перший в історії барельєф. Пліній пише, що ця подоба зберігалася в Святині Німф до знищення Коринфу в 46 р. до н. е. (Pliny, 1961, р. 371–373). Тому Бутат Сікіонський вважається першим скульптором, ім'я ж першої художниці Пліній, на жаль, не наводить.

Давньогрецьке мистецтво, за спостереженням Б. Віппера, — це про логіку, відчуття міри, прагнення до економії засобів і наглядного, пластичного виразу. І також — агональні тенденції, постійна потреба в змаганні (Віппер, 1972, с. 9). «Техне» (з грецького — «мистецтво, уміння») в грецькій культурі буквально означало майстерне виробництво чогось, будь-яка людська праця. На початку «Нікомахової етики» Аристотеля значиться:

«Уважається, що всяке мистецтво («техне») і всяке вчення, так само як дія і свідомий вибір, прагнуть до певного блага» (Аристотель 2002, с. 7).

Відтак, мистецтво можна оцінювати за тими ж критеріями, що й гончарство чи ткацтво: усе це витікає від мисленнєвої діяльності людини, утілене у її праці. Аристотель говорить також про те, що

«усяке ж мистецтво має справу з виникненням, і вдаватися до мистецтва — значить розуміти, як виникає щось з речей, які можуть бути й не бути, і чие начало у творці, а не в творимому. Мистецтво адже не відноситься ні до того, що існує або виникає з необхідністю, ні до того, що існує або виникає природно, бо [все] це має начало [свого існування і виникнення] в собі самому» (Аристотель, 2002, с. 247–249).

Тобто з одного боку йдеться про творчі зусилля особистості, яка щось створює — бо начало у творці. Аристотель підсумовує цю тезу так:

«Таким чином, як вже було сказано, мисте-

цтво [і умілість] — це деякий причетний істинному судженню склад [душі], що передбачає творчість» (Аристотель, 2002, с. 249).

Але якщо говорити про результат такої діяльності — то для давніх греків, коли техне виступало як мистецтво, найчастіше це сприймалося негативно; тоді як відносно ремесла, чогось корисного це сприймається позитивно, оскільки ремесло є практичним застосуванням мистецтва, а не мистецтвом як самоціллю. Мистецтвознавиця Наталія Сорокіна пропонує цікаве спостереження відносно того, чому з дев'яти богинь-покровительниць мистецтв і наук, муз, жодна не опікувалась живописом чи скульптурою:

«Музи протегували мистецтвам імпровізаційним, що народжуються легко, без застосування фізичної праці, механічних зусиль, тоді як від автора творів образотворчого мистецтва вимагалось чимале напруження розуму й тілесних м'язів» (Сорокіна, 2016, с. 8–9).

Тим не менш, можна звернутись до кількох епізодів, які розкривають інші виміри сприйняття ролі митця і мистецтва. У вже згаданій «Природничій історії» Плінія Старшого описано легендарний епізод змагання між двома визнаними майстрами періоду класики (кін. V — поч. IV ст. до н. е.) Зевксісом та Паррасієм на визначення кращого художника. Зевксис намалював гроно винограду, і воно видалося настільки реальними, що птахи злетіли вниз, щоб ним поласувати. Гордий цим Зевксис попросив свого суперника Паррасія швидше представити на суд глядачів живопис, який був захований за завісою, і лише потім зрозумів, що сама завіса виявилася намальованою. Зевксис гідно прийняв поразку, промовивши, що він обдурив птахів, але Паррасій обдурив його, художника (Pliny, 1961, р. 309–311). Цю історію часто переказують мистецтвознавчі праці для прославлення просторової ілюзії в живописі.

Пліній наводить також іншу легенду про те, як Зевксис намалював хлопчика, який тримав виноград. І коли птахи знову намагалися склювати його, митець був надзвичайно невдоволений, заявивши, що очевидно намалював хлопчика з меншою майстерністю, ніж гроно, оскільки інакше б птахи боялися наблизитися (Pliny, 1961, р. 311). Тобто, якщо

слідувати концепції мімесису, ідеальний митець буквально відтворює видиму йому дійсність у візуальній формі. Критерій його роботи — реалістичність (навіть — натуралістичність) зображеного. А як щодо «Дискоболу» Мірона? Звісно, ідеалізація тут не завадить, бо принципи мімесису не відмінюють того, що дійсність може бути ідеалізованою. Бо мімесис, за Аристотелем, стосується насамперед репрезентації.

Платон у своїх діалогах також визнає, що наслідування є сутністю всього мистецтва, але вважає, що мистецтво відтворює лише світ чуттєвих переживань, тому є лише слабким відблиском краси вічних речей. Митець не створює глек, на відміну від гончара, він лише наслідує образ. Але гончар, своєю чергою, утілює ідею глека, а ідея ця вже існувала (тому реальна річ — це копія ідеї, а живопис — копія копії). Відповідно, для Платона мистецтву мають бути поставлені високі вимоги, він навіть засуджував деякі види й жанри, бо вважав їх шкідливими й такими, що вводять у оману ілюзією (Шестаков, 2008, с. 13).

Пліній у своїй праці переказує ще кілька легенд про змагання серед майстрів: живописців, скульпторів, гончарів.

«Іншими словами, у Плінія всяке мистецтво виникає в результаті змагання в досконалості, у суперництві талантів», — підмічає Вячеслав Шестаков (Шестаков, 2008, с. 18).

Перекази про майстерність давньогрецьких художників не раз звертаються до унаочнень її саме через визнання достеменності. Коли Апеллес написав портрет Александра Македонського, той відреагував на картину мовчанням. Кінь правителя Буцефал же, коли йому на очі потрапив твір, заіржав. Митець інтерпретував це тим, що портрет настільки вдавня, що навіть кінь упізнав Александра. Ще одна легенда говорить про те, як Апеллес виграв конкурс на краще зображення коней: лише на його твір справжні живі коні, яких він спеціально привів, відреагували й почали «спілкуватись» з намальованими колегами (Pliny, 1961, р. 331). Тобто найкращого живописця на конкурсі визначили коні, і все зводиться до того, чи схочуть птахи клювати намальований виноград чи ні.

Пліній заявляє, що за написання своєї «Природничої історії» познайомився з понад 2000 тво-

рів грецьких і латинських авторів. Тому, з одного боку, він відмічає еволюцію образотворчого мистецтва через засвоєння різних природних матеріалів, а з іншого — занепад сучасного йому мистецтва через ледарство й надмірне багатство.

«Мистецтва згубили лінощі, і оскільки немає духовних образів, то й тілесними нехтують» (цит. за Шестаков, 2008, с. 19).

Це вже перша розмова не лише про форму, але й про зміст, про можливі зміни на шляху розвитку мистецтв і тих, хто їх створює.

Плутарх, схвально описуючи успіхи видатних майстрів Греції, тим не менш, твердо переконаний у тому, що жоден «благородний і талановитий» юнак сам не захоче стати скульптором. У розділі, присвяченому Периклу, він пише так:

«Хто займається особисто низькими речами, докладаючи труд на справи марні, той цим свідчить про нехтування чеснотами. ... якщо твір приносить задоволення, з цього ще не слідує, що автор його заслуговує на наслідування» (Плутарх, 1961, с. 197).

У примітці упорядники видання С. Соболевський та С. Маркіш окремо пояснюють:

«Не лише фізична праця, але й розумові та художні заняття вважались недостойними вільної людини (Плутарх, 1961, с. 488).

У цілому, незважаючи на порівняння живопису з поезією в Платона й Аристотеля, риторикою в Цицерона, ставлення до нього з боку античної філософії залишається здебільшого негативним. У римському суспільстві, де поняття культури мало на увазі, перш за все, виховання думки й слова, образотворчі мистецтва як професія ігнорувалися.

Тим не менш, самі мистецькі твори споживались досить активно. Тамара Юренєва відмічає, що індивідуальне й цілеспрямоване колекціонування виникло в епоху еллінізму, і першими колекціонерами античного світу традиційно вважаються елліністичні монархи. У часи Римської імперії простежуються дані про перші аукціони й художні виставки, спроби вирішити проблему зберігання і реставрації творів, піднімалися питання про перетворення при-

ватних зібрань на публічні (Юренєва, 2002).

Християнська філософська думка успадкувала від античності й адаптувала до нових історичних реалій традицію розділяти увесь комплекс людських знань на так звані «вільні» та «механічні» мистецтва. Тут варто відмітити енциклопедичний твір Марціана Капелли (?360–425/428) «Про шлюб Філології та Меркурія», що складений у досить цікавій манері, яку замість опису можна проілюструвати такими рядками:

«Одну вченість на іншу нагромаджуючи, / Змішавши в купу з явним сокровенне, / Богів і Муз з'єднавши, і коло мистецтв / Змусивши вести мову в творінні низькому» (Капелла, 2019, с. 359).

Тим не менш, цей твір акумулював знання античності щодо теоретичних за своєю природою дисциплін, які б могли наблизити розуміння Божественної істини. Їх же було покладено в основу системи середньовічної шкільної освіти як тривіум (граматика, діалектика, риторика) і квадрівіум (геометрія, арифметика, астрономія, гармонія або музика). Усі інші заняття і науки сприймалися як практичні, сюди ж були віднесені й образотворчі мистецтва. У часи Середньовіччя художник тим більше сприймався лише як виконавець, який працює за шаблоном і згідно з традицією. Причому, відхід від звичаю якраз і був небезпечним, міг вилитись у серйозні санкції з боку інстанції визнання, якою була церква.

Крім того, побутувало упередження, що терміном «вільні мистецтва» обумовлювалася багато в чому і соціальна природа цих занять, якими в давнину займалися тільки вільні, тобто благородні люди. Відповідно до цього, «механічні» мистецтва мають залишатися прерогативою «плебеїв» і дітей простолюдинів як ремесло для отримання заробітку (Магсумова, 2003, с. 60–61).

Окремо хотілось би прояснити ситуацію з середньовічною/релігійною анонімністю художників.

У період раннього християнства (I–II ст.) спочатку відкидалось будь-яке зображення. На думку дослідників, що опираються на тексти ранніх отців церкви, спочатку побутувала відраза до зображення Бога (від єврейської традиції) через загрозу ідолопоклонства. Раннє християнське мистецтво створила не офіційна церква, а віряни. Перші при-

клади знаходимо в катакомбах Риму — христорограми, а також символи й знаки, породжені Священним Переданням і Писанням: риба, якір, птах тощо. Перші відомі зображення Доброго Пастиря датуються II століттям, до цього періоду належить його зображення в римських катакомбах (деталь розпису крипти Луціни в катакомбах святого Калліста, катакомби Домітілли). Лише в III–IV столітті поступово починає формуватись «офіційний» візуальний ряд християнства.

У християнстві першим іконописцем прийнято вважати святого Луку, який написав Богородицю ще за її життя. Наразі доведено, що такі перекази з'являються у творах Отців Церкви з VIII століття і ймовірно обумовлені змінами в догматах, прийнятих на Вселенських соборах.

З поступовим розвитком іконопису вже в епоху існування Східної Римської імперії, відомої нам більше як Візантія, виникли канонічні вимоги до образів, відбулось переосмислення ролі та значення ікони. Можна сказати, після періоду іконоборництва в іконописі утвердились певні етичні моменти, які дозволили досягти компромісу між тим, як саме смертна й нища людина може уявити й написати образ Бога.

Власне, анонімність авторів ікон, особливо в східній Ортодоксальній традиції, богослови пояснюють саме тим, що іконописець є лише інструментом, через який проливається божественне світло. Перш, ніж взятись за написання ікони, потрібно було виконати низку умов: піст, причастя, вивчення Святого Письма. Багато нюансів зображення, композиція та навіть кольори жорстко обумовлені каноном, відступи від нього зазвичай досить незначні. Зазвичай відомі нам рідкісні імена майстрів зустрічаються перш за все в церковних бухгалтерських книгах. Відповідно, навчання такому ремеслу відбувалось строго в руслі релігії. І навіть якщо зустрічаються наївні ікони, формально вони наслідують канон.

Відмітимо на загал, що окремих методів оцінки художнього твору не існувало, нерідко цьому слугували деякі загальні моменти, як-от: якість технічного виконання, вартість витрачених матеріалів, зв'язок з якоюсь священною реліквією тощо.

У часи західноєвропейського Середньовіччя головним видом образотворчого мистецтва були книжкові ілюстрації (рукописні книги: великі літери, мініатюри, орнаментика). Повсюдно діяли

різноманітні художні школи, збереглися величезні колекції середньовічних книг, які містять різноманітну інформацію. Переважно виробництво книг — це парафія монастирів з різних гілок християнства. Популярною є думка про те, що майстри-виконавці залишались анонімними, хоча насправді багато авторів відомі, створені ними книги містять автографи й навіть портрети. Так, на рукописах часто зображений монах з інструментами — перо й ніж, яким він править написане (вишкрібає) або ремонтує перо. Варто розуміти, що зазвичай такі поіменовані майстри працювали на замовлення монастирів чи знаті й імовірно мали вже певне реноме. У хроніках збереглось ім'я майстра Х'юго, який «незрівнянно» виконав розписи для Біблії з монастиря Бері Сент-Едмунда близько 1135 року, а також бронзові двері й хрест зі слонов'ячої кістки (Шестаков, 2008, с. 35–38). Після XIII століття книгописання від монастирів поступово переходить до занять міських незалежних майстрів, серед яких дослідники навіть вирізняють певні школи. До нас дійшла досить велика кількість гарно проілюстрованих домашніх Біблій, псалтирів, часословів, бестіаріїв та інших книг.

Загалом відмічаємо, що в Європі V–XV ст. основним замовником мистецького продукту була церква. Дослідник європейського середньовіччя Жорж Дюбі вказує на те, що моменту навернення Європи до християнства й аж до кінця XIII століття пам'ятки високого мистецтва, що дійшли до нас, виникали завдяки представникам певного однорідного соціального середовища, члени якого завдяки певній освіті поділяли одні й ті ж концепції та володіли загальним культурним багажем, а саме — високопоставлених церковних діячів. Таким чином, по суті невелика група була творцями релігійного мистецтва, на них лежала відповідальність за його єдність (Дюбі, 2002, с. 216). Спонсором такого замовлення могла бути й приватна особа, але його зміст і форма все-одно підпорядковувалися певним канонам. Крім того, у таких випадках частіше за все твір мистецтва не був «предметом» у повному розумінні, оскільки він створювався як частина архітектурного ансамблю (наприклад, фреска, іконостас або вівтар у соборі тощо). Таким чином, ці твори мистецтва були невідчужуваними й не могли бути продані на відкритому ринку.

Як відомо з історичних документів, між художником та церквою укладалися договори, у яких

чітко визначалась ціна матеріалів, сюжет майбутнього твору, а також число фігур, що мали бути зображені (Ginsburg, & Thorsby, 2006, p. 71). Такого роду договори є безцінним джерелом для атрибуції творів і вивчення історії мистецтва. Етим, ціна праці художника зазвичай є таких договорах не фіксувалась, але сам факт їх наявності свідчить також про те, що художника чи скульптора, який виконував оздоблення, сприймали як робітника на рівні з каменярами й теслями, а на художньому ринку переважали операції не з купівлі готових творів, а виконання замовлень.

Очевидним є той факт, що в Середньовіччі, як і до того упродовж усього попереднього періоду християнської історії, образотворче мистецтво сприймалось як підручний засіб релігійної дидактики, що алегорично чи символічно розкривало перед глядачем основи віровчення. Сприйняття схоластичними авторами «механічних» мистецтв як нижчих було обумовлене також їх безпосередньою залежністю від матерії або матеріалу, а також націленістю на задоволення матеріальних потреб. Живописцям відводилася, таким чином, у творчому процесі лише другорядна роль технічних виконавців, відповідно вони лише іноді привертали до себе увагу громадськості (як і пекарі чи, скажімо, ковалі). Хоча певна особливість професії все-таки спостерігається. Леонід Баткін пише:

«У Середньовіччі (та й у Античності) з по-статтю художника були традиційно пов'язані уявлення про гостроту на язик, пустотливість та непристойні витівки, розум навпіл з придур'ю — щось шутівське й карнавальне, улюблені сюжети для новел» (Баткін, 1995, с. 81).

Ще більше про становище образотворчих мистецтв свідчить той простий факт, що для європейського Середньовіччя характерна відсутність спеціальних термінів для позначення архітектора, скульптора або художника. Не вдаючись глибоко в етимологію, відмітимо головне: як і будь-який інший ремісник, живописець визначався б терміном, що буквально означав «майстер», або «умілець». Тобто спостерігаємо середньовічне сприйняття художньої діяльності як одного з численних ремісничих занять, що цілком правомірно відносяться до числа «механічних» мистецтв.

Хоча історія розвитку художнього ринку має

бути висвітлена всебічно, у межах даної теми ми не будемо детально зупинятись на церковному вимірі мистецтва як практичного засобу поширення християнської доктрини й відповідної ролі та становища митця. Еволюцію статусу художника в межах Західної цивілізації доцільно простежити в період з XIV по XVIII століття включно паралельно з розвитком світського виміру культурно-мистецького життя загалом і образотворчого мистецтва зокрема.

Дж. Харріс нотує:

«Еволюція ідеї і самоусвідомлення художника як особливого виду творчого виробника (індивідуального генія) є ключовим аспектом у історії мистецтва як концепту» (Harris, 2006, p. 20).

У художньому житті Західної Європи на межі XIII–XIV ст. спостерігаємо перші значні зміни. У цей час відбувається трансформація організації художнього виробництва, що переходить з рук монастирської братії до міських ремісників, відбувається подальша диференціація майстрів за ступенем їх економічної і соціальної успішності. Посилення ролі індивідуальності на противагу цеховій організації професійного життя виливалось спершу в поодинокі випадки, а згодом стало нормою і навіть вимогою. Сама професія художника зазнала значних змін, усе далі відходячи від традиційного сприйняття художньої практики, а також відбулась переоцінка її самими майстрами.

Уже в XIII столітті існували братства ремісників, каменярів і ювелірів. Замінивши сімейний клан, ці корпорації забезпечували своїм членам захист і розподіл замовлень, міжнародні зв'язки. Після 1300 року така організація праці лише почала поширюватися на представників інших професій, зокрема на художників. Загалом можна сказати, що в XIII–XIV століттях (залежно від регіону) митці в більшості своїй вели світський спосіб життя, об'єднувалися в професійні вузькоспеціалізовані організації, що виконували замовлення і логістику — переміщення з одного міста в інше, з будівництва на будівництво і сприяли таким чином зустрічам майстрів один з одним, навчанню підмайстрів, поширенню технічних знань.

Цехові корпорації поставали як замкнуті організації, життя яких суворо підпорядковувалася традиціям і певному внутрішньому регламенту, за-

звичай їх очолювали досвідчені літні люди, що з підозрою ставилися до будь-якого прояву особистої ініціативи.

Іноді виникали мобільні згуртовані команди, свого роду *condotte* (загони найманців, від *condotta* — «договір»). Подібні загони працювали на будівництві соборів і раніше, але тут важлива роль окремого лідера, а не гільдії. На чолі загону стояв підрядник, який шукав замовлення, укладав договори й розподіляв роботу серед своїх помічників. У XIV столітті все частіше стають відомими імена замовників великих художніх творів і пам'яток, у цей же час починають звучати й імена виконавців, про них починають говорити. Тим не менш, відзначимо, що митець стосовно до замовника продовжував залишатися в підлеглому положенні. Художник, який заробляв на життя своїми руками, як правило, був людиною дуже скромного походження, вихідцем з міських низів. Цінність його праці завжди була нижчою, ніж вартість матеріалу, з яким він працював. Насамкінець, на початку XIV століття в християнській Європі починають з'являтися знамениті художники, визнані майстри, за право покровительства над якими змагалися та яким іноді вдається самим вибирати замовників (Дюби, 2002, с. 216–217). Прикладом такого «прораба» може слугувати Джотто ді Бондоне (бл. 1267–1337), який виконав розписи капели Скровенї, фамільної капели Енріко Скровенї в Падуї. Поступово майстер стає дуже популярним малярем серед італійських вельмож і виконує величезну кількість замовлень. І творчість його не анонімна, чого, звісно, не можна сказати про його помічників. Це був той самий перший крок до визнання творчої індивідуальності. Відмітимо ще один дуже показовий епізод на цьому шляху.

Згідно зі свідченням анонімного очевидця подій, 9 червня 1311 року в Сієні було оголошено святковим днем, життя міста зупинилося. Приводом до цього стало завершення художником Дуччо ді Буонінсеня (бл. 1255–1319) вівтарного образу «Маєста» після трирічної роботи.

«...У день, коли картину переносили в собор, усі магазини були закриті, єпископ дав розпорядження великому числу священників і ченців узяти участь в урочистій процесії, за участю синьйорів з Ради дев'яти, усіх чиновників [сієнської] комуни і простого люду; згідно з церемонією, найвидатніші люди оточили кар-

тину з свічками в руках, а жінки з дітьми йшли слідом у великій пошані; усі вони супроводжували картину до самого собору...» (цит. за Сорокіна, 2016, с. 7).

В архіві міста Сієна зберігся контракт від 4 жовтня 1308 року, укладений між представником Сієнського собору Якопо і Дуччо. Окремі пункти договору визначали: картина повинна бути написана тільки його рукою, тобто без помічників; Дуччо повинен взяти на себе зобов'язання використовувати весь мистецький хист і винахідливість, якими наділив його Господь Бог. У процесі написання образу художнику покладалася щоденна плата з 16 сольдо¹, правда, включно з витратами на підготовку дерев'яних панелей, купівлю фарби й золота.

Під впливом усе більш зростаючої частки світського замовлення трансформується сам мистецький продукт і ті, хто його виробляє.

«Заснування численних шкіл і перших університетів, поряд з набуттям мистецтвом мініатюри все більшої популярності при правлячих європейських дворах, а також розвиток станкового живопису — усе це призводить до того, що саме суспільне становище художника зазнає протягом двох століть найбільш очевидних і значних змін», — відмічає Альбіна Магсумова (Магсумова, 2003, с. 58).

Про зміну в ставленні до художніх творів свідчать усе більш часті випадки замовлення їх не з метою донаторства (пожертви для собору), але для особистого користування. Безумовно, це могли значною мірою бути речі релігійного характеру (ікони, книги тощо), але дослідники відмічають і інтерес до античної скульптури як предмета, що має власну естетичну цінність, зокрема — утілений ідеал точних пропорцій. Тут варто зробити суттєве визнання обставин: ми маємо свідчення про побутування предметів образотворчого мистецтва в осередках аристократії і церковних діячів (що інколи невід'ємне одне від одного), а про роль мистецтва в побуті селян чи рядових міщан інформації значно менше.

Характер народної середньовічної культури визначали легенда й ритуал. Тому ставлення до священного зображення і живописця, що його створив, було досить специфічним: священні образи в народній свідомості оточувалися ореолом «нерукотворності» й таємничості. Дослідники пов'язують

цей цікавий момент з тим, що, за легендою, першим іконописцем був святий Лука, а також поширені «нерукотворні» образи Христа й деяких святих. Такому сприйняттю не заважало навіть те, що нерідко зображення підписувалися виконавцями, а в кожному місті чи окрузі були власні, відомі жителям художники (Баткин, 1995, с. 18–20). Імовірно, багато в чому таке ставлення визначалось симбіотичною ментальністю, у якій церковний ритуал поєднувався з язичницькими віруваннями і світовідчуттям (звідси й ставлення до священного зображення як такого, що знаходиться в певному символічному й містичному зв'язку із зображеним персонажем; простіше кажучи, ікона Богородиці = Богородиця).

«Водночас, містичний ореол, яким оточувалось священне зображення і який мав на увазі наявність певного зв'язку між майстром і його творінням, був, мабуть, єдиною причиною більш пильної уваги до живописців, ніж до представників інших ремісничих професій» (Магсумова, 2003, с. 100).

Цей процес був далеко не миттєвим, географічно неоднорідним і неоднотимним. Визрівання тенденції до переосмислення середньовічного погляду на зміст образотворчого мистецтва й персон, що його створює, відбувалось упродовж усього XIV століття, щоб згодом вибухнути творчістю майстрів Високого Відродження.

Данте Аліґ'єрі (1265–1321) був одним з перших авторів, хто у своїй «Божественній комедії» дає живопису й скульптурі незвично високу для свого часу оцінку. Він не просто називає імена сучасників-митців, а ставить їх наряду з поетами (долаючи тим самим межу між «ручними» й «високими» заняттями).

«І хоча інтерес автора до питань художньої практики епохи залишається досить поверховим і не передбачає спроб будь-якого теоретичного її осмислення, той факт, що Данте звертає увагу на найбільш активних учасників сучасного мистецького життя, має самостійне значення» (Магсумова, 2003, с. 105).

Франческо Петрарка (1304–1374), якого вважають автором власне концепції «Відродження», у низці праць не тільки звертається до постаті ху-

джника (він присвячує кілька сонетів своєму товаришу Симоне Мартіні, прославляє Джотто), але й робить спробу виробити термінологію чи радше певний категоріальний апарат, яким можна описати твори образотворчого мистецтва. Петрарка аналізує образотворчі мистецтва як такі, що у своїй візуальній природі протистоять письмовому тексту (Магсумова, 2003, с. 107).

Але попри поступове наростання зміни в сприйнятті творчості художників і їх самих, оцінка результатів їхньої діяльності все ще досить симптоматична. Про Джотто склалася така анекдот. Коли прославлений Чімабуе (1240–1302), учитель Джотто, пішов з дому в справах, учень зобразив на його картині муху, і майстер, повернувшись, безуспішно намагався зігнати її з полотна (Сорокина, 2016, с. 11). Бокаччо в знаменитому «Декамероні» пише про Джотто:

«Мав він предивний художницький хист: не було на світі нічого сформованого природою, матір'ю і створительською всього суцього, чого б він не зміг удати олівцем, пером або пензлем з такою мірою подібності, що не розбереш, де сама річ, а де її зображення; нерідко його малювання так зір людський в оману вводило, що подобизна всім за дійсність уявлялася» (Боккаччо, 2004).

Письменник Франко Сакетті (1332–1400) у своїх славнозвісних «Новелах» описує два епізоди з життя Джотто й зазначає, що той

«не тільки великий майстер у живопису, але майстер і у всіх семи вільних мистецтвах ... слова якого розцінювались людьми, що знались на цьому, як слова справжнього філософа. Великою тонкістю відрізняється розум таких даровитих людей, яким був Джотто» (Сакетті, 1962, с. 115).

Визнання майстра було абсолютним і відмічалось на всіх рівнях: як офіційному (його призначили на посаду керуючого будівельними роботами Флорентійської комуни), так і побутовому. Купець Джованні Мореллі, наприклад, описуючи руки своєї сестри Мії, зазначає, що вони були «такі красиві, що здавалися нібито написаними Джотто» (цит. за Магсумова, 2003, с. 107). Слава майстра

була дійсно народною. Епітафія на могилі Джотто в Санта-Марія-дель-Фйоре починається словами:

«Я — той, у кому згаслий живопис знову воскрес» (Вазари, 2008, с. 120).

Боккаччо сприймає творчість Джотто як очевидну ознаку відродження мистецтва, свого роду історичний поворот, а саме — повернення живопису до природи. Дослідник Леонардо Ольшкі описує цю зміну в культурі проторенесансу так: щоб зуміти виконати своє повчальне й виховне завдання, пластика (як і поезія) має за змістом виходити з істини одкровення, мотиви брати з біблійної і римської історії, а засоби, щоб їх конкретизувати й сповістити, брати в життя і природи. Мистецтво з його загально зрозумілою, безпосередньою і наглядною мовою могло все далі розвиватися у напрямку зовнішнього світу. Ольшкі відмічає:

«Відмовившись у зображенні фігур від традиційного золотого тла й представивши людей і тварин в їхніх природних обставинах, Джотто ... не знаючи й не бажаючи того, звільнив мистецтво від пут, які його стримували, і подібно до поета, матеріалізував дух, одухотворивши водночас матерію» (Ольшки, 1933, с. 18).

Таким чином, в основі ренесансного повороту лежала необхідність повернутись до природи, і по суті своїй відбулось повернення до античного міметичного принципу вираження, визнання натуралізму як основоположного живописного принципу.

Філіппо Вільлани (1325–1405) у трактаті «Про походження Флоренції і її знаменитих жителів» навіть озвучує думку про можливе включення живопису в число семи традиційних «вільних» мистецтв. Тим не менш, дослідниця Альбіна Магсумова наводить низку свідчень, з яких чітко видно, що відносно професії художника перші гуманістичні автори Д. Аліг'єрі, Дж. Боккаччо, Ф. Петрарка багато в чому продовжують розділяти естетичні уявлення, вироблені теологічною думкою протягом багатьох століть, а саме — зневажливе ставлення до мистецької праці як такої, що вимагає ручного виконання. За образотворчим мистецтвом визнають винятково дидактичну цінність і розмірковують про естетичну значущість творчості, оперуючись традиційними категоріями теологічної естетики (Магсумова, 2003, с. 115–117, 122).

Питання про зміну самосвідомості художника, як комплексу стійких уявлень про природу й зміст свого ремесла, повинне розглядатися на рівні з зовнішнім його сприйняттям замовником чи суспільством в цілому. Значною мірою до XII століття включно розвиток образотворчих мистецтв перебував у лоні церкви, зокрема — монастирських майстерень. З рідкісних технічних трактатів, які дійшли до нашого часу, маємо письмову фіксацію суми сформованого до часу їхнього написання багатовікового досвіду у сфері технічних прийомів і звичаїв, які раніше були надбанням усної традиції. Знову, насамперед, це про прийоми ремесла, а не твори з теорії художньої творчості. Альбіна Магсумова, проаналізувавши низку середньовічних авторських текстів, зокрема «Альбом» Віллара з Оннекура (бл. 1195–1266) і трактат «Книга про мистецтво» Ченніно Ченніні (бл. 1360–до 1427), робить висновок,

«що й у XIV ст. майстер багато в чому продовжує відчувати себе як ремісник і осмислювати власну майстерність з позиції володіння конкретними технічними навичками» (Магсумова, 2003, с. 143).

Церква як не лише основний замовник, але й по факту виконавець так само впливала на розвиток мистецьких професій.

«Той факт, що як живописці в цю епоху виступали монахи, дозволяє припускати, що ... твори, які належать перу монастирських майстрів, демонструють традиційне для такого середовища сприйняття власної художньої практики в контексті неподільності ремісничого й релігійно-містичного її осмислення» (Магсумова, 2003, с. 138).

Власне, з цієї позиції можна розглядати й нарочиту анонімність авторів — як варіант християнської смиренності. І водночас — це прагнення представити власну діяльність як продовження божественно обумовленої майстерності, яку заклав перший іконописець — святий Лука. Крім того, прагнення наслідувати канон і твори визнаних майстрів більш заохочувалось, ніж прагнення до унікальної самості.

Перехід до цехів і гільдій, а згодом — до роботи в невеликій команді або індивідуальної твор-

чості (досвід Джотто) сприяв значним зовнішнім і внутрішнім змінам у професії митця. Леонід Михайлович Баткін у книзі «Італійське Відродження. Проблеми і люди» (1995) відмічає, що зміни в соціальному статусі митця можна побачити лише в другій половині кватроченто. Він описує таку сцену:

«Коли Граначчі, перший учитель Мікеланджело, намагався довести батькові свого вихованця різницю між скульптором і каменярем, старий відмовлявся його зрозуміти» (Баткін, 1995, с. 80).

Баткін змальовує ситуацію дуалізму, коли сотні митців продовжували догоджати загальним консервативним смакам, і тут само поруч з'являються популярні серед інтелектуалів і деяких вельмож майстерні, які відходять від корпоративно-патріархального укладу, вивчають не лише ремесло, але й літературу, філософію. Можна припустити, що в середовищі професійних художників відбулось внутрішнє розділення на консервативну й прогресивну течії.

Надалі бачимо, що поступово художники переставали бути майстрами й ремісниками, наближаючись за величчю своєї думки до філософів і вчених, але відбулось це значно пізніше й не завжди однорідно. У XV столітті архітектор і теоретик Леон Баттіста Альберті (1404–1472) у трактаті «10 книг про будівництво» вже сміливо протиставляє людей «з розумом тонким і з даруванням до живопису» й людей грубих, «від природи мало здатних до цих благородних мистецтв», тим самим фіксуючи важливе визнання (Альберті, 1935, с. 38). У главі десятій, присвяченій храмам і їхньому оздобленню, Альберті ставить зображальні мистецтва на один щабель з літературою:

«І хороший живопис — адже погано писати те, що пишеш, означає псувати стіну — я буду споглядати з не меншою насолодою, ніж читати хорошу оповідь» (Альберті, 1937, с. 242).

Але крім цього, ми говоримо також про якісно новий етап: надзвичайний сплеск культурного життя, появу на світ плеяди геніальних майстрів і конгеніальних покровителів, які підтримали прогресивну течію в мистецтві. Флоренція Козимо й Лоренцо Медічі або Рим Юлія II і Лева X стають ви-

хідною точкою для зміни самого поняття і статусу митця. Дослідниця Наталя Сорокіна наводить тезу,

«що не потребує доведення: мистецтво потребує заступництва, але тільки заступництва грамотного» (Сорокіна, 2016, с. 13).

Не можна не погодитись з тим, що розквіт мистецького життя найчастіше відбувається на тлі розквіту добробуту замовника мистецького продукту. І хоча це так само був час як бурхливого розвитку економіки, посилення економічних позицій банківської і промислової олігархії, різноманітних мануфактур, так і час війн і Чорної Смерті.

Меценатство стає двигуном справжніх творчих процесів. Хоча тут деякою мірою йдеться про перехід художника в залежність від замовника. Майстер на певний час входив в число слуг мецената: жив у його будинку на повному забезпеченні або отримував кошти на проживання, виконував особливу службу й отримував за неї винагороду. Подібне підлегле становище було мрією кращих майстрів. Ну й рівень мецената різнився. За переказом Джордіо Вазарі, Леонардо да Вінчі помер на руках короля Франції Франциска I (Вазарі, 2008, с. 465). Меценатство скасовувало залежність від гільдії чи цеху, від команди, давало більшу вигоду й вводило митця у вищі осередки спілкування. Але головна перевага для розвитку мистецтва насправді в іншому: на відміну від церкви, де канон виконання був так само регламентований, меценат диктував свої побажання тільки відносно сюжету й значно менше щодо способу вираження. Вибір художніх засобів залишався за виконавцем.

Уже з XIV ст. починає відбуватися очевидне розшарування ремісничої маси живописців за рівнем їхнього економічного добробуту й поступове формування художнього ринку. Одним з вирішальних факторів, що обумовили початок подібної диференціації, виступає вихід на передній план фігури приватного замовника. Виокремлюється кілька чітких ніш, які давали митцю можливість для успіху: художнє виробництво на замовлення для заможних міщан, продаж готових робіт, робота при дворі, робота ілюмінаторами, що працювали на забезпечення потреб перших західноєвропейських університетів.

П'єр Бурдьє відмічає, що процес становлення мистецтва як мистецтва співвідноситься з транс-

формацією відносин між художниками та не художниками, і тим самим з іншими художниками. Бурдье говорить про базові для простору художнього ринку стосунки між виробником мистецького продукту і його споживачем. Описана трансформація в соціальних стосунках веде до конституювання «автономного поля виробництва» й відповідно до вироблення нового визначення функції художника і його мистецтва. Цей процес, за спостереженням філософа, починається у Флоренції XV століття з твердженням власне художньої легітимності, тобто повного права художників встановлювати закони всередині свого ордену, право самостійно визначати форму й стиль, ігноруючи зовнішні вимоги соціального замовлення, продиктованого релігійними або політичними інтересами (Бурдье, 1993). Ж. Дюбі також відмічає, що

«протягом XV століття саме у великих князівських будинках зародилося шанобливе ставлення до положення художника і свободи його творчості» (Дюбі, 2002, с. 218).

Зовсім скоро до занять ренесансного мислителя, що вивчав теологію, філософію та інші науки, долучається заняття мистецтвами, що остаточно виводить професію художника до інтелектуальних занять. Баткін пише:

«Універсалізм Леонардо да Вінчі не дивував сучасників, дивувала лише геніальність результатів. Художник повинен був, щоб рівноправно увійти до гуманістичної еліти, прагнути до ідеалу «*homo universale*». Ніколи в європейській історії не було подібного розуміння універсально-духовних функцій і високого соціального місця художника» (Баткін, 1995, с. 80).

Безумовно, Баткін має на увазі не пересічного ремісника, а того, кого ми звикли називати «генієм».

Багато вчених сходяться на думці, що досліджувати художній ринок доцільно починаючи з XVI ст., зокрема, Єн Робертсон відмічає, що історія художнього ринку починається з епохи Ренесансу, і з цього часу можна говорити, що крім гуманістичних цінностей мистецтво стає інструментом політики й економіки (Robertson, 2005, р. 36–37). Кроуфорд Гудвін також пов'язує відмежування «художника» від «ремісника» з Флоренцією періоду

кватроченто. Зокрема, дослідник відмічає той факт, що так звані «братства перекупників» на ринку вторинних товарів (одяг, посуд, меблі та ін.) почали окремо виділяти у своєму асортименті предмети мистецтва (Goodwin, 2006). Крім того, на твори «художників» ціна була вищою, ніж давали за твори «ремісників» (Ginsburg, & Thorsby, 2006, р. 72), з чого випливає два спостереження. По-перше, це свідчення про появу реноме «митця». Якщо на двох шкатулках буде декоративний розпис, то «іменна» буде мати вищу ціну на ринку (і це вже нові умови ціноутворення, які залежать не лише від матеріалу та витрачених на роботу зусиль). По-друге, це говорить про появу кураторської складової в оцінці предметів мистецтва. Тобто в просторі художнього ринку з'явилась людина, яка має авторитет і підстави говорити про різну художню цінність, виражену в грошовому еквіваленті.

Віктор Петрович Головін, описуючи механізми економічної діяльності художнього ринку ренесансу в праці «Світ митця раннього італійського Відродження» (2003), нотує:

«Економічний статус художника ... навіть дещо відставав від його оцінки суспільством і вступав у протиріччя зі сприйняттям гуманістами ренесансних майстрів і, нерідко, їх само-свідомістю» (Головін, 2003, с. 138).

Це повертає нас до спостереження, здійсненого П'єром Бурдье. Крім того, В. Головін окремо відмічає, що деякі художники Ренесансу ставилися до грошей і «раціональної» витрати часу зневажливо, а також, що їхня творчість мала внутрішню духовну незалежність від матеріальних умов повсякденного життя. Окреслене внутрішнє протиріччя між духовним і матеріальним у просторі художнього ринку є ґрунтовним для такого феномену й не може бути однозначно вирішеним.

Таким чином, визнання образотворчого мистецтва інтелектуальною працею змінило й умови роботи митців. У цей же період постають спеціальні установи, які навчають бути художником — і це вже вимагає подальшої розмови про епоху академії мистецтв, яка триває певною мірою і до сьогодні. Крім того, у кожній сфері є певна градація майстерності, популярності, насамкінець, банального економічного успіху. І критерії, за якими оцінювались митці та їхня творчість так само змінювались.

Примітки:

¹ У ті часи — срібна монета вагою в 1,25–1,3 грами, тобто Дуччо отримував близько 20 грамів срібла на день.

Література:

- Альберти, Леон Баттиста. (1935). *Десять книг о зодчестве*: в двух томах. Том I. Пер. В. П. Зубова. Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 392 с., ил.
- Альберти, Леон Баттиста. (1937). *Десять книг о зодчестве*: в двух томах. Том II. Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры. 791 с.
- Аристотель. (2002). *Никомахова етика*. Пер. з давньогрецької В. Ставнюк. Київ: Аквілон-Плюс. 480 с.
- Баткин, Леонид. (1995). *Итальянское возрождение: проблемы и люди*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 448 с.
- Боккаччо, Джованні. (2004). *Декамерон*. Пер. з італ. М. Лукаша. Харків: Фоліо. 672 с. Відновлено з https://ae-lib.org.ua/texts/boccaccio_decameron_ua.htm
- Бурдьє, Пьер. (1993). Рынок символической продукции. *Вопросы социологии*. № 1/2. Москва. Відновлено з <http://bourdieu.name/en/book/export/html/51>
- Вазари, Джорджіо. (2008). *Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*. Полное издание в одном томе. Москва: Альфа-Книга. 1278 с.
- Виппер, Б. Р. (1972). *Искусство Древней Греции*. Москва: Наука. 436 с.
- Головин, В. П. (2003). *Мир художника раннего итальянского Возрождения*. Москва: Новое литературное обозрение. 288 с., ил.
- Гройс, Борис Ефимович. (1993). *Утопия и обмен*. Москва: Знак. 374 с.
- Гуревич, Арон Яковлевич. (1989). *Культура и общество средневековой Европы глазами современников*. Москва: Искусство. 368 с.
- Дюби, Жорж. (2002). *Время соборов. Искусство и общество 980–1420 годов*. Москва: Ладомир. 384 с.
- Капелла, Марциан. (2019). *Бракосочетание Филологии и Меркурия*. Москва: Центр гуманитарных инициатив, Петроглиф. 400 с.
- Магсумова, Альбина Климовна. (2003). *Статус художника в западноевропейском обществе XIII–XIV вв.: динамика социокультурных процессов*: Дис. ... канд. культурологических наук: 24.00.01. Москва: Российский государственный гуманитарный университет. 333 с.
- Ольшки, Леонардо. (1933). *История научной литературы на новых языках. Том I. Литература техники и прикладных наук от Средних веков до эпохи Возрождения*. Перевод с немецкого Ф. А. Коган-Бернштейн и П. С. Юшкевича. Предисловие С. Ф. Васильева. Москва–Ленинград: Государственное технико-теоретическое издательство. 303 с. DOI: <https://doi.org/10.1086/346341>
- Павліченко, Надія Валеріївна. (2017). *Художній ринок Києва (кінець XIX–початок XXI століть): особливості функціонування та типологічні характеристики [Текст]*: дис. ... канд. культурології: 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 254 с.
- Плутарх. (1961). *Сравнительные жизнеописания. В 3 т.* Т. I. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек; ред. изд-ва О. К. Логина; худож. В. А. Носков. Москва: Изд-во АН СССР. 503 с.
- Саккетти, Франко. (1962). *Новеллы*. Москва: Издательство Академии Наук СССР. 392 с.
- Сорокина, Наталья Игоревна. (2016). *Искусство и деньги. Лекции-путеводитель*. Москва: АСТ. 272 с.
- Торнтон, Сара. (2014). *Семь дней в искусстве*. Пер. с англ. А. Обрадович. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус. 352 с.
- Шестаков, Вячеслав Павлович. (2008). *История истории искусства. От Плиния до наших дней: учебное пособие для художественных и гуманитарных вузов*. Москва: Издательство ЛКИ. 304 с.
- Юренева, Тамара Юрьевна. (2002). Коллекции и коллекционеры античного мира. *Вопросы истории*. № 9. С. 136–148. Відновлено з <http://annales.info/roma/small/kollect.htm>
- Ginsburg, Victor A., & Throsby, David. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier. 1332 p.
- Goodwin, Crawford D. W. (2006). Art and Culture in the History of Economic Thought. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edited by Victor Ginsburg and C. D. Throsby. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier, 2006. P. 25–68. DOI: [https://doi.org/10.1016/s1574-0676\(06\)01002-7](https://doi.org/10.1016/s1574-0676(06)01002-7)
- Harris, Jonathan. (2006). *Art History: The Key Concepts*. New York, USA: Routledge. 346 p.

Pliny. (1961). *Natural History*. H. Rackham (Translated in English). Volume IX. Libri XXXIII–XXXV. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 448 p.

Robertson, Iain. (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. London: Routledge. 296 p.

References:

- Alberti, Leon Battista. (1935). *Desyat knig o zodchestve: v dvuh tomah* [*On the Art of Building: in two volumes*]. Vol. I. V. P. Zubov (transl.). Moscow: Izdatelstvo Vsesoyuznoj akademii arhitektury. 392 p., illustrated. (In Russian)
- Alberti, Leon Battista. (1937). *Desyat knig o zodchestve: v dvuh tomah* [*On the Art of Building: in two volumes*]. Vol. II. Moscow: Izdatelstvo Vsesoyuznoj akademii arhitektury. 791 p. (In Russian)
- Aristotle. (2002). *Nikomakhova etyka* [*Ἠθικὰ Νικομάχεια*]. V. Stavniuk (translated from ancient Greek). Kyiv: Akvilon-Plus. 480 p. (In Ukrainian)
- Batkin, Leonid. (1995). *Italyanskoe vozrozhdenie: problemy i lyudi* [*Italian renaissance: issues and people*]. Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet. 448 p. (In Russian)
- Boccaccio, Giovanni. (2004). *Dekameron* [*Decameron*]. M. Lukash (transl. from Italian). Kharkiv: Folio. 672 p. Retrieved from https://ae-lib.org.ua/texts/boccaccio_decameron_ua.htm (In Ukrainian)
- Bourdieu, Pier. (1993). Rynok simvolicheskoy produkci [Symbolic products market]. *Voprosy sociologii*. № 1/2. Moscow. Retrieved from <http://bourdieu.name/en/book/export/html/51>. (In Russian)
- Capella, Martianus. (2019). *Brakosochetanie Filologii i Merkuriya* [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*]. Moscow: Centr gumanitarnyh iniciativ, Petroglif. 400 p. (In Russian)
- Duby, Georges. (2002). *Vremya soborov. Iskusstvo i obshchestvo 980–1420 godov* [*Le Temps des cathédrales: l'art et la société (980–1420)*]. Moscow: Ladomir. 384 p.
- Ginsburg, Victor A., & Throsby, David. (2006). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier. 1332 p.
- Golovin, Viktor. (2003). *Mir hudozhnika rannego italyanskogo Vozrozhdeniya* [*The artist's world of the early Italian Renaissance*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 288 p. (In Russian)
- Goodwin, Crawford D. W. (2006). Art and Culture in the History of Economic Thought. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edited by Victor Ginsburg and C. D. Throsby. Vol. 1. Amsterdam: Elsevier, 2006. P. 25–68. DOI: [https://doi.org/10.1016/s1574-0676\(06\)01002-7](https://doi.org/10.1016/s1574-0676(06)01002-7)
- Groys, B. (1993). *Utopiya i obmen* [*Gesamtkunstwerk Stalin*]. Moscow: Znak. 374 p. (In Russian)
- Gurevich, Aron. (1989). *Kultura i obshchestvo srednevekovoj Evropy glazami sovremennikov* [*Culture and society of medieval Europe through the eyes of contemporaries*]. Moscow: Iskusstvo. 368 p. (In Russian)
- Harris, Jonathan. (2006). *Art History: The Key Concepts*. New York, USA: Routledge. 346 p.
- Magsumova, Albina. (2003). *Status hudozhnika v zapadnoevropejskom obshchestve XIII–XIV vv.: dinamika socio-kulturnyh processov: Dis. ... kand. kulturologicheskikh nauk* [*The status of the artist in the Western European society of the XIII–XIV centuries: the dynamics of socio-cultural processes: Dis. ... cand. cultural sciences*]. Moscow: Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet. 333 p. (In Russian)
- Olschki, Leonardo. (1933). *Istoriya nauchnoj literatury na novyh yazykah. Tom 1. Literatura tekhniki i prikladnyh nauk ot Srednih vekov do epohi Vozrozhdeniya* [*Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen literatur: Die literatur der technik und der angewandten wissenschaften vom Mittelalter bis zur renaissance*]. F. A. Kogan-Bernshtejn & P. S. Yushkevich (Translated from German). Foreword by S. F. Vasiliev. Moscow–Leningrad: Gosudarstvennoe tekhniko-teoreticheskoe izdatelstvo. 303 p. DOI: <https://doi.org/10.1086/346341> (In Russian)
- Pavlichenko, Nadiia. (2017). *Khudozhnii rynek Kyieva (kinets XIX – pochatok XXI stolit): osoblyvosti funktsionuvannia ta typolohichni kharakterystyky* [Tekst] : dys. ... kand. Kulturolohii [*Art market of Kyiv (end of XIX - beginning of XXI centuries): features of functioning and typological characteristics*] [Text]: Ph.D. in Cultural Studies Dissertation]. Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. 254 p. (In Ukrainian)
- Pliny. (1961). *Natural History*. H. Rackham (Translated in English). Volume IX. Libri XXXIII–XXXV. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 448 p.
- Plutarchi. (1961). *Sravnitelnye zhizneopisaniya. V 3 t. T. I* [*Vitae parallelae. In 3 vol. Vol. 1*]. M. E. Grabar-Passek (managing editor); O. K. Loginova (ed.); V. A. Noskov (artist). Moscow: Izd-vo AN SSSR. 503 p. (In Russian)
- Robertson, Iain. (2005). *Understanding International Art Markets and Management*. London: Routledge. 296 p.
- Sacchetti, Franco. (1962). *Novelly* [*Il trecento novelle*]. Moscow: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR. 392 p.
- Shestakov, Vyacheslav. (2008). *Istoriya istorii iskusstva. Ot Pliniya do nashih dnei*: Uchebnoe posobie dlya hudozhestven-

- nyh i gumanitarnykh vuzov [History of the history of art. From Pliny to the Present: A Study Guide for Arts and Humanities Universities]. Moscow: Izdatelstvo LKI. 304 p. (In Russian)
- Sorokina, Natalia. (2016). *Iskusstvo i dengi. Lekcii-putevoditel* [Art and money. Lectures guide]. Moscow: AST. 272 p. (In Russian)
- Thornton, Sarah. (2014). *Sem dnei v iskusstve* [Seven Days In The Art World]. A. Obradovich (transl. from English). Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. 352 p. (In Russian)
- Vasari, Giorgio. (2008). *Zhizneopisaniya naibolee znamenitykh zhivopiscev, vayatelej i zodchih* [The lives of the most excellent painters, sculptors, and architects]. Polnoe izdanie v odnom tome. Moscow: Alfa-Kniga. 1278 p. (In Russian)
- Vipers, Boris. (1972). *Iskusstvo Drevnej Grecii* [Ancient Greek Art]. Moscow: Nauka. 436 p. (In Russian)
- Yureneva, Tamara. (2002). Kollekcii i kollektionery antichnogo mira [Collections and collectors of the ancient world]. *Voprosy istorii*. 2002. № 9. P. 136–148. Retrieved from <http://Annales.info/roma/small/kollec.htm>

Павличенко Надежда Валерьевна

Эволюция профессии художника как важный фактор развития художественного рынка (от Античности до Ренессанса)

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению художественного творчества как профессиональной деятельности и как важного фактора развития художественного рынка. Сделана попытка продемонстрировать эволюцию профессии от ремесла к интеллектуальному творчеству в период от Античности до Ренессанса. Рассмотрение искусства как процесса производства позволяет выделить важные моменты, которые имели на него влияние: роль заказчика, восприятие художественного творчества обществом, осознание художников, организация труда и тому подобное. В Античности изобразительные искусства воспринимались как «техне», что вытекает из мыслительной деятельности человека и воплощается в его труде, и оценивалось по тем же критериям, что и другие прикладные ремесла. В течение Средневековья основным заказчиком художественного продукта была церковь, изобразительное искусство воспринималось как подручное средство религиозной дидактики. Отмечаем восприятие схоластическими авторами «механических» искусств как низших. Значительное переосмысление взгляда на содержание изобразительного искусства и персону, что его создает, происходило в течение XII–XIV веков с появлением фигуры частного заказчика. Признание изобразительного искусства интеллектуальным трудом также значительно изменило условия труда художников, оценку и восприятие художественного продукта, способствовало дальнейшему развитию художественного рынка.

Ключевые слова: искусство, художественный рынок, художественный продукт, самосознания художника, «техне», анонимность автора, меценатство.

Nadiia Pavlichenko

Evolution of the artist's profession as an important factor in the art market development (from Antiquity to the Renaissance)

Abstract. The article describes artistic creativity as a professional activity and as an important factor in the art market development. It attempts to follow the evolution of the profession from craft to intellectual creativity in the period from Antiquity to the Renaissance. Thinking of art as a production process enables the important points that had a great impact on it to be highlighted: the role of the customer, the perception of artistic creativity by society, the self-awareness of artists, the organization of labor, etc. During Antiquity, the fine arts were perceived as technical ones arising from the mental activity of man and embodied in his work, so they were evaluated by the same criteria as other applied crafts. Throughout the Middle Ages, the church was the main customer of an art product, and fine arts were used as an improvised means of religious didactics. Scholastic authors perceived "mechanical" arts as lower ones, as noted. A significant rethinking of fine arts and the person creating it had been taking place during the 12th–14th centuries with the advent of the private customer. Recognition of fine arts as intellectual work has also significantly changed the working conditions of artists, the evaluation and perception of the artistic product, contributed to the further development of the art market.

Keywords: art, art market, art product, artist's self-awareness, technical, author's anonymity, patronage.

УДК 745.51:008(477.83/.86)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3581-4103>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.128-137>

МЕМОРІАЛЬНІ СПОРУДИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ (ВИТОКИ ТА СТАНОВЛЕННЯ ДИЗАЙНУ В XIX – ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX СТОЛІТТЯ)

Одрехівський

Роман Васильович

доктор мистецтвознавства,
доцент, Національний
лісотехнічний
університет України,
м. Київ
odre2010@ukr.net

Одрехивский

Роман Васильевич

доктор искусствоведения,
доцент, Национальный
лесотехнический
университет Украины,
г. Киев
odre2010@ukr.net

Roman Odrekhivskyi

Doctor of art studies, associate
professor, Ukrainian National
Forestry University,
Kyiv
odre2010@ukr.net

Анотація. Тернопільщина на сьогоднішній день є центром туристичних маршрутів. Тут збереглося багато споруд меморіального каменяряства. Більшість із них на сьогодні перебуває в занедбаному та маловивченому стані, тому тема дослідження цих пам'яток є наразі актуальною та проблемною. Методологія наукової розвідки засновується на системності, достовірності, логічності, історизмові. Метою дослідження є початок комплексної роботи з питання вивчення, збереження, реставрації пам'ятникаряства та дослідження проблеми використання цих арт-об'єктів з туристичною метою. Автором обстежені сотні зразків меморіальних споруд на теренах Тернопільщини. Більшість із них опрацьовано та введено в науковий обіг уперше, зокрема, у теребовлянському, нараївському та інших осередках каменяряства. Розглянуто національні особливості каменяряських меморіальних споруд — рівноконечні хрести з закінченнями у вигляді трилисника, специфіка іконографії рисунку постатей Святих, Ісуса Христа тощо, тематичне різноманіття скульптурних постатей.

У перспективах подальших досліджень рекомендується надати теоретичне обґрунтування для створення музеїв-лапідаріумів меморіальних споруд з метою їхнього кращого збереження для нащадків та використання як мистецьких об'єктів для туристичних маршрутів.

Ключові слова: Тернопільщина, меморіальні споруди, художнє каменяряство, камінь-пісковик, хрест.

Постановка проблеми. Територія Галичини багата на поклади каменю пісковіку та вапняку, які населення здавна використовувало для будівництва. Дрібнозернистість та інші якості каменю дозволяли використовувати його також для художньої обробки. Тому для регіону характерні давні традиції меморіальних споруд. У радянський період здобутки меморіального каменяряства були переважно втрачені, оскільки в той час не толерувались пам'ятники християнського змісту. Сьогодні через Тернопільщину пролягають численні туристичні маршрути. Осередки художнього каменяряства могли би стати цікавими складовими туристичних маршрутів. З огляду на зазначене тему меморіальних споруд Тернопільщини вважаємо актуальною.

Джерельною базою дослідження є опрацьована література та матеріали, отримані автором під час комплексно-експедиційних досліджень на теренах Тернопільщини в 1998–1999 роках (Теребовля, Бережани, Тернопіль та інші місця). Увесь матеріал — текстовий та ілюстративний — уперше вводиться автором у науковий обіг.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тему художнього каменярства України, зокрема Галичини, розглядало небагато авторів. Серед небагатьох — М. Моздир (Моздир, 1996) та В. Малина (Малина, 2008) у своїх працях. Ці автори підняли широкий пласт матеріалу. Однак вони зробили спробу розглянути територію усєї України, а теми художнього каменярства Тернопільщини торкнулися лише у контексті. Деякі автори розглядали певні райони Галичини, зокрема, Лемківщину та Гуцульщину (Одрехівський, 2020). Однак Тернопільщина, як окремий територіальний ареал, не досліджувалася щодо цього питання. Деякі елементи іконографії каменярських творів знаходимо в науковій праці М. Жолтовського (Жолтовський, 1982). Саме традиційні іконографічні джерела, водночас і традиції киево-лаврської іконописної майстерні, як вважаємо, слугували джерелом інспірації каменярів Тернопільщини. Це свідчить, що меморіальне каменярство Тернопільщини розвивалось у єдиному руслі української сакральної культури.

Зазначимо, що аналогічні проблеми в сакральному мистецтві досліджені більш ширше, аніж у розвідках щодо меморіальних споруд, зокрема в ділянці синтезу різних видів сакрального мистецтва та дизайну (Одрехівський, 2021).

Формулювання цілей статті. Розпочати комплексне дослідження меморіальних споруд Тернопільщини як особливого явища в українській художній культурі та дизайні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тернопільщина — регіон багатий на пісковик та численні осередки каменярства, тому цей край здавна славився меморіальними спорудами з каменю.

Пісковик — осади́ста гірська порода, яка складається із зерен піску, зцементованих глинистим, кременистим та іншими матеріалами. Найбільш відомим є теребовлянський пісковик. За даними минулого століття, плити теребовлянського каменю-пісковіку експортувалися далеко на Схід і доходили аж до Китаю (Пісковик, 2020).

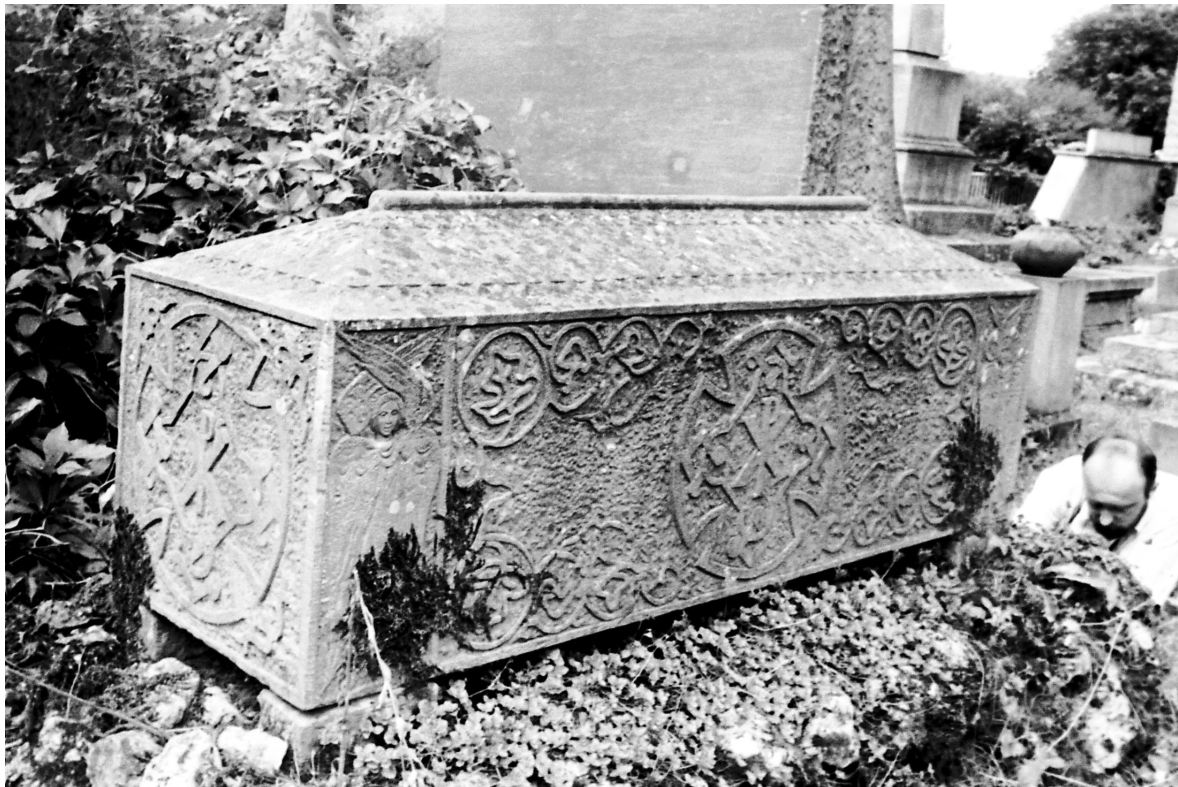


Іл. 1.

Тому здавна одним із найславніших осередків художнього каменярства була Теребовлянщина. Окрім художнього каменярства, плити із теребовлянського каменю використовували для викладання бруківки вулиць Львова, Стрия та інших міст Галичини.

Із теребовлянського осередку серед збережених до давніх належать хрести з двома перемичками, або розвинутими закінченнями у вигляді трилисника. Майже всі вони походять із XIX століття. Для них характерна розвинута цокольна частина, відсутність фігуративної пластики. У 1999 році була зафіксована невелика кількість збережених таких на міському цвинтарі в Теребовлі. Серед них і хрест із 1878 року. Такі хрести фіксуємо на Тернопільщині в багатьох місцях: у Бережанах, Нарасві та інших.

Незважаючи на відсутність фігуративної пластики, такі хрести привертають нашу увагу ансамблевістю мистецтва шрифту та рисунків у художніх плоскорізьблених зображеннях, які їх прикраша-



Іл. 2.

ють. Усе це, зазвичай, гармоніює зі специфічним трілисниковим силуетом окремих ділянок хреста.

Такі хрести зі специфічними перемичками спостерігаємо не тільки на цвинтарях, але й у інших місцях. Наприклад, біля церкви для ознаменування важливих дат, як-от: скасування панщини в 1848 році. Такий хрест знаходиться біля церкви Св. Іоанна Богослова в с. Довге Тербовлянського району Тернопільської області (іл. 1). Хрест представляє собою пласт тербовлянського каменю, розпиляного площиною, як дерев'яна дошка, поздовжнього куска, ефектного силуету з двома поперечками з закінченням кожної у формі півкола. Дещо навіть упрощеної форми, аніж згадані з тербовлянського цвинтаря.

Ефектність колористично-пластичного сприйняття підсилюють різнотональні смуги специфічного рисунку шарів, що характерне для рожевого тербовлянського каменю. Саме на такій поверхні хреста ефектно прочитуються плоскорізьблені написи — прекрасні пам'ятки епістолярного мистецтва.

На нижній основі цього хреста вирізьблено напис «1848» — рік скасування панщини, а вище — низка інших сигнатур, які вдало доповнюють за-

гальний композиційний лад конструкції. Поруч, трохи вище від церкви, знаходяться намогильні хрести аналогічної форми й художньо-конструктивного вирішення. Один із них датований 1867 роком. Це підтверджує думку, як і аналіз тербовлянських хрестів, що подібної форми хрести були поширені саме в XIX столітті.

Окрему групу меморіальних споруд становлять кам'яні саркофаги. Переважна більшість із них декоровані різьбленими орнаментами геральдичного, антропоморфного, епістолярного та іншого характеру. На жаль, таких саркофагів до сьогодні збереглося небагато. Одним з таких є обстежений нами на тербовлянському цвинтарі в 1999 році з 1933 року (іл. 2). Дизайнерське вирішення цього об'єкту — наслідування стародавнім традиціям ще Київської Русі (Кривавич, 1990). Композиційні принципи конструкції та різьбленого декору аналогічні, як у давньоруських саркофагах — двоспадове віко, різьблений декор боковин із акцентом крупномасштабності одного, головного мотиву, подібного на розквітлого хреста в колоподібному елементі. У саркофазі Ярослава Мудрого це вирішено подібно — також на боко-

винах робиться акцент на великомасштабному коловому елементі — до розетки, яка розташована також у колі. Тобто наявність давніх солярних знаків вказує на атрибутику ще дохристиянської давньоукраїнської символіки (Кодлубай, & Нога, 2001, с. 97).

Спосіб переробки видобутого в кар'єрі каменю спостерігаємо на прикладі каменярень регіону, наприклад, кар'єру с. Острівець Тербовлянського району Тернопільської області. Видобутий камінь розпилюють на пилорамах й отримують заготовки каменю дощатоподібної форми. Потім ці заготовки транспортують і виготовляють хрести,obelіски та інші твори меморіальної архітектури.

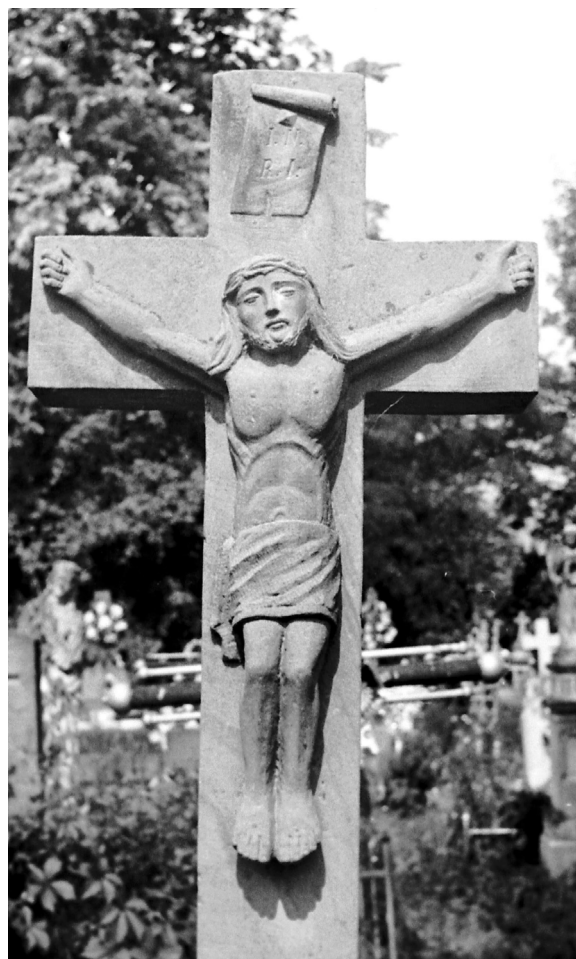
На прикладі каменярні с. Застіночне Тербовлянського району виразно помічаємо сорти тербовлянського каменю, залежно від глибини залягання.

Найвищі пласти, які складаються з так званого «бурого» каменю, — найнижчої якості для використання в будівельних та артистичних роботах. Вони здатні до легкого розколювання, детально їх не можна обробити. Скульптури, виконані із цього матеріалу швидше обвітрюються і розшаровуються, а отже, гірше зберігаються, що ми зафіксували на об'єктах тербовлянського цвинтаря.

Нижні прошарки відомого, так званого, «рожевого» каменю більш якісні для таких робіт. Ним викладені також і багато хідників вулиць міста Львова та інших міст Галичини. «Рожевий» тербовлянський камінь менше розшаровується, краще зберігається. Власне, розглянуті нами об'єкти художнього каменярства Тербовлянищини виконані переважно з рожевого відтінку каменю.

До таких відносимо Розп'яття на могилі Францішека Тарка з 1923 року на тербовлянському цвинтарі (іл. 3). Пластична манера вирішення цікава тим, що в скульптурі гармонійно поєднані площинні та пластичні манери різьблення. Так, на об'ємному моделюванні фігури ефектно прочитуються графічні лінії ребер, бороди та вус розп'ятого Спасителя. Збагачує пластику дещо об'ємніше трактування складок начерсленика з живописними переливами відтінків каменю завдяки м'яким фактурним слідам від штрихів різця. В останньому вбачаємо досить вдале поєднання ефекту пластично-об'ємних та колористичних властивостей тербовлянського піщаника.

Зазначимо також конфесійну специфіку ком-



Іл. 3.

позиції в цілому. Так, на верхній частині хреста картуш «IN RI» написано латинським шрифтом, що не характерно для церкви Східного обряду. А стопи під ногами фігури розп'ятого Спасителя розташовані паралельно, як за традиціями Східної церкви. Очевидно, це відображає специфіку такого багатоконфесійного регіону, як Галичина.

Зрештою, проблема взаємозв'язку та синкретизму Східного та Західного християнського обряду ще не стала предметом ґрунтовних досліджень. Так, дослідник українського кам'яного хресторобства В. Малина зазначає, зокрема:

«Українська і європейська гілки компаративістики... мають в активі чималу кількість наукових розвідок про характеристичні ознаки й динаміку взаємодії конкретних національних культур XVIII–XX ст. з іншими традиціями. Однак кам'яне хресторобство, як складова

світового пам'ятникарства, у цьому аспекті майже не досліджене. Не розроблені теоретико-методологічні принципи здобування і оволодіння матеріалами, що складають основу порівняльного аналізу релігійного мистецтва. Не окреслені подібності й розбіжності між українським і загальнохристиянським сакральним мистецтвом. Не позначені шляхи міграцій, запозичень, переймань біблійних і фольклорно-апокрифічних сюжетів, образів, композицій, орнаментально-декоративних оздоб, релігійної символіки, норм візантійської і західної естетики в річищі народного мистецтва» (Малина, 2008, с. 207).

Для теребовлянської фігуративної пластики характерні такі ознаки: узагальненість форми назагал, акцент окремих частин людської постаті, фронтальність композиції тощо. Це помічаємо, аналізуючи не тільки вищезгадане Розп'яття, але, наприклад, скульптуру Богоматері з могили Антона Ольшевського (1930 р.). Постаті Матері та Дитини подані узагальнено: прямі монументальні складки огортають їх та спадають організованими партіями донизу. На узагальненій цільній формі виразно прочитуються деталі пальців рук та ніг, волосся Дитини, корони Богоматері.

Різьбярю вдалося створити назагал цільний монументальний ансамбль. Подібно, як на поверхні начересленника Ісуса, поверхню одягу Богоматері та Дитини декорують сліди від штрихів різця. Теж саме можемо сказати за аналізу сюжетів із іншими зображеннями, наприклад, Ісуса Христа. Типовим у цьому напрямі є пам'ятник на могилі Севастьяна Чопа з теребовлянського цвинтаря (1909 р.).

Іконографія Христа, який причащає, дуже різноманітна й багата. Так, у мозаїках Софії Київської Христос причащає Апостолів з одного боку — із чаші, із другого боку — хлібом, тобто своєю кров'ю та хлібом. Отже, тут, як і на скульптурі із Теребовлі, Христос зображений із чашею в руках. У малюнках киево-печерської іконописної майстерні знаходимо зображення Христа над чашею (Жолтовський, 1982, с. 31). На малюнку зображено, як Ісус освячує чашу та вино в ній.

У композиції згаданої теребовлянської скульптури з 1909 року Ісус зображений у момент перед Причастям вірних, які через мить підійдуть до нього. Цікава мить, яка запрошує глядача задумувати-

ся над сакральним моментом пресвятої Євхаристії, що зараз відбудеться.

Із погляду пластично-формального скульптура подана в типовому стилі теребовлянської пластики, як і згадані вище: узагальненість форм із специфічним трактуванням слідами штрихів від різця на одязі, акцентом на очах, кистях рук тощо. Монументально, виразно, прочитувано на відстані, що важливо, власне, для екстер'єру.

У такій самій типово «теребовлянській» манері вирішений пам'ятник Мадонни з дітьми з початку ХХ століття на могилі Юлії Перлунер та Розалії Дабровської на теребовлянському цвинтарі. Ця композиція — досконалість монументальності образу. Складки одягу Богоматері та дітей спадають донизу вертикальними лініями, підкреслюючи монументальність. Композиції притаманна, як і більшості розглянутих творів, статична симетричність та величність. Останнє досягається лаконічністю, лапідарністю форми.

Руки дітей перехрещені на грудях, ніби вони готуються прийняти таємницю Пресвятої Євхаристії. Діти знаходяться під омофором Пресвятої Богородиці. Образно, зрозуміло, лаконічно, просто. А досягнути простоти, як відомо, дуже складно. Це — висока майстерність виконання. Це властиво практично всім серед розглянутих вище творів теребовлянського каменярства.

Особливої уваги заслуговують, окрім нацвинтарних, серед фігуративних і фундаторські меморіали. До таких належить, зокрема, і придорожня меморія, збудована в с. Острівець Теребовлянського району фундатором Йозефом Сікорським у 1922 році (іл. 4). Хрест встановлений на високому постаменті, на якому вирізьблений рельєф Святого з сигнатурою мети присвячення «від всяких випадків».

А також різні фундаторські скульптури при церквах, як біля церкви с. Острівець Теребовлянського району. Постаті святих збагачують сакральний простір середовища. Інколи простонародне розуміння образу доповнює яскрава поліхромія.

Окрім Теребовлянщини, на Тернопільщині було й на сьогоднішній день залишається багато каменярень: у Нараєві, Доброводах та інших місцях. Тому в різних куточках регіону знаходиться багато творів меморіальної архітектури, авторство та походження яких на сьогоднішній день не вдалося встановити.

Зокрема, є різні фундаторські меморії біля до-ріг, наприклад, у Бережанах, як припускаємо з початку ХХ століття. На капличці встановлено хрест, а на постаменті — рельєфне скульптурне зображення Хрещення Ісуса Христа. Із розповідей бережанців, за радянської влади капличка була схована. За незалежної України, у 1990-х роках, її знову встановили, скульптури заново розмалювали.

Поліхромія доповнює образ картини хрещення Ісуса Христа. Багате пластичне та поліхромоване вирішення рельєфу є прагненням точно відобразити Євангельську оповідь про сцену хрещення Ісуса Христа:

«І сталося, як христились усі люди, і як Ісус, охрестившись, молився, розкрилося небо, і Дух Святий злинув на Нього в тілесному вигляді, як голуб, і голос із неба почувся, що мовив: "Ти Син Мій Улюблений, що Я вподобав Тебе!"» (Лк. 3. 21–22).

Саме в такому ключі вирішено зображення цієї сцени в бережанській меморії. Небо розкрилося над охрещеним Ісусом, що виділене не тільки пластикою форм, але й кольором. А з цього розкритого неба спустився і літає над Ісусом Дух Святий у вигляді голуба. Образ голуба вирізаний білим кольором на фоні рожевої розкритої частини неба. Хрест у руках Іоанна Хрестителя величний із прив'язаним до нього білим полотнищем, що підкреслює святість події хрещення.

Звертає на себе увагу хрест, поставлений на пам'ять скасування панщини 1848 року в подвір'ї бережанської церкви Св. Миколи. Хрест — типовий із перемичкою та розвинутими у вигляді трилисника кожного із трьох кінців. Тобто, хрест церкви Східного обряду. У підніжжі Ісуса зображений череп і кості — символ Адамового гробу. Таке трактування підніжжя із символом Адамового гробу більш поширене на Бережанщині, аніж Теробовлянщині. Із напису дізнаємося про фундаторів хреста — родину Служинських. На жаль, густий шар вапна, яким був пофарбований хрест під час обстеження автором у травні 1999 року, не сприяє збереженню цієї пам'ятки. Із негативного зазначимо, що таким чином «реставровані» пам'ятки доводилося неодноразово бачити. Пісковики та вапняки — дуже м'які камені й потребують фахової реставрації, а не покриття густим шаром вапна, який знищує камінь,



Лл. 4.

а також применшує пластичність пам'ятки, прочитуваність плоскорізьблених написів на ньому.

Багато стародавніх хрестів збереглося на міському цвинтарі Бережан. Із ХІХ століття і, можливо, давніше. Є також хрести з притертими від часу плоскорізьбленими написами, подібно як на Теробовлянщині, із двома перемичками, або розвинутим у вигляді стилізованого трилисника верхнім кінцем. Саме до таких відноситься хрест із міського цвинтаря із Бережан з ХІХ століття. Значна частина хреста знаходиться під землею. Знаходження його на міському цвинтарі, а не біля церкви серед густоти надгробників, врятувало від такого роду «оновлення» способом покриття густим шаром вапна. І в травні 1999 року перед нами повстав хрест не дуже збережений, але в первісному вигляді. Типовими для церкви Східного обряду є хрести з завершенням кожного кінця у вигляді трилисника, як на хресті з 1913 року. Такі хрести з ХІХ — початку ХХ століття типові для бережанського міського цвинтаря.

Звертає на себе увагу й хрест із закінченнями



Іл. 5.

у вигляді трилисника на могилі Яна Пманського (прізвище притерте часом, можливі неточності в написанні) із 1859 року. Нижню частину хреста фланкують обабіч есовані барокові валики. Отже, типово еkleктичне вирішення. На жаль, із названого часового періоду обстежено матеріалу мало з причини, що такі пам'ятки в екстер'єрі з каменю-пісковіку зберігаються недовговічно.

На міському цвинтарі в 1999 році також ми опрацювали багато інших хрестів, хоча вони вже не були на могилі, але збереглися — або лежали просто неба на землі, або були сперті на постаменти — із притертими непрочитуваними написами, зарослі рослинністю.

У традиціях цвинтарних архітектурних меморій збереглися хрести з Розп'яттями на фоні солярних знаків. Саме такий представлений як хрест із Бережан з XIX століття. На фоні постаті Ісуса, виконаної в специфічних пропорціях наслідування народного мистецтва, представлений солярний знак із закінченнями у вигляді сонця-квітки. Спе-

цифічне пластично-об'ємне трактування складок начерсленика на тілі Ісуса гармонійно співзвучне з трактуванням солярного знака та ритму орнаменту лаврового вінка на чолі.

Деякі дослідники називають хрест із солярним знаком, подібним на квітку чи соняшник, «промєнїстим хрестом» (Малина, 2008, с. 350, 351) і фіксують його популярність у XIX столітті в багатьох регіонах української земелі та в різних композиційних інтерпретаціях.

Також, як у традиціях Західної церкви, створене Розп'яття на хресті з бережанського цвинтаря на могилі Кароліни Юрковської (кін. XIX — початок XX століття). Для скульптури із цього хреста характерно, як для більшості Розп'ять попередньо аналізованих хрестів, наслідування народного мистецтва: специфічні пропорції із зменшеною головою, умовне трактування тіла та елементів одягу тощо.

На фоні узагальненої трактовки форм ефектно прочитується деталізована «під плетінку» смуга тернового вінка на чолі Спасителя, паралельні лінії ребер, деталізовано пальці зімкнутих кистей рук тощо.

Тернопільщина — славний край каменяряства. Окрім згаданих місцевостей, до відомих належать каменярі села Нараєва. Каменярство в Нараєві налічує століття. Узагальненість форм, наслідування народній стилізації — ці риси притаманні нараєвським каменярам. Припускаємо, що роботи каменярів Нараєва прикрашають цвинтарі та колись прикрашали придорожні каплички навколишніх районів, межі сьгоднішніх Львівської та Тернопільської областей. До типових «нараєвських» робіт належить Розп'яття із нараєвського цвинтаря з 30-х років XX століття. Скульптура розп'ятого Ісуса знаходиться на великому прямокутнораменному хресті. Складки начерсленика «по-нараєвськи» графічні, виконані майже плоскорізьбленими штрихами. Стопи ніг та кисті рук лаконічні, пальці трактовані неглибокою пластикою та площинно. Ці та деякі інші особливості характерні для нараєвської пластики кінця XIX — першої третини XX століття, як і меморіальні хрести з низьким цоколем, подібно, як на бережанському цвинтарі (Іл. 5). Деякі пам'ятки меморіальних споруд свідчать про національну приналежність нараївців не тільки завдяки іконографії хрестів Східного обряду (закінчення у вигляді трилисників, рівноконечність, кириличний шрифт тощо), але й написам українською мовою, як хрест із зазначеною на ньо-

му датою «28 лютого 1870 року», також із низьким постаментом. На жаль, текст притертий і більша частина його непрочитувана неозброєним оком.

Низка робіт майстрів каменярства знаходиться в Тернополі на Микулинецькому цвинтарі. На жаль, написи на багатьох із них з часом притерлися і стали непрочитувані. Це стосується, насамперед, робіт із наслідуванням народного стилю, яких не захищає ім'я відомого скульптора-професіонала. Їх ніхто не доглядає, ніхто не прагне про них бодай спогад залишити. Фотофіксація проведена автором у серпні 1999 року показала критичний стан збереження багатьох із них.

До таких належать Богоматір із Дитиною із Микулинецького цвинтаря міста Тернополя (як припускаємо, з кінця XIX — початку XX століття). Ця чудова робота виконана з наслідуванням народного мистецтва. Те саме можемо сказати про Розп'яття із 30-х років XX століття теж на Микулинецькому цвинтарі. Прекрасний зразок стилізованої подачі «під народний стиль» через графічність начерсленика, ребер грудної клітки, що нагадує в окремих рисах «нараєвські» роботи.

Аналізуючи цей та інші розглянуті нами твори, погоджуємося із твердженням дослідника художнього каменярства М. Моздиря, що багато пам'яток каменярства свідчать про власне розуміння різьбярем іконографії та виражальних засобів (Моздир, 1996, с. 67).

Тернопільщина — край багатий на пісковики та вапняки. Не в одному селі тут проживали й проживають майстри художнього каменярства. Майстерність їхньої творчості висока. Це й рожеві пласти цікавої та досить об'ємної теребовлянської пластики, більш стилізовані з введенням численних графічних штрихів зовсім іншого кольорового забарвлення твори нараєвської каменярки тощо.

Висновки. У дослідженні проаналізовано важливі осередки виготовлення меморій на Тернопільщині: теребовлянський, нараєвський та інші осередки. Кінець XIX — перша третина XX століття — апогей у розвитку каменярства та виготовлення меморіальних споруд в Галичині. Творчий почерк майстрів носить виразно національні риси, елементи церкви Східного обряду. Багато з них з плином часу знаходяться в критичному стані збереження.

Меморіальні споруди Тернопільщини — широкий пласт для дослідників. Мало опрацьованими залишаються питання дослідження становлення та історії дизайну меморіальних споруд інших регіонів Галичини. Варто підняти проблему створення музеїв-лапідаріїв для меморіальних споруд, тоді вони будуть знаходитися під наглядом фахівців, проводитиметься фахова реставрація. Підготовку матеріалу для створення територіальних музеїв-лапідаріїв вважаємо однією із найперспективніших проблем у майбутніх дослідженнях.

Література:

- Жолтовський, П. М. (1982). *Малюнки киево-лаврської іконописної майстерні*. Київ: Наукова думка.
- Кодлубай, І., & Нога, О. (2001). *Прадавня Україна*. Львів: Українські технології.
- Кривач, Д. П. (1990). Орнаментальне оформлення саркофага Ярослава Мудрого. *Вісник Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва*. Львів.
- Малина, В. (2008). *Кам'яні хрести в Україні. XVIII–XX ст.: Онтологія. Типологія. Символіка. Функція*. Миколаїв: Артіль «Художній крам».
- Моздир, М. (1996). *Українська народна меморіальна скульптура*. Київ: Наукова думка.
- Одрехівський, Р. (2020). Художнє каменярство Гуцульщини — феномен сакральної культури України. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. С. 43, 39–44.
- Одрехівський, Р. (2021). Сакральне мистецтво в контексті становлення дизайну середовища культових споруд Галичини. *Культурологічна думка*, 19. С. 76–89. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.76-89>
- Пісковик*. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Пісковик>

References:

- Kodlubai, I., & Noha, O. (2001). *Pradavnia Ukraina [Ancient Ukraine]*. Lviv: Ukrainski tekhnologii (in Ukrainian).
- Krvavych, D. P. (1990). Ornamentalne oformlennia sarkofaha Yaroslava Mudroho [Ornamental design of the sarcophagus of Yaroslav the Wise]. *Visnyk Lvivskoho derzhavnogo instytutu prykladnoho ta dekoratyvnoho mystetstva*. Lviv, 17–23 (in Ukrainian).
- Malyna, V. (2009). *Kamiani khresty v Ukraini. XVIII–XX st.: Ontolohiia. Typolohiia. Symbolika. Funktsiia. [Stone crosses in Ukraine. XVIIIth–XXth centuries: Ontology. Typology. Symbolics. Function]*. Mykolaiv: Artil "Khudozhnii kram", 2009 (in Ukrainian).
- Mozdyr, M. (1996). *Ukrainska narodna memorialna skulptura [Ukrainian folk memorial sculpture]*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).
- Odrekhivskiy, R. (2020). Khudozhnie kameniarstvo Hutsulshchyny — fenomen sakralnoi kultury Ukrainy [Hutsul stonemcraft — a phenomenon of sacral Ukrainian culture]. *Visnyk KNUKM, serii: Mystetstvoznavstvo*, 43, 39–43 (in Ukrainian).
- Odrekhivskiy, R. (2021). Sakralne mystetstvo v konteksti stanovlennia dyzainu seredovyscha kultovykh sporud Halychyny [Sacred art in the context of the creation and regulation of the religious buildings environment design in Galicia]. *The Culturology Ideas*, 19, 76–89. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.76-89> (in Ukrainian).
- Piskovyk*. (No date). Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Писковик> (in Ukrainian).
- Zholtovskiy, P. M. (1982). *Maliunky kyievo-lavrskoi ikonopysnoi maisterni [Drawings of the Kyiv-Lavra icon-painting workshop]*. Kyiv: Naukova dumka (in Ukrainian).

Ілюстрації подані за джерелами:

- Іл. 1. Хрест, поставлений на честь скасування панщини в 1848 році біля церкви Св. Іоанна Богослова у с. Довге Тербовлянського району Тернопільської області. Світлина Романа Одрехівського 1999 року.
- Іл. 2. Меморіальна споруда у вигляді саркофагу. Тербовлянський цвинтар. 1933 рік. Світлина Романа Одрехівського 1999 року.
- Іл. 3. Розп'яття з 1923 року. Фрагмент меморіальної споруди. Тербовлянський цвинтар. Світлина Романа Одрехівського 1999 року.
- Іл. 4. Придорожня меморіальна споруда. 1922 рік, с. Острівець Тербовлянського району. Фундатор Йозеф Сікорський. Хрест встановлений на високому постаменті, на якому вирізьблений рельєф Святого з сигнатурою мети присвячення меморії «від всяких випадків». Світлина Романа Одрехівського 1999 року.
- Іл. 5. Меморіальний хрест із Розп'яттям, с. Нараїв Бережанського району Тернопільської обл. Кінець XIX — початок XX століття. Світлина Романа Одрехівського 1999 року.

Illustrations taken from books:

- Il. 1. Cross set in honor of the abolition of serfdom in 1848 near the Church of St. John the Theologian in the Dovhe village, Terebovlya district, Ternopil region. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.
- Il. 2. Memorial building in the form of a sarcophagus. Terebovlya cemetery. 1933. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.
- Il. 3. Crucifixion since 1923. Fragment of a memorial building. Terebovlya cemetery. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.
- Il. 4. Roadside memorial building. 1922, Ostrivets village, Terebovlya district. Founded by Josef Sikorski. The cross is mounted on a high pedestal with a carved relief of the Saint with the signature of the purpose of dedicating the memory "for any cause" is. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.
- Il. 5. Memorial Cross with the Crucifixion, Narayiv village, Berezhany district, Ternopil region. The end of the XIX — beginning of the XX century. Photo by Roman Odrekhivskiy, 1999.

Одрехівський Роман Васильевич**Меморіальні споруди Тернопільщини (істини і становлення дизайну в ХІХ — першій третині ХХ століття)**

Анотація. Тернопільщина на сьогоднішній день є центром туристических маршрутів. Тут збереглося багато меморіальних каменних споруд. Більшість з них сьогодні знаходиться в запущеному і малоизученому стані, тому тема дослідження цих пам'яток є зараз актуальною і проблемною. Методологія наукового дослідження ґрунтується на системності, достовірності, логічності, історизмі. Метою дослідження є початок комплексної роботи по питанню вивчення, збереження, реставрації пам'яток і дослідження проблеми використання цих арт-об'єктів з туристическою метою. Автором досліджено сотні зразків меморіальних споруд на території Тернопільщини. Більшість з них оброблені і введені в науковий оборот вперше, зокрема, теребовлянської, нараєвської і інших ячеек каменотесного мистецтва. Розглянуті національні особливості каменних меморіальних споруд — рівноконечні хрести з кінцями в формі трілистника, специфіка іконографії зображення фігур Святих, Ісуса Христа і т.п., тематическе різноманітність скульптурних фігур.

В перспективі подальших досліджень передбачається надати теоретическе обґрунтування для створення музеєв-лапидаріумів меморіальних споруд з метою їх кращого збереження для нащадків і використання як художественних об'єктів для туристических маршрутів.

Ключеві слова: Тернопільщина, меморіальні споруди, художественне каменотесне мистецтво, камінь-пісчаник, хрест.

Roman Odrekhivskiy**Memorial buildings of Ternopil region (origins and formation of design in the XIX — first third of the XX century)**

Abstract. Ternopil region today is the center of tourist routes. Many monuments of memorial stonework have been preserved here. Most of them are currently in an abandoned and little-studied state. Therefore, the research of memorial buildings is relevant today. The research methodology is based on systematics, reliability, logic, historicism. The purpose of the study is to begin a comprehensive work on the study, preservation, restoration of memorials and to explore the problem of using these art objects for tourism purposes. The author examined hundreds of memorial buildings in Ternopil region. Most of them have been developed and put into scientific circulation for the first time. In particular, in Terebovlya, Narayiv and other centers of stonemasonry. The national peculiarities of memorial constructions of masonry are considered, i.e. isosceles/Greek type of crosses with endings in the form of a shamrock, peculiarities of iconography of drawings of figures of Saints, of Jesus Christ, etc., thematic variety of sculptural figures.

In the perspective of further research, it is recommended to provide theoretical justifications for the creation of lapidary museums of memorials in order to better preserve them for posterity and use as artistic objects for tourist routes.

Keywords: Ternopil region, memorial buildings, artistic stonemasonry, sandstone, cross.

УДК 008

УДК 7.036(477)«19/20»

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2970-8470>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.138-147>

ГЕНЕЗА КРИТЕРІЇВ І ПРИНЦИПІВ ОХОРОНИ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У СВІТЛІ АНАЛІЗУ МІЖНАРОДНИХ ДОКУМЕНТІВ

Дем'ян

Валентина Володимирівна

Начальник відділу науково-координаційної діяльності та інформації Національної академії мистецтв України, заступник директора Центру розвитку «Демократія через культуру», акредитованого в ЮНЕСКО, м. Київ
valentya_demian@ukr.net

Демьян

Валентина Владимировна

Начальник отдела научно-координационной деятельности и информации Национальной академии искусств Украины, заместитель директора Центра развития «Демократия через культуру», аккредитированного в ЮНЕСКО, г. Киев
valentya_demian@ukr.net

Demian Valentyna

Chief of department for scientific and coordination activities and information of the National Academy of Arts of Ukraine, deputy director of the Development Centre "Democracy through Culture", accredited in UNESCO, Kyiv
valentya_demian@ukr.net

Анотація. У статті розглядаються кроки, що передували прийняттю та міжнародному схваленню Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини. Зокрема, ідеться про величезний масив матеріалів експертних обговорень і досліджень, на основі яких приймалися політичні документи та нормативно-правові акти, робилися підсумкові резолюції та пропозиції, і який довелося опрацювати. Ретроспективний та аналітичний огляд, запропонований у статті, дозволяє не просто зрозуміти та оцінити той довгий шлях, що передував розробці остаточного проекту Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини, а й глибше збагнути багато понять, термінів і принципів, застосованих у Конвенції 2003 року, які дедалі вдосконалюються, враховуючи вимоги часу та міжнародного суспільства. Досліджуючи генезу критеріїв і принципів, власне, суті сьогоденної концепції про охорону нематеріальної культурної спадщини, покладену в основу Конвенції ЮНЕСКО 2003 року, автор наголошує на таких важливих складових, як усебічні та міждисциплінарні дослідження, широке поле діалогу, спрямованого на досягнення консенсусу, визначення ролі громади та окремого носія елемента нематеріальної культурної спадщини.

Ключові слова: нематеріальна культурна спадщина, Конвенція ЮНЕСКО 2003 року, списки ЮНЕСКО, міжнародні нормативно-правові акти, ідентичність, культурна політика.

Актуальність досліджуваної теми. У цій статті пропонується аналіз ключових процесів, що супроводжували дебати навколо запровадження на зламі століть нового інструменту з охорони нематеріальної культурної спадщини, а саме Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (далі: Конвенція 2003). Поряд із розглядом дискусій щодо використання термінології та формування нових критеріїв охорони нематеріальної культурної спадщини (далі: НКС) такий аналіз дасть можливість краще зрозуміти ті процеси та зміни, що відбуваються сьогодні, продиктовані новими обставинами та викликами. Вказані питання досліджувалися за відкритими джерелами, розміщеними на сайті Конвенції 2003 ООН з питань освіти, науки і культури (далі: ЮНЕСКО), що робить дослідження актуальним, зважаючи на важливість питання імплементації Конвенції 2003 року в Україні.

У статті використовується порівняльний *метод дослідження*, який дає можливість розглянути важливі зміни в процесі обговорення питань щодо створення та наступної імплементації Конвенції 2003.

Метою дослідження є вивчення на засадах аналізу офіційних документів процесу формування критеріїв охорони НКС, що дасть можливість напрацювання правил ведення подібних обговорень в Україні з метою розробки/перегляду нормативно-правових актів, методики та термінології Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України та/чи обласних/місцевих списків НКС.

Практичне значення: матеріали дослідження будуть використані за підготовки методичних рекомендацій з питань охорони НКС, а також у розробці навчально-методичних курсів для місцевих громад і зацікавлених груп.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналітичні процеси та експертні обговорення навколо створення Конвенції 2003 розглядалися низкою відомих міжнародних науковців. Зокрема, професорка університету Шахід Бехті (Тегеран) Джанет Блейк у працях «Про визначення нематеріальної культурної спадщини» (Blake, 2008), «Залучення «громад, груп та окремих осіб» до міжнародних інструментів Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини 2003 року» (Blake, 2013) досліджує важливі питання, які активно обговорювалися в наукових осередках: щодо термінології НКС, ролі різних гравців, ефективності інструментів охорони НКС. Інша дослідниця, Мануела Карнейро да Кунья, присвятила низку своїх праць питанням, пов'язаним із НКС, корінними народами, традиційною культурою та навколишнім середовищем; зокрема, можна назвати таку її публікацію, як «Традиційне населення та охорона навколишнього середовища» (Cunha, 2009). Дослідниця розглядала також тему взаємовідносин культури, традиційної культури й авторського права: «Культура і культура: традиційні знання та інтелектуальні права» (Cunha, 2009). Лурдес Аріспе у працях «Антропологічні перспективи нематеріальної культурної спадщини» (Arizpe, 2013), «Культурна політика з питань нематеріальної культурної спадщини» (Arizpe, 2007) торкається питань НКС та навколишнього середовища, побудови політики з охорони НКС. Цікава також у даному контексті

праця дослідників Дейла Гілберта Джарвіса, Марка Якобса, Йорейн Нейринк та Альберта ван дер Зайдена «Культурні посередники, посередництво та Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини 2003 р.» (Dale, Jacobs, Neyrinck, & Zeijden van der, 2014). Дослідження присвячене 10-річчю прийняття Конвенції 2003. 2021 року побачила світ низка цікавих праць, присвячених питанням НКС; зокрема, варто назвати працю «Невідчутні на дотик наративи: як зафіксувати нематеріальну культурну спадщину мігрантів» Валентина Нісі, Голлі Босток, Ванесса Сезаріу, Альберт Аседо і Нуну Жардим Нуньєс, у якій розглянуто прояви НКС перших і наступних переселенців до Португалії. Ми згадали лише кілька досліджень, що дають змогу ширше подивитися на питання та зрозуміти контекст обговорень, які відбувалися під час напрацювання тексту та інструментів охорони НКС у Конвенції 2003.

Виклад основного матеріалу. Наступного, 2023 року, Конвенція 2003 року відзначатиме своє двадцятиріччя. Конвенція 2003 дуже активно розвивається, станом на 27. 07. 2021 року до неї вже приєдналося 180 країн. До Списку ЮНЕСКО нематеріальної культурної спадщини, що потребує термінової охорони, Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства (далі: Списки) та Реєстру кращої практики охорони НКС (далі: Реєстр) вписано 584 елементи із 131 країни (станом на 20. 08. 2021 р.) і 62 номінаційні файли розглядатимуться 2021 року. Наразі тривають глобальні консультації щодо механізму складання Списків та Реєстру ЮНЕСКО, саме ці консультації дали можливість по-новому поглянути на питання створення Конвенції 2003 року та проаналізувати експертні консультації й обговорення, що передували створенню Конвенції 2003.

Ми використали матеріали, розміщені на офіційному сайті Конвенції 2003 ЮНЕСКО, а також аналітичні матеріали, що відсилають нас до історії створення Конвенції 2003 року. Нас цікавило, які саме питання розглядалися під час зустрічей експертів, круглих столів, обговорень, оскільки це дасть можливість зрозуміти, яким чином досягався консенсус, а також саму культуру побудови діалогу під час прийняття таких важливих документів, як Конвенція 2003 року. Ми зосередимося тут на кількох документах, що є важливими, за нашим баченням, для розуміння процесу.

2017 року Комітет ЮНЕСКО з питань охорони НКС озвучив актуальність питання щодо Глобальних роздумів про поліпшення механізму складання Списків Конвенції 2003 р., які почалися ще 2008 року. Такі глобальні роздуми передбачають осмислення історії Конвенції 2003 р. та пов'язані з нею процеси. Докладний аналіз викладено в документі «Огляд розвитку механізмів лістингу Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини до 2008 року» (далі: Огляд) (*Overview of the development of the listing mechanisms*, 2021), який підготував нідерландський лінгвіст, доктор Рікс Смітс, що в 2003–2008 рр. був головою відділення ЮНЕСКО з питань НКС і секретаріату ЮНЕСКО з питань імплементації Конвенції про охорону НКС, а пізніше — генеральним секретарем Національної комісії Нідерландів у справах ЮНЕСКО.

Доктор Смітс у вступній частині Огляду зробив історичну ретроспективу формування Конвенції 2003 року, а також еволюції назви, починаючи з 1960 р. від «фольклору», «усної та нематеріальної спадщини», «нематеріальної спадщини», або «живої культури», зокрема, і зміну назви — секції нематеріальної культурної спадщини на підрозділ живої спадщини. У статті «Понятійний апарат нематеріальної культурної спадщини в сучасному науковому дискурсі» (Дем'ян, 2020) ми частково розглядали питання історії становлення Конвенції 2003 року та її взаємозв'язок з іншими конвенціями, однак тут варто нагадати основні віхи становлення власне Конвенції 2003. Починаючи з 1960 року, коли вперше було звернення, і аж до жовтня 2003 року, дати прийняття Конвенції 2003 року, тривали експертні обговорення, що стосувалися методів охорони НКС. Хронологію подій можна відтворити так:

– 1973 р. — пропозиція Болівії, що стосувалася розширення Всесвітньої конвенції про авторське право 1952 року (*Всесвітня конвенція про авторське право*, 1952), або створення нового інструменту для захисту фольклору;

– 1975 р. — представлено дослідження «Розгляд можливості створення міжнародного інструменту захисту фольклору» (*Consideration of the possibility of establishing an international instrument for the protection of folklore*, 1975), а вже за 10 років, у 1985-му, з'являється документ, який закликає до охорони фольклору, зокрема від надмірного комерційного використання, та вперше пропонується

«створення міжнародних списків», також уперше вживається термін «репрезентативний» (*World Conference on Cultural Policies: final report*, 1982);

– 1982 р. — у Декларації про культурну політику міста Мехіко (Всесвітня конференція з питань культурної політики, 1982) вже йдеться про нематеріальну культурну спадщину: так у п. 130 розділу «Пропозиції щодо просування культурного співробітництва» згаданої Декларації повідомляється про «програму для збереження, вивчення та презентації нематеріальної спадщини, зокрема усних традицій», а в розділі 8 «Збереження та презентація культурної спадщини», п. 12, сказано:

«Щодо питання про нематеріальну спадщину, то деякі делегати розповіли, які зусилля докладають у їхніх країнах для захисту народного мистецтва, фольклору та всіх інших форм вітчизняного культурного самовираження, наголошуючи на необхідності забезпечити кращий захист для розмаїтих форм, таких як фольклор, ремесла, традиційні техніки та промисли, виконавське мистецтво, народні звичаї та свята, релігійні обряди та ритуали, ігри, стародавні види спорту тощо» (*World Conference on Cultural Policies: final report*, 1982).

– 1993 р. — ЮНЕСКО створює програму «Живих людських скарбів».

– 1998 р. — на Міжурядовій конференції з питань культурної політики та розвитку, що відбулась у Стокгольмі 2 березня, був представлений Звіт, у розділі якого «Цілі політики, рекомендовані державам-членам» у Завданні 3 «Посилити політику та практику охорони та захисту культурної спадщини, матеріальної і нематеріальної, рухомої і нерухомої, а також сприяння культурним індустріям» рекомендується:

«Поновити традиційне визначення спадщини, яке сьогодні слід розуміти як усі природні та культурні елементи, матеріальні чи нематеріальні, що передаються в спадок або відтворюються. Завдяки цим елементам соціальні групи усвідомлюють свою ідентичність та зобов'язуються передавати її майбутнім поколінням у кращій та збагаченій формі» (*Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development*, 1998).

Так дуже стисло можна вибудувати порядок важливих для створення Конвенції 2003 р. документів, які свідчать про висвітлення теми НКС, що стало наслідком обговорення на експертних зустрічах.

Генеральний директор ЮНЕСКО Коїхіро Мацуура (1999–2009) в передмові до першого «Проголошення шедеврів усної та нематеріальної спадщини людства» зазначив:

«Невідкладність ситуації викликала в ЮНЕСКО необхідність зробити визначення нематеріальної спадщини одним зі своїх пріоритетів. Тому ми запровадили два взаємодоповнюючі та паралельні напрями дій. Перший — «Проголошення шедеврів усної та нематеріальної спадщини людства» — стосується короткострокових цілей; другий — підготовка нормативного інструменту охорони нематеріальної спадщини — передбачає довгострокові цілі. Спираючись на існуючі заходи щодо захисту матеріальної спадщини, цей інструмент має забезпечити ефективну охорону нематеріальної культурної спадщини та підтримку урядам і відповідним громадам в зусиллях з охорони їх нематеріальної культурної спадщини. Це вимагає довгої концептуальної та юридичної підготовчої роботи. З цією метою ЮНЕСКО розпочато першочерговий і конкретний проєкт зі складання першого списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО» (*First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*, 2001).

У період з 2001-го по 2003 рік проводяться консультації з державами, більшість яких підтримують ідею створення нового інструменту охорони НКС. 14–17 березня 2001 року в Турині (Італія) представлено підсумкову доповідь «Міжнародного круглого столу «Нематеріальна культурна спадщина — робочі визначення», метою якого було проаналізувати та узгодити всі наявні визначення НКС, розглянути термінологію та пов'язані з нею галузі. Оскільки подальші документи, так чи так, апелюють до Туринського круглого столу, варто докладніше зупинитися на питаннях, які на ньому розглядалися, і власне на форматі обговорення.

На Туринському круглому столі були представлені підсумкові доповіді, що базувалися як на доку-

ментах ЮНЕСКО стосовно НКС, так і дослідженнях науковців. Професор антропології в Національному автономному університеті Мексики, помічник генерального директора ЮНЕСКО Лурдес Аріспе представила доповідь, у якій відстежено історію створення термінології НКС та розуміння цього явища. Пані Аріспе акцентувала увагу на необхідності співпраці та розумному балансі у взаємовідносинах держава — громада — наукова спільнота, пояснюючи важливість розвитку та вдосконалення інструментів для охорони НКС. Ми зупинимося лише на основних висновках, зроблених нею:

– збереження людських творінь і здобутків має спиратися на їхнє визнання та гідну оцінку, а також розуміння, що розмаїття творів важливе для людства;

– світове визнання НКС забезпечує широке залучення громадян до її охорони;

– охорона НКС сприяє розвитку почуття гордості за свою спадщину, зміцненню ідентичності, соціальної злагоди, спадкоємності знань і навичок.

На думку дослідниці, «нематеріальну культурну спадщину слід розглядати цілісно і розуміти як процес творення, що охоплює навички, допоміжні чинники, вироби, значення, культурний вплив та економічну вартість». Охороні та передачі знань можуть сприяти такі чинники: забезпечення безперервності навичок (знань); повага до створення та охорони спадщини; вільний доступ до знань та їхньої передачі; діалог з іншими культурами; авторське право та захист творів. Л. Аріспе слушно запитує, що ми прагнемо зберегти — навички чи продукти (вироби). У тому чи іншому випадку варто розглядати й навички, і продукти нерозривними з тим культурним і соціальним середовищем, у якому вони створюються. Значення — це ідентичність, естетична насолода, емоційні почуття; культурний вплив, як уважає Л. Аріспе, — досить складний фактор, що визначає, як НКС впливає на суспільне сприйняття, зокрема, як те чи інше НКС уособлюється з певною групою, громадою, спільнотою. Для захисту творчого процесу, як підсумовує дослідниця, необхідно забезпечити передачу знань; розробити інструментарій інвентаризації (*Final report international jury*, 2001).

Другу доповідь на Туринській зустрічі зробила професор антропології Мануела Карнейро да Кунья, яка тривалий час працювала під керівництвом відомого антрополога Клода Леві-Строса.

Сфера її інтересів — це культура народів Амазонії, право, традиційні знання та дотримання авторського права. Розглядаючи історію визначень НКС на національному рівні за період 1972–1989 рр., вона відзначила, що відбувся певний перехід від зосередження на продукті до процесу творення, що дозволяє визначити культурну спадщину як постійний процес. У своєму аналізі вона наголосила, що традиційні знання водночас є інноваційними, та зазначила, що питання охорони варто розглядати у взаємозв'язку з соціальним та екологічним контекстом, у якому існує елемент. Чудовою ілюстрацією взаємозв'язку між культурним, природним і соціальним середовищем і НКС є колумбійський фільм режисера Сіро Герри «Обійми змія» (2015), заснований на щоденниках німецького етнолога Теодора Коха-Грюнберга та американського ботаніка Річарда Еванса Шултса. Фільм розповідає дві історії, що відбулися в 1909-му і 1940 роках. Обидві — про амазонського шамана Карамакате, останнього зі свого племені, який подорожує разом з ученими, котрі намагаються відшукати священну рослину якруну. У фільмі дуже чітко зроблено наголос на ті загрози, що можуть призвести до знищення елемента НКС — виривання з контексту, використання в суто комерційних чи ідеологічних цілях, умертвіння тощо.

У своїй доповіді Да Кунья акцентує увагу на досвіді країн, які поступово вводять в національне законодавство питання, що стосуються нематеріальної культурної спадщини. Зокрема, наводиться приклад Бразилії. У Конституції Федеративної Республіки Бразилія, у частині III «Про освіту, культуру і спорт», у розділі II «Про культуру», у статті 216 сказано:

«Бразильська культурна спадщина складається з матеріальних і нематеріальних цінностей, узятих окремо або разом, що розкривають ідентичність, діяльність і пам'ять різних груп, які складають бразильське суспільство і міста»:

I – форми самовираження;

II – способи творчості, праці та життя;

III – наукові, мистецькі твори та технічні винаходи;

IV – вироби, предмети, документи, будівлі та інші простори як прояви культурно-мистецької діяльності;

V – міські комплекси та місця, що мають історичну, мальовничу, художню, археологічну, палеонтологічну, екологічну та наукову цінність» (*Constituição Federal*, 1988).

Значну увагу Да Кунья звертає на роль і місце громад, а також демократичність у прийнятті рішень.

22–24 січня 2002 року на Міжнародній зустрічі експертів з питань НКС у Ріо-де-Жанейро було розглянуто термін «нематеріальна культурна спадщина», запропонований Туринським міжнародним круглим столом. Обговорення точилося навколо таких важливих тем, як визначення можливих критеріїв, скажімо «видатної цінності як шедеврів людського творчого генія». Було зазначено, що «концепція має бути застосовною до більшості світових культур і узгоджуватися з концепцією «живих традицій», як процес, що сповнений постійних змін». Обговорювали домени (категорії), і було досягнуто консенсусу, що НКС може подаватися до списків ЮНЕСКО за такими доменами, але не обмежуючись лише ними, як «культурні події, тісно пов'язані з мовами, усні традиції, ритуали, виконавське мистецтво та ремісничі навички» (*International Expert Meeting Intangible Cultural Heritage*, 2002).

20–22 березня 2002 року в штаб-квартирі ЮНЕСКО в Парижі відбулася зустріч проектної групи з питань Конвенції про охорону НКС для обговорення підсумкового звіту. Ця зустріч була організована на виконання Резолюції 31C/30, прийнятої 31-ою Генеральною конференцією ЮНЕСКО, що проходила з 15 жовтня по 2 листопада 2001 року за темою «Підготовка нового міжнародного нормативного документу з охорони нематеріальної культурної спадщини». У Додатку до матеріалів зустрічі «Плані дій зі збереження нематеріальної культурної спадщини, затвердженому міжнародними експертами на Міжнародному круглому столі «Нематеріальна культурна спадщина — робочі визначення», організованому ЮНЕСКО в П'ємонті, Італія, 14–17 березня 2001 р.», у п. 9 рекомендацій пропонується «скликати в процесі розробки нового нормативного акту інші міжнародні наради експертів за участі майстрів і виконавців, а також інших фахівців, що підтримують ці заходи по різних конкретних темах» (*Preparation of a new international standard-setting instrument for*

the safeguarding of the intangible cultural heritage, 2001).

Генеральний директор ЮНЕСКО у своєму вступному слові на Паризькій зустрічі окреслив основні пріоритети, на яких має будуватися подальша робота над документом, а саме: визначення НКС на основі консенсусу, досягнутого на Туринському круглому столі; право кожної держави-учасниці визначати свої пріоритети охорони НКС на національному рівні; міжнародна інтеграція, що дасть можливість громадам бути більш обізнаними у сфері НКС. У дискусії про методику створення нового документа поряд з іншими питаннями розглядалася можливість застосувати інструменти Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (далі: Конвенція 1972 р.), такі як створення Списку всесвітньої спадщини, при імplementації нового акту.

І, насамкінець, три останні документи, на яких варто зупинитися. Отже, у хронологічному порядку. Заключний звіт групи, яка розробляла попередній проєкт Конвенції 2003. Засідання відбулося 20–22 березня 2002 року в Парижі, у штаб-квартирі ЮНЕСКО. У вступних доповідях промовці звертали увагу на ті ключові моменти, що мають бути відображені в новому документі. Так, Ахмад Джалілі, відомий іранський філософ, учений, який у 2001 році головував на 31-ій сесії ЮНЕСКО, наголосив на взаємозв'язку між матеріальною та нематеріальною культурною спадщиною, згадавши за цього Баміанські статуї Будди, знищені талібами. Голова виконавчого комітету пані Азіза Беннані (2001–2003 рр.) у своєму виступі зазначила, що НКС — це гнучка концепція, адаптована до різних контекстів, що дозволяє кожній країні, громадам та окремим особистостям розвивати власну культурну спадщину. Під час обговорення було акцентовано увагу на питанні забезпечення якнайповнішої участі спільнот-практиків, оскільки вони найбільш зацікавлені в охороні НКС, запропоновано, щоб на національному рівні був створений принаймні один орган з охорони НКС. Дискусія щодо одного з майбутніх інструментів охорони, а саме складання списків, визначила спільну позицію в потребі такого інструменту. Документ демонструє, що експертами було досягнуто згоди, що впливає з попередніх обговорень у Турині та Ріо-де-Жанейро.

Другий документ — це матеріали другого засідання групи з розробки попереднього проєкту

Конвенції 2003. Засідання відбулося 13–15 червня 2002 року, на ньому було розроблено загальне (оперативне) визначення поняття «нематеріальна культурна спадщина». Помічник генерального директора ЮНЕСКО з питань культури Мунір Бученакі (2000–2006 рр.) зазначив:

«Три моменти є центральними у цій справі: 1) Схвалено принцип створення світового списку нематеріальної культурної спадщини. 2) Список не повинен означати, що решта нематеріальної культурної спадщини не підлягає охороні. 3) Важливо, щоб громадянське суспільство та місцеві громади були пов'язані з охороною нематеріальної культурної спадщини» (*Second meeting of the select drafting group*, 2002).

Насамкінець, третій документ був підготовлений на міжнародній нараді експертів ЮНЕСКО в Парижі 10–12 червня 2002 року та відредагований Віллемом ван Зантеном з Лейденського університету (Нідерланди). Там подається таке визначення:

«Нематеріальна культурна спадщина: 1. Для цілей цієї Конвенції нематеріальна культурна спадщина означає практику та уявлення — разом з їхніми необхідними знаннями, навичками, інструментами, об'єктами, артефактами та місцями, що визнані такими як спільнотами, так і окремими особами та узгоджені із загальноприйнятими принципами прав людини, справедливості, сталості та взаємної поваги між культурними спільнотами. Ця спадщина постійно відтворюється громадами у відповідь на їхнє оточення та історичні умови існування і надає їм відчуття безперервності та самобутності, сприяючи таким чином культурному різноманіттю та творчості людства» (*Glossary ICH*, 2002).

Експерти дійшли згоди у визначенні таких категорій: поняття

«нематеріальна культурна спадщина» охоплює таке: 1. усні вирази; 2. виконавське мистецтво; 3. соціальні практики, ритуали, святкові заходи та 4. знання і практика про природу. (b) «Охорона» означає вжиття заходів

для забезпечення життєздатності нематеріальної культурної спадщини, включаючи ідентифікацію, документацію, охорону, популяризацію, передачу та поживлення аспектів цієї спадщини» (*Second meeting of the select drafting group*, 2002).

Ми розглянули лише кілька документів, акцентуючи увагу на визначенні понять і критеріїв НКС. Після двох років інтенсивних перемовин і зусиль із досягнення згоди між дипломатами та експертами, які представляли різні галузі науки — антропологі, етнологи, лінгвісти, правові експерти, активісти з громадських організацій — 17 жовтня 2003 року Генеральна Асамблея ЮНЕСКО прийняла текст Конвенції 2003 року.

На сьогодні важливим є налагодження діалогу між різними гравцями в галузі НКС з метою напрацювання спільної позиції із залученням водночас науковців (культурологів, соціологів, етнологів, антропологів, лінгвістів тощо), практиків, громади. Огляд документів та порівняльний аналіз історії становлення Конвенції 2003 дозволяє зрозуміти генезу і формування діалогового поля, що може бути основою для побудови такого самого консенсусного діалогу в Україні.

Висновок. Розгляд ключових процесів, що супроводжували дебати під час підготовки Конвенції 2003 року, зокрема порівняльний аналіз документів, допомагають краще зрозуміти, як відбувалося налагодження діалогу між різними гравцями та зацікавленими сторонами з метою ухвалення єдиного консенсусного рішення. Усе це, як ми побачили з історичної хронології подій, забрало багато часу, спиралося на глибокі та професійні дослідження в різних галузях, а також на наявні міжнародні нормативно-правові акти, зокрема у сфері культури,

спадщини, міжнародної співпраці. Це заклало дуже важливу основу для кожної країни-учасниці Конвенції 2003, дозволяючи заощадити час і ресурси.

Культура діалогу, яку ми бачили під час підготовки Конвенції 2003 року, може стати взірцем побудови такого діалогу в Україні, оскільки на сьогодні дуже важливим завданням є налагодження ефективної співпраці між різними гравцями та зацікавленими сторонами в галузі НКС. Зокрема, прозорого й відкритого діалогу вимагає розробка нормативно-правових інструментів на засадах експертних досліджень та взаємодії між експертами, науковцями, практиками за якомога ширшого залучення громад, які є власниками та носіями спадщини, а отже, найбільше зацікавлені в її охороні, підтримці та розвитку. Тут може йтися про розробку нових та перегляд наявних нормативно-правових актів, положень, методик та термінології Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України та/чи обласних/місцевих списків НКС, розробку навчально-методичних курсів для місцевих громад та зацікавлених груп.

Побудова політики в галузі НКС на основі широкої інклюзивності (тут поняття інклюзивності ми використовуємо відповідно до визначення ЮНЕСКО), за співпраці різних зацікавлених гравців — громад, окремих осіб, державних та недержавних організацій, із залученням науковців (культурологів, соціологів, етнологів, антропологів, лінгвістів тощо), експертів-практиків, громадських організацій дасть можливість Україні сформувати ефективну, сучасну нормативно-правову базу, яка буде прозорою і відповідатиме викликам сьогодення. Розглянуті міжнародні документи та інструменти можуть стати в пригоді теоретикам і практикам за розробки сучасної національної політики та програми з охорони НКС.

Література:

- Всесвітня конвенція про авторське право 1952 року. (No date). Відновлено з https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_052#Text
- Дем'ян, В. (2020). Понятійний апарат нематеріальної культурної спадщини в сучасному науковому дискурсі. *Мистецтвознавство України*. № 20. С. 14–19. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220915>
- Arizpe, L. (2007). The Cultural Politics of Intangible Cultural Heritage. *Art, Antiquity and Law*. Article Vol. 12. Issue 4.

- Arizpe, L. (2013). Anthropological perspectives on intangible cultural heritage (Springer briefs in environment, security, development and peace. Book 6) *Springer*; 2013th edition (June 4, 2013). 160 p.
- Blake, J. (2008). On defining the cultural heritage. *International & Comparative Law Quarterly*. Vol. 49. P. 61–85. DOI: <https://doi.org/10.1017/S002058930006396X>
- Blake, J. (2019). Engaging “Communities, Groups and Individuals” in the International Mechanisms of the 2003 Intangible Heritage Convention. *International Journal of Cultural Property*. Volume 26, pp. 113–137. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0940739119000134>
- Consideration of the possibility of establishing an international instrument for the protection of folklore*. (1975). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000020990/PDF/020990engb.pdf.multi>
- Constituição Federal (Texto)*. (No date). Retrieved from https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.asp
- Cunha Manuela Carneiro Da (19 outubro, 2009). Populações tradicionais e conservação Ambiental. Cultura com aspas e outros ensaios. *Cosac & Naify*; 1ª edição.
- Cunha Manuela Carneiro Da. (2009). Culture and culture: traditional knowledge and intellectual rights. *Prickly Paradigm Press*. 80 p.
- Dale Gilbert Jarvis, Marc Jacobs, Jorijn Neyrinck, & Albert van der Zeijden. (2014). Cultural brokers, mediation and the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. *Volkskunde*. Nr. 3. P. 249–432.
- FINAL REPORT International Jury for the Proclamation by UNESCO of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity Extraordinary Meeting*. (ELCHE, 21–23 SEPTEMBER, 2001). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/04594-EN.pdf>
- FINAL REPORT International Round Table on 'Intangible Cultural Heritage — Working Definitions' 14 — 17 March, Turin, Italy*. (No date). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/00077-EN.pdf>
- First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124206/PDF/124206engo.pdf.multi>
- GLOSSARY INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE prepared by an international meeting of experts at UNESCO*. (10–12 June, 2002). Edited by Leiden University. Retrieved from <https://cupdf.com/document/glossaire-patrimoine-culturel-intangible-glossary-intangible-cultural.html>
- Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development Stockholm, Sweden*. (30 March–2 April, 1998). CLT-98Konf.210KLD.19. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113935/PDF/113935engo.pdf.multi>
- International Expert Meeting Intangible Cultural Heritage: Priority Domains for an International Convention Rio de Janeiro, Brazil*. (22–24 January, 2002). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/00074-EN.pdf>
- Overview of the development of the listing mechanisms of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage up to 2008. LHE/21/EXP/3 Rev. Paris*. (27 April, 2021). Original: English (LHE-21-EXP-3_Rev-EN).
- Preparation of a new international standard-setting instrument for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000123437>
- Second Committee of Governmental Experts on the Safeguarding of Folklore*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000063776/PDF/063776engb.pdf.multi>
- Second meeting of the select drafting group preliminary draft international convention on intangible cultural heritage Meeting Report*. (13 to 15 June, 2002). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/05352-EN.pdf>
- World Conference on Cultural Policies: final report*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505>

References:

- Arizpe, L. (2007). The Cultural Politics of Intangible Cultural Heritage. *Art, Antiquity and Law*. Article Vol. 12. Issue 4.
- Arizpe, L. (2013). Anthropological perspectives on intangible cultural heritage (Springer briefs in environment, security, development and peace. Book 6) *Springer*; 2013th edition (June 4, 2013). 160 p.

- Blake, J. (2008). On defining the cultural heritage. *International & Comparative Law Quarterly*. Vol. 49. P. 61–85. DOI: <https://doi.org/10.1017/S002058930006396X>
- Blake, J. (2019). Engaging “Communities, Groups and Individuals” in the International Mechanisms of the 2003 Intangible Heritage Convention. *International Journal of Cultural Property*. Volume 26, pp. 113–137. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0940739119000134>
- Consideration of the possibility of establishing an international instrument for the protection of folklore*. (1975). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000020990/PDF/020990engb.pdf.multi>
- Constituição Federal (Texto)*. (No date). Retrieved from https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.asp
- Cunha Manuela Carneiro Da (19 outubro, 2009). Populações tradicionais e conservação Ambiental. Cultura com aspas e outros ensaios. *Cosac & Naify*; 1ª edição.
- Cunha Manuela Carneiro Da. (2009). Culture and culture: traditional knowledge and intellectual rights. *Prickly Paradigm Press*. 80 p.
- Dale Gilbert Jarvis, Marc Jacobs, Jorijn Neyrinck, & Albert van der Zeijden. (2014). Cultural brokers, mediation and the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. *Volkskunde*. Nr. 3. P. 249–432.
- Demian, V. (2020). Poniatiinyi aparat nematerialnoi kulturnoi spadshchyny v suchasnomu naukovomu dyskursi [The conceptual apparatus of intangible cultural heritage in modern scientific discourse]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. № 20. P. 14–19. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.20.2020.220915> (in Ukrainian)
- FINAL REPORT International Jury for the Proclamation by UNESCO of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity Extraordinary Meeting*. (ELCHE, 21–23 SEPTEMBER, 2001). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/04594-EN.pdf>
- FINAL REPORT International Round Table on ‘Intangible Cultural Heritage — Working Definitions’ 14 — 17 March, Turin, Italy*. (No date). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/00077-EN.pdf>
- First Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124206/PDF/124206engb.pdf.multi>
- GLOSSARY INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE prepared by an international meeting of experts at UNESCO*. (10–12 June, 2002). Edited by Leiden University. Retrieved from <https://cupdf.com/document/glossaire-patrimoine-culturel-intangible-glossary-intangible-cultural.html>
- Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development Stockholm, Sweden*. (30 March–2 April, 1998). CLT-98Konf.210KLD.19. Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000113935/PDF/113935engb.pdf.multi>
- International Expert Meeting Intangible Cultural Heritage: Priority Domains for an International Convention Rio de Janeiro, Brazil*. (22–24 January, 2002). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/00074-EN.pdf>
- Overview of the development of the listing mechanisms of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage up to 2008*. LHE/21/EXP/3 Rev. Paris. (27 April, 2021). Original: English (LHE-21-EXP-3_Rev-EN).
- Preparation of a new international standard-setting instrument for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000123437>
- Second Committee of Governmental Experts on the Safeguarding of Folklore*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000063776/PDF/063776engb.pdf.multi>
- Second meeting of the select drafting group preliminary draft international convention on intangible cultural heritage Meeting Report*. (13 to 15 June, 2002). Retrieved from <https://ich.unesco.org/doc/src/05352-EN.pdf>
- Vsesvitnia konventsiia pro avtorske pravo 1952 roku [1952 World Copyright Convention]*. (No date). Retrieved from https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_052#Text (in Ukrainian)
- World Conference on Cultural Policies: final report*. (No date). Retrieved from <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000052505>

Дем'ян Валентина Владимировна

Генезис критериев и принципов охраны нематериального культурного наследия в свете анализа международных документов

Аннотация. В статье рассматриваются шаги, предшествующие принятию и международному одобрению Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия. В частности, речь идет об огромном массиве материалов экспертных обсуждений и исследований, на основе которых принимались политические документы и нормативно-правовые акты, составлялись итоговые резолюции, выдвигались предложения, который пришлось обработать. Ретроспективное и аналитическое обозрение, предложенное в статье, позволяет не просто понять и оценить тот долгий путь, который предшествовал разработке окончательного проекта Конвенции ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия, но и глубже осмыслить множество понятий, терминов и принципов, примененных в Конвенции 2003 года, которые все более усовершенствуются, учитывая требования времени и международного сообщества. Исследуя генезис критериев и принципов, собственно сущности сегодняшней концепции об охране нематериального культурного наследия, положенной в основу Конвенции ЮНЕСКО 2003 года, автор акцентирует внимание на таких важных ее составляющих, как всесторонние и междисциплинарные исследования, широкое поле диалога, направленного на достижение консенсуса, определение роли сообщества и отдельного носителя нематериального культурного наследия.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие, Конвенция ЮНЕСКО 2003 года, списки ЮНЕСКО, международные нормативно-правовые акты, идентичность, культурная политика.

Demian Valentyna

Genesis of criteria and principles for safeguarding of the intangible cultural heritage by analyzing international documents

Abstract. The paper analyzes the steps anticipating the adoption and international approval of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. It deals, particularly, with a wide body of expert discussion reports and studies laying the base for adopted political documents and legislative acts, summarizing resolutions and proposals, which we had to consider. Retrospective and analytical review presented in the paper allows not only to recognize and appreciate the long-term way anticipating the development of the final draft of the UNESCO Convention, but also to examine most of conceptions, terms and principles applied in 2003 Convention which are further improving under challenges of time and international community. Analyzing the genesis of criteria and principles, that is, the essence of today concept on safeguarding of the intangible cultural heritage underlying the 2003 Convention, the author stresses upon such important its integral parts as comprehensive and interdisciplinary studies, broad field for dialogue directed at reaching consensus, definition of the role of communities and individual bearers of the intangible cultural heritage.

Keywords: intangible cultural heritage, UNESCO Convention 2003, safeguarding legislation, identity, cultural policy.

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

УДК 316.43

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-2836-9961>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.148-158>

КОГНІТИВНІ СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ ПОВСЯКДЕННИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

Судакова

Валентина Миколаївна

доктор філософських наук,
завідувачка відділу соціології
культури, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
sudakova-icnam@ukr.net

Судакова

Валентина Николаевна

доктор философских наук,
заведующая отделом социологии
культуры, Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины,
г. Киев
sudakova-icnam@ukr.net

Valentyna Sudakova

Doctor of philosophical sciences,
head of the department of sociology
of culture, Institute for Cultural
Research, National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
sudakova-icnam@ukr.net

Анотація. Стаття присвячена аналітичному розгляду пізнавальної специфіки соціально-філософського, соціологічного, політологічного та культурологічного підходів як спеціалізованих когнітивних стратегій дослідження змін культурних практик повсякденного життя в умовах пандемії COVID-19. Підкреслена наукова значущість спеціалізованих досліджень феномену «карантинного життя», проблем самоізоляції людини та соціальних груп, які в умовах примусових карантинних заходів та обмежень намагаються подолати ризики й загрози поширення пандемії. У статті здійснена ідентифікація комунікативних ризиків в аспекті аналізу ролі, функцій та напрямків діяльності політичних інститутів з протидії деструктивним наслідкам пандемії. Надані докази важливості здійснення наукових оцінок «рівнів» цивілізованості, демократизації різних суспільств, ролі держави та дії її репресивних і контрольних органів стосовно як окремих громадян, так і певних груп. Аргументовано, що ситуації обмеження культурних зв'язків, буденних комунікацій та фізичних контактів між людьми є чинниками формування нових суперечностей повсякденної культури, культури поведінки, споживання та розваг. Обґрунтована значущість колективних зусиль з гуманізації механізмів соціального контролю в умовах вимушеного застосування карантинних обмежень та різних форм соціальної ізоляції.

Ключові слова: сучасне суспільство, культурна глобалізація, культурна практика, повсякденне життя, пандемія COVID-19, соціальне пізнання.

Актуальність теми дослідження. Наступ глобалізації на світовий соціальний порядок у XXI столітті якісно трансформує практики повсякденного життя людей, водночас формуючи нові можливості культурного спілкування та комунікацій шляхом масового використання інноваційних інформаційних технологій і різноманітних мережевих цифрових платформ. Глобальний процес постіндустріальної модернізації різноманітних культурних практик, що ускладнюється зростаючим впливом тенденцій віртуалізації та індивідуалізації суспільно-

го життя, який, на думку Дж. Александера, З. Баумана, У. Бека, Ж. Бодрійяра, П. Бурдьо, Ю. Габермаса, Е. Гіденса, Ф. Джеймсона, Р. Інглегарта, М. Кастельса, Б. Латура, С. Леша, Дж. Уррі, А. Турена та інших відомих вчених, стає важливим стимулом розвитку інноваційних філософських, соціологічних, політологічних та культурологічних досліджень. Цей процес спричинює появу неочікуваних кризових явищ та комунікативних ризиків, які загалом обумовлені специфічними суперечностями прискореної трансформації усталених культурних практик повсякденного життя. Саме на це вказують у своїх працях А. Асман, А. Грінфілд, М. Маффесолі, М. де Серто, К. Соррелз, Р. Флоріда, а також вітчизняні вчені — Н. Костенко, А. Мельников, К. Настояща, Л. Скокова, Г. Чміль, М. Шульга та ін. Вочевидь, що в умовах виникнення нових суспільних криз, глобальних викликів наукові дослідження проблематики швидкісних культурних трансформацій повсякденного простору діяльності людей, їхніх стилів життя та комунікацій набувають особливої актуальності.

Безумовно важливою є увага вчених до дослідження проблем, породжених глобальною пандемією COVID-19. На думку багатьох науковців, сам феномен «карантинного життя» та специфіка суперечностей його інституціональної підтримки органами державної влади стали виразними суперечливими ознаками нової соціальної реальності (Спепаненко, 2020). В умовах пандемії виникає і новий обсяг гострих гуманітарних проблем, пов'язаних із забезпеченням повноцінного життя різних за своїм статусом соціальних суб'єктів — «ізолюваної людини», ізолюваної групи, великої кількості ізолюваних груп, які під впливом примусових карантинних заходів і обмежень вимушені відмовитися (або, навпаки, не відмовлятися) від усталених форм співіснування, взаємодій та комунікацій (Дембіцький, Злобіна, Сидоров, & Мамотова, 2020; Stukalo, & Simakhova, 2020).

Варто констатувати, що важливим інноваційним дослідницьким напрямом стає аналіз посилення транснаціонального репресивного впливу на повсякденну масову культуру громадян різних країн як специфічного суперечливого прояву глобалізації. У такому зв'язку доцільно звернути увагу на те, що наукова аргументація стосовно значущості розробки концептуальних засад дослідження цієї тенденції змістовно відображується в праці

Р. Кріллі (Crilley, 2021). Серйозні спроби вивчення різних аспектів цієї тенденції в умовах пандемії COVID-19 представлені в дослідженнях також інших європейських вчених. Так Р. Кондон (Condon, 2021) доводить, що теперішня коронавірусна криза цілком реально загрожує руйнацією наявного неоліберального соціально-політичного консенсусу, який базується на цінностях пріоритетного захисту прав та свобод людини. У статті Е. Опіловської також аналізуються проблеми порушення політичними інститутами чинних правових гарантій та демократичних свобод людини шляхом адміністративного запровадження певних примусових карантинних обмежень економічних, культурних та родинних комунікацій між громадянами країн ЄС. (Opilowska, 2021). Вочевидь, варто звернути увагу й на працю П. Тейбері й М. Пілнасек (Tabery, & Pilnasek, 2021), у якій представлені результати дослідження причин посилення в умовах пандемії інституціональної кризи мереж соціальної довіри як основного чинника соціальної інтеграції.

В Україні важливою подією наукового життя стало проведення в грудні 2020 року зусиллями членів Соціологічної асоціації України та вчених Інституту соціології НАН України і факультету соціології КНУ імені Тараса Шевченка XVII Міжнародної науково-практичної конференції «Проблеми розвитку соціологічної теорії: Концептуальні стратегії дослідження соціальних наслідків пандемії COVID-19». Аналіз опублікованих матеріалів названої конференції (Малес, Савельєв, Боровський, & Набруско, 2010) засвідчує про необхідність усвідомлення вченими труднощів ефективного вирішення складного комплексу світоглядних, теоретичних та практичних проблем.

Так, по-перше, спроби ідентифікації сутнісних ознак феномену глобальної пандемії та її соціальних наслідків, насамперед, вказують на важливість конструктивного вирішення певних світоглядних питань, оскільки цей феномен можна охарактеризувати як складне й доволі специфічне поєднання та складний взаємовплив трьох реальностей — природної, соціальної та віртуальної.

По-друге, на сьогодні невирішеною залишається проблема наукового визначення просторових та часових параметрів поширення пандемії COVID-19. У зв'язку з цим варто зазначити, що наявні гіпотези стосовно «хвиль пандемії», по суті, є інтуїтивними припущеннями, які широко викорис-

товуються владними інституціями як засоби політичних маніпуляцій.

По-третє, очевидним та відчутним також є дефіцит наукової інформації, як результату інноваційних соціологічних та культурологічних досліджень, стосовно зрозумілих та прийнятних для людей політико-правових та культурних норм, вимог та технологій організації карантинного життя в сучасних суспільствах.

Враховуючи зазначені проблеми, *метою* цієї праці є аналітичний розгляд пізнавальної специфіки соціально-філософського, соціологічного, політологічного та культурологічного підходів як спеціалізованих когнітивних стратегій досліджень особливостей, суперечностей і змін культурних практик повсякденного життя в умовах пандемії COVID-19, явища самоізоляції та проблем забезпечення цивілізованих форм організації життя суспільства в умовах вимушених карантинних обмежень.

Насамперед, необхідно зазначити, що важливим об'єктом фундаментальних та прикладних спеціалізованих досліджень соціокультурної сфери є вивчення та ідентифікація суперечностей процесів глобалізації суспільного життя, що суттєво впливають на індивідуальний світогляд та ставлення людини до кризових, катастрофічних реалій навколишнього світу. У зв'язку з цим доцільною є увага до проблеми індивідуального переживання кризових ситуацій, які сприймаються людиною як спонтанне виникнення незрозумілих ризиків та небезпек, а глобальні, національні та місцеві владні інституції нервово пропонують невизначені або невинуваті рішення, що посилюють хворобливі відчуття самотності й безнадійності.

Вочевидь, що в концептуальних межах *соціально-філософського підходу* виникає цілком реальна можливість дослідити та розкрити важливу світоглядну значущість для життя людини тих новітніх джерел соціального оптимізму, які багатьма авторитетними суспільствознавцями визнаються як очевидні досягнення постсучасної цивілізації. Такими досягненнями, як уважають зокрема А. Грінфілд (Грінфілд, 2018) та Р. Флорида (Флорида, 2018), є виникнення умов і можливостей глобального культурного об'єднання представників різних соціальних та культурних анклавів. Новітні промислові технології, інформатизація, віртуалізація суспільного життя на початку XXI століття дієво сприяли поступовому визнанню та утверджен-

ню цінностей мирного співіснування, раціонального використання економічних можливостей різних суспільств для вирішення спільних проблем людства. У глобалізованому світі посилюється уніфікація та водночас нарощується креативний потенціал культурних практик ресурсного забезпечення життєдіяльності людей сучасними способами організації науково-дослідної, промислової, сільськогосподарської, адміністративної праці. Але необхідно враховувати, що породжені глобалізацією процеси уніфікації є не лише наслідком постіндустріальної технологічної модернізації, але й, як зазначає К. Соррелз (Sorrels, 2013), наслідком універсалізації певних стилів життя, способів культурного порозуміння, єднання та посилення міжкультурних комунікацій.

У більш широкому культурному контексті посилення глобалізованих комунікацій варто враховувати, що не випадково в останні роки важливими складовими світогляду «оновленого» уніфікованого життєвого світу окремого індивіда та переважної більшості громадян різних суспільств стали інтернаціональні стандарти моди, практики презентації тілесності, омолодження, зачісок, офіційного й повсякденного дискурсу, організації шлюбних, родинних відносин. Завдяки інформаційним технологіям, можливостям мережевих комунікацій величезного значення набули практики спілкування. Відчутно зросла роль і поширилось використання англійської мови, якою в глобальному культурному просторі поширюються знання про різноманітні культурні традиції, можливості знайомств, межі розуміння й самопрезентації. Саме тому поступово формуються нові етикетні норми (спрощені, зрозумілі й прийнятні для представників різних культур і соціальних верств) привітань, компліментів, звернень тощо (Судакова, 2020). Відбувається також колосальне зростання «масивів» уніфікованих побутових речей індивідуального та колективного користування, сукупність яких зараз, по суті, є технічною та технологічною основою повсякденної культури споживання.

Звісно, що розширення обсягу контактів створює та інтенсифікує розповсюдження, перенесення, передачу не тільки інформації, знань та емоцій, а й різних хвороб та епідемічних захворювань. На жаль, варто констатувати, що цей важливий світоглядний аспект сучасних соціально-філософських досліджень ще не набув належного осмислення.

Очевидно, що атрактивні прояви соціальної та культурної інтеграції маскують той факт, що інтегративним процесам притаманні й цілком реальні негативні властивості — ризики й небезпеки. Водночас важливо нагадати, що свого часу відомий представник історичної школи «Анналів» історик Ф. Бродель обґрунтував шокове пояснення залежності між змішаним складом населення прикордонних територій та епідемічним розповсюдженням хвороб. Він уважав, що в умовах певної перенасиченості змішаних шлюбів агломерація людей з різними антропологічними «відмінностями» стає носієм послабленого загального імунітету, тобто джерелом пандемічних захворювань. Саме з «великими географічними відкриттями», глобальними переселеннями народів східноазійських територій у XIV–XVI століттях він пов'язував розповсюдження в країнах Європи епідемії віспи, сифілісу, прокази, холери й чуми.

Треба зауважити, що розширення сфери міжтериторіальних, міжкультурних контактів, які засновуються на спільності й потребі у використанні загальних досягнень цивілізації, має не тільки позитивні, але й негативні або навіть загрозливі наслідки. Мова йде про розповсюдження небезпечних захворювань, епідемій, пандемій локального масштабу й глобальних пандемій, які охоплюють усю планету та породжують проблеми, що зараз майже не мають шансів на швидке вирішення. І це тому, що вже в XXI столітті надзвичайно складними, загалом неможливими, стають намагання країн у особливих критичних або навіть катастрофічних умовах поставити між ними бар'єри у вигляді «скляних стін» чи «зачинених кордонів». Стає очевидним, що, наприклад, під час епідемії пташиного грипу катастрофічне поширення епідемії було призупинене, а потім і зовсім було подолане не стільки заборонами контактів та комунікацій між людьми, скільки знищенням безпосередніх носіїв цієї епідемії — величезної кількості птахів і тварин. Але ж людей — носіїв вірусу — знищити не можна. Але, як свідчить накопичений світовий досвід, можна або скоротити кількість контактів, або заборонити їх зовсім.

Вочевидь, що світоглядні питання стосовно екзистенціального та гуманітарного змісту таких обмежень і заборон, які призводять до суттєвих змін культури повсякденного життя громадян різних країн, стають актуальним об'єктом соціально-

філософського аналізу. Як справедливо зазначає Р. Кондон (Condon, 2021, р. 814–815), в умовах пандемії COVID-19 важливою стає розробка нових ідей філософії глобальної культурної єдності людства, а тому необхідним для суспільствознавців є уникнення ризиків звуження дискурсивного поля та уваги до цього питання.

Соціологічний підхід до дослідження повсякденних культурних практик глобального суспільства загалом орієнтує на пояснення проблематики соціальних змін. По-перше, це проблеми очевидних протиріч об'єднувального тиску на існування сучасних суспільств як націй-держав з боку транснаціональних суб'єктів (теорія глобальної модернізації) і, по-друге, одночасного, ізоляціоністського, роз'єднувального співіснування постіндустріального Центру, індустріальної Напівпериферії та аграрної Периферії (теорія глобальної залежності). Вочевидь, що глобалізація сприяє створенню безмежного простору персоніфікованих соціальних взаємодій та комунікацій (з «посередниками» й без них), і це породжує нові проблеми співіснування між людьми й посилює ризики розповсюдження як позитивних, так і негативних культурних, інформаційних та фізіологічних (тілесних) контактів.

Останнім часом вчені концентрують свою увагу на дослідженнях новітніх проявів глобалізації, коли нарощується швидкість змін і взаємовпливів, загострюються породжені нею проблеми міжособистісних контактів у просторі повсякденного життя малих груп (родини, осередку друзів). У такому контексті висвітлюється багато видимих та латентних трендів, які характеризують реальні небезпеки посилення контактів між представниками різних географічних континентів. Наявність кордонів, посилення контролю за переміщеннями людей між країнами є соціальною, політичною, культурною реальністю. Державні структури, що відповідають за «непорушність» кордонів, здатні контролювати/заборонити переміщення небажаних, небезпечних речей, предметів, але не можуть контролювати перенесення мікробів/бактерій/вірусів. Тому постає проблемна сутність явища «карантинного життя», особливості практик (засобів) забезпечення карантину. Вочевидь, що його застосування пов'язане з дуже суперечливими властивостями його організації, підтримки та наслідками ізоляції, яка може бути, по-перше, примусовою, а по-друге, непримусовою, добровільною, тобто самоізоляцією.

У новітніх умовах глобальних гуманітарних криз, навіть катастрофічного масштабу, важливим завданням соціологічних досліджень є вивчення позитивного та негативного значення самоізоляції. Лише на перший погляд це, безумовно, позитивний засіб зберегти себе від зараження, і можливим є такий перебіг подій, коли дійсно тільки таким чином треба діяти, якщо будь-які засоби самозбереження видаються ефективними. Тому, вочевидь, важливою проблемою стає визначення прийнятних для окремих суспільств меж вимушеної індивідуальної та групової самоізоляції. Беручи до уваги досвід демократичних країн, варто вказати, що сучасні держави, суспільства намагаються вирішувати цю проблему, створюючи й певну систему протидії негативним наслідкам двох основних різних форм самоізоляції:

- 1) самотності та
- 2) вимушеному сумісному перебуванню або співжиттю з іншими людьми в замкненому просторі.

Як відомо, функціоналістська стратегія соціологічного розуміння самотності спрямована на ідентифікацію «самотніх груп» людей, або «груп самоізолюваних індивідів». Це — соціальні «групи», а також об'єднання людей, які мають цілком певне об'єктивне підґрунтя для долучення до соціального «поля» самотності. До таких груп варто віднести дітей-сиріт (мешканців інтернатів, дитячих будинків тощо), людей з різними формами інвалідності, удовиць і вдівців, самотніх старих бабусь та дідусів, а також мешканців спеціалізованої мережі інтернатів для людей похилого віку. Це — групи людей, які потребують постійної уваги державних соціальних служб, окремих людей, а також приватних і громадських благодійних організацій та фондів. В умовах карантину соціальне становище цих вразливих самотніх груп стає ще гіршим і тому потребує ще більшої суспільної уваги. Тому актуальними завданнями є розробка ефективних оперативних заходів з його покращення.

Однак, беручи до уваги цю позицію, варто вказати, що представники феноменологічної та інших суб'єктивістських парадигм у соціології доводять важливість розуміння самотності як атрибутивного суперечливого соціокультурного явища, яке відтворюється діями людей у функціональних та дисфункціональних формах. Так, наприклад, як добровільний вибір, самотність — здорове та розумне

обмеження спілкування як обраного засобу зосередження, роздумів, вільної творчості. На іншому полюсі обрання самотності — результат дії прихованих страхів перед загрозливими ситуаціями примусової ізоляції, водночас у незнайомих групах. Таким чином, банальна істина: де є спільнота, там є самотність, є істиною частковою, тому що в різних умовах це явище має різні соціокультурні прояви та різні засоби культурного відтворення.

Отже, наявна різнобарвність індивідуальних та колективних емоційних переживань самотності та самоізоляції в умовах карантинних обмежень є суттєвим чинником, що зумовлює труднощі розробки концептуальних засад емпіричних соціологічних досліджень соціальних реалій пандемії COVID-19. На згадане звертають увагу вітчизняні соціологи С. Дембіцький, О. Злобіна, М. Сидоров та Г. Мамонтова, які у своїй праці констатують, що основні результати проведених у першій половині 2020 року авторитетними міжнародними та національними організаціями соціологічних опитувань громадян головним чином ілюструють поширені стереотипи їхньої буденної свідомості, які сформувались як результат адміністративного впливу інститутів державної влади та ЗМІ.

«Усі дослідження фіксують, що пандемія сприймається як джерело суспільної та особистісної загрози. Особистісні загрози пов'язані, насамперед, з імовірністю захворіти самим респондентам та їхнім близьким. Відповідно майже всі дослідження певною мірою стосуються засобів зменшення цієї загрози як на індивідуальному, так і на суспільному рівнях. Ідеться про дотримання населенням рекомендацій ВООЗ та введення державних обмежень у вигляді карантину. У дослідженнях також виявляють оцінку населенням дій різних державних органів і очільників, спрямованих на зменшення негативних наслідків пандемії. Головною загрозою для суспільства респонденти називають падіння економіки, що породжує проблеми на рівні конкретних індивідів» (Дембіцький, Злобіна, Сидоров, & Мамонтова, 2020, с. 77).

Вочевидь, варто погодитися з думкою соціологів, що в організації подальших масових опитувань громадян важливо посилити програмну

спрямованість соціологічних досліджень з метою отримання більш конкретних оцінок впливу стресогенних чинників пандемії на культуру повсякденного життя людей. Саме тому актуальною є пропозиція щодо необхідності врахування діагностичного потенціалу таких емпіричних індикаторів, як-от: оцінка ймовірності захворіти на COVID-19; періодичність перевірки новин про коронавірус; кількість захворювань за піврічний термін; рівень напруженості відносин зі співмешканцями; оцінка складності постійної ізоляції (Дембіцький, Злобіна, Сидоров, & Мамонтова, 2020, с. 90–91).

Відомо, що повсякденна культура «самотнього» та «ізольованого існування формується об'єктивними й суб'єктивними обставинами: ресурсними можливостями з боку певного суспільства забезпечити оптимальний рівень життя для своїх громадян, а також персоніфікованими чинниками особистісного, психологічного й інтелектуального розвитку. Тому об'єктивним фактором нейтралізації або подолання негативних проявів, впливів на людину в умовах самоізоляції стають перетворення, що відбулися в останні десятиліття в глобальному суспільному інформаційному просторі. Зараз до них варто віднести комп'ютеризацію, віртуалізацію, цифрові технології і безумовно значущу роль медіасистем. В екзистенційному сенсі самотність завжди має і негативні, й позитивні смисли. Тому не викликає сумніву, що переважна більшість соціальних груп виступає найбільш зацікавленою в посиленні можливостей сучасної дистанційної освіти, спеціальних заходів навчання, можливостей користування мережевим спілкуванням і, відповідно, можливістю мати найсучасніше комп'ютерне обладнання та програмне забезпечення. Однак, варто визнати, що реалії повсякденного життя громадян України далеко не завжди сприяють задоволенню їхніх інтересів та запитів. Навіть найбільш комп'ютеризована система вищої освіти України, як констатують Н. Стукало та А. Сімакова, в умовах поширення пандемії реально виявилася лише частково готовою до повноцінного забезпечення дистанційного online навчання та до змін освітніх комунікацій між викладачами та студентами (Stukalo, & Simakhova, 2020, с. 3674–3675).

У межах політологічного підходу важливим об'єктом дослідження є аналіз ступеню цивілізованості та досягнутого рівня демократизації у

суспільствах як континентальних співтовариств та націях-держав, що «захоплені» наступом пандемії COVID-19. Уже здійснені спроби такого аналізу засвідчують про інноваційний пошук концептуальних відповідей на такі питання:

– Що можуть дозволити собі транснаціональні політичні інститути, а також, за допомогою системи інститутів законодавчої, виконавчої та судової гілок влади, національні держави, які здійснюють певні контролюючі та репресивні функції відносно деяких громадян та певних груп?

– Якими є межі тиску на фундаментальні права та права, свободи громадян?

– Що можуть собі дозволити спеціалізовані підрозділи поліції, служб безпеки та збройних сил?

Тому справедливою здається думка Р. Кріллі, що глобальне посилення в умовах пандемії репресивних дій політичних інститутів на повсякденну масову культуру життя людей, суттєво послаблює її конструктивний демократичний вплив як влади громадянського суспільства на функціональні механізми політичної влади (Crilly, 2021, р. 164–165). До того ж ключовою проблемою, як вважає цей вчений, є пошук шляхів відновлення суспільної значущості масової культури як соціального чинника демократичного оновлення владної еліти.

Подібну позицію відстоює і Е. Опіловська, яка у своїй статті (Opilowska, 2021, р. 597) звертає увагу на той факт, що вибухоподібне поширення епідемії COVID-19 радикально змінило в країнах Європейського Союзу дію політичних механізмів регуляції вільного руху (переміщення) товарів, праці та капіталів. Наприклад, запровадження жорстких карантинних обмежень стосовно можливостей вільного перетину державних кордонів для громадян країн ЄС вимагає належного наукового аналізу певних питань: 1) чому територіальні кордони почали сприйматися урядовцями окремих національних держав, по суті, як єдині та головні засоби захисту національних інтересів та 2) чому чинними політиками стали нав'язуватись людям специфічні ментальні наративи стосовно того, що саме іноземні громадяни, трудові мігранти, як і закордонні товари, є джерелами небезпеки та соціальної напруженості?

Вочевидь, що основним диференціальним критерієм поділу карантинного життя на певні види є ізоляція насильницька та ізоляція добро-

вільна, тобто самоізоляція. Наприклад, пасажирів літака, у якому виявлена хвора людина, ізолюють насильно на період карантинного терміну. У масовому ж масштабі це доволі важко організувати в країнах розвинутої демократії і досить легко в тоталітарних суспільствах. Не викликає сумнівів, що в недемократичних країнах це питання навіть не ставиться й не обговорюється. У авторки названої праці, на відміну від багатьох, є досвід десятиденного перебування в такому карантині, коли під час епідемії холери на півдні Радянського Союзу (Астраханська область — 1972 рік) були зачинені кордони районів, а люди, які були «контактними» або намагалися виїхати за межі регіону були командним наказом зачинені в помешканнях: школи, спортивні зали, їдальні тощо. Атмосфера була «спартанською», тобто тісною, напівголодною та неймовірно нудною. Був дозвіл на переміщення в межах визначеного приміщення, реальним «власним» місцем було ліжко, стілець до нього і двохметровий простір до ліжка іншої людини. Жінки були з дітьми (до 12 років), чоловіки були зачинені на іншому поверсі. Школу охороняли солдати, відвідування та передача їжі були заборонені. Умови були просто жахливими. Особливо страждали діти й, безумовно, жінки з дітьми. На жіночому поверсі конфліктів майже не було й тому доволі швидко склалися мікрогрупи за ознаками віку дорослих, віку дітей та толерантного ставлення до сусідок. Нікому на спадало на думку протестувати або вказувати невдоволення умовами. Усіх поєднував фактор очікування, а останній день перебування в карантині став святом. У той же час життя обласного центру контролювалось озброєними солдатами, у настроях переважної більшості мешканців домінувала думка, що всі запроваджені владою карантинні заходи є своєчасними, справедливими й правильними. За три місяці епідемія була подолана. Звісно вимоги дисципліни, підкорення, згоди населення, безумовне сприйняття, розуміння необхідності — важлива складова вирішення проблеми організації й ефективності карантинних обмежень.

У демократичному суспільстві такі жорсткі форми обмежень доволі складно ввести й дотримати. Ситуація в місті Нові Санжари (Полтавська область), коли мешканці районного центру своїми активними протестними діями намагалися заборонити карантинне поселення громадян з інших регіонів України як можливих «носіїв» COVID-19,

є сумним прикладом суто негативної реакції населення на введення владою практик ізоляції. Однак сама ця ситуація засвічує про значущість посилення уваги вчених до важливої наукової проблеми, чи виправдовує мета будь-які засоби її досягнення?

Культурологічний підхід до дослідження проблеми суперечностей у процесах соціальних обмежень, спричинених пандемією COVID-19, фокусує увагу на важливості розвитку досліджень специфіки індивідуалізації культурних практик повсякденного життя в умовах примусової чи непримусової (самоізоляції) ізоляції людей, коли актуалізується потреба здійснення ідентифікації складних ситуацій обмеження культурних зв'язків, буденних комунікацій та фізичних контактів. Це — проблематика культури, культурного простору, культурних умов і засобів забезпечення специфічного за суттю *карантинного життя*, що мають бути важливим об'єктом саме культурологічних досліджень. Звісно, не потребує додаткових пояснень необхідність ізоляційних засобів в умовах епідеміологічних загроз, але вивчення проблеми засобів, умов пом'якшення матеріального, емоційного стану «самоізолюваної» людини є важливими завданнями не тільки для медиків та психологів, а й культурологів. Ці завдання складаються із розуміння засобів вирішення складних базових нагальних питань:

– по-перше, можливість і необхідність ізоляції, тобто формування системи карантинних заборон певних усталених повсякденних побутових дій, поведінки, спілкування в умовах індивідуальної або групової ізоляції;

– по-друге, наскільки ці заборони можуть бути прийняті людиною як добровільні, а якщо ні — то, які умови зумовлюють примусовий вплив цих заборон як норм не тільки соціального, але й державного (поліцейського, збройного) контролю, до того ж запобігання порушенням і зловживанням;

– по-третє, який строк здатна витримати людина без травматичних ускладнень і що для неї важче — індивідуальна ізоляція чи ізоляція в групі;

– по-четверте, якою повинна бути оптимальна система культурних (умови й засоби спілкування), медичних (наслідки гіподинамії), психологічних (реакції на інформацію щодо кількості інфікованих, померлих тощо), матеріальних (їжа, гігієна, одяг) умов відносно комфортного проживання в умовах карантинних обмежень?

Безумовно, самотній індивід або людина в

складі невеликої чи навіть значної за кількістю членів групи (до 20–30 осіб) по-різному переживають час у замкненому просторі. Очевидним є те, що в умовах поширення епідемії найбільш придатним із будь-якого можливого реєстру умов карантинного життя є самоізоляція, тобто свідомо добровільна відмова, чи обмеження близького (на відстані, що не дозволяє зараження вірусом) спілкування. У цьому сенсі сучасній людині в новітню епоху глобальних технологічних та демократичних змін можна стверджувати — «підфартило». Її не можливо ізолювати. Мобільний зв'язок, інтернет, телебачення зараз надають багато можливостей. Серед них — не тільки просте живе спілкування, але й замовлені продукти, послуги, розваги. Ці «посередники» полегшують перебування в ізолюваному стані одинака, але можуть стати джерелом непорозуміння у самоізоляції родини, або групи учнів у гуртожитку, або пасажирів літака.

Самоізоляція потребує певних умов комфорту, у розумінні звичайного знайомого простору, власного житла, кімнати. Найбільш придатним, звісно, є перебування в домі, у «своєму» домі, тобто тотальне занурення у світ культури повсякденного життя. Цей світ дуже різниться для людей різного віку, різного інтелектуального й емоційного розвитку, різного економічного й майнового стану. Це — важливі фактори перебування в ізоляції, але важливішим є те, що навіть абсолютно осмислене й добровільне перебування в зачиненому просторі, як переконливо доводять П. Тейбері та М. Пілнaseк, робить повсякденність нав'язливою та руйнівною силою наявних мереж індивідуальної та соціальної довіри (Tabery, & Pilnasek, 2021, p. 701). Тобто, повсякденна культура довіри, як і інші культурні практики повсякденного життя людей, може змінюватися як результат зростаючого впливу певних критичних обставин. Тому в надзвичайних випадках сама повсякденність, як атрибутивне транскультурне явище, набуває ознак рутинної дисфункціональної тотальності, стаючи безнадійною, нудною та й загалом небезпечною для життєвого світу людини.

Однак, є також і позитивний вплив на сучасну культуру повсякденного життя, який спричинюється глобалізацією. Тож у останнє десятиріччя, завдяки новітнім технологіям організації домашньої праці (найбільш рутинного виду діяльності в повсякденному житті), відбулося оснащення до-

могосподарств на всіх континентах однаковими інструментами, технікою, засобами підтримки санітарних норм побуту, гігієни, використання речей, посуду тощо. Однозначно радикально змінює, знижує для «самоізолюваної» людини тиск повсякденності наявність інформаційного зв'язку (радіо, телебачення, інтернет). Цілком імовірно, що для такого стану цей період може стати навіть підґрунтям для розвитку особистісних якостей та здібностей, усе ж безперечно — долає нудьгу.

Таким чином, у суто пізнавальному аспекті культурні практики повсякденного життя — це інтегральна система взаємодій із важливішими функціями забезпечення безпеки, захисту, підтримки й стабілізації порядків життя та виживання, певних норм комфорту тощо. Тому в більш широкому контексті безумовної актуальності набувають саме культурологічні дослідження проблем ідентифікації змін повсякденного життя в умовах карантинних вимог, переживання самоізоляції та інших просторових обмежень.

Висновки. Наступ глобалізації на світовий порядок у XXI столітті суттєво перетворює життя людства в усіх напрямках, водночас формуючи нові реалії міждержавних, міжкультурних, міжконтинентальних контактів, що створює простір, у якому відбувається обмін і перенесення інформації, стандартів життя й культурних зразків, а також хвороб та епідемічних захворювань. Глобальна пандемія COVID-19 актуалізує дослідження феномену «карантинного життя», проблем самоізоляції людини й груп, які опинилися в умовах примусових карантинних заходів і обмежень. Глобальне поширення пандемії обумовлює потреби в розвитку концептуальних уявлень вчених-суспільствознавців стосовно пізнавальної специфіки соціально-філософського, соціологічного, політологічного та культурологічного підходів як спеціалізованих когнітивних стратегій досліджень деструктивних соціальних наслідків цієї пандемії

У концептуальних межах *соціально-філософського підходу* важливим об'єктом спеціалізованих досліджень стає вивчення суперечностей фундаментальних, транскультурних процесів глобалізації суспільного життя, які суттєво впливають на індивідуальний світогляд та ставлення людини до кризових, катастрофічних реалій навколишнього світу. У зв'язку з цим актуальною постає проблема переживання кризових ситуацій, коли незалежно

від людини навколо неї формується середовище незрозумілих ризиків та небезпек, а глобальні, національні та місцеві інституції нервово пропонують невизначені або не виправдані рішення, що посилюють серед спільнот почуття самотності й безнадійності.

Соціологічний підхід до дослідження культурних практик глобального суспільства в умовах криз або катастроф загалом орієнтує на пояснення проблематики соціальних змін, сутності й специфіки явища «карантинне життя», модернізації практик (засобів) забезпечення карантину, проблем організації, підтримки та врахування наслідків ізоляції (примусової та добровільної, тобто самоізоляції). Самоізоляція має специфічні прояви: як самотність, а також як співжиття або сумісне перебування з іншими людьми. Ці різновиди створюють відмінні види навантаження на індивіда.

Політологічний підхід за своїми дослідницькими можливостям є важливим пізнавальним засобом здійснення наукових оцінок рівня цивілізованості,

демократизації суспільств як націй-держав, що «захоплені» наступом пандемії, конкретних реакцій на питання: що може дозволити собі держава, її контрольні, репресивні, наглядові інституції стосовно до деяких громадян, певних груп, якими є межі тиску на права, свободи громадян та що можуть собі дозволити спеціалізовані підрозділи поліції та збройних сил.

Культурологічний підхід до дослідження проблеми соціальних обмежень в умовах карантинного життя суспільства фокусує увагу на важливості визначень специфіки культурних практик повсякденного життя в умовах примусової чи непримусової ізоляції людей, коли актуалізується потреба здійснення ідентифікації складних ситуацій обмеження культурних зв'язків, буденних комунікацій та фізичних контактів. Це — проблематика культури, культурного простору, культурних умов і культурних (гуманних) засобів організації та забезпечення карантинного життя, які повинні бути важливим об'єктом саме культурологічних досліджень.

Література:

- Гидденс, Э. (2003). *Устроение общества: очерк теории структуризации*. Тюрина И. (перевод). Москва: Академический Проект.
- Гринфилд, А. (2018). *Радикальные технологии. Устройство повседневной жизни*. Перевод И. Кушнareвой. Москва: Изд. дом «Дело» РАНХ и ГС.
- Дембіцький, С. С., Злобіна, О. Г., Сидоров, М. В.-С., & Мамонтова, Г. А. (2020). Стан психологічного дистресу серед різних соціальних груп в Україні під час пандемії COVID-19. *Український соціум*: 2 (73), 74–92. DOI: <https://doi.org/10.15407/socium2020.02.074>
- Малес, Л., Савельєв, Ю., Боровський, О. & Набруско, І. (Ред.). (2021). *Проблеми розвитку соціологічної теорії: Концептуальні стратегії дослідження соціальних наслідків пандемії COVID-19. Матеріали XVII Міжнародної науково-практичної конференції. 18–19 грудня 2020 р.* (м. Київ). КНУ імені Тараса Шевченка, факультет соціології. Київ: «Наукова столиця». 154 с.
- Степаненко, В. П. (2020). COVID-19 як нова соціальна реальність. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 4, 5–22. DOI: <https://doi.org/10.15407/sociology2020.04.005>
- Судакова, В. М. (2020). Конвенціональні ресурси та постмодерні трансформації практик спілкування та етикету. *Культурологічна думка*, 18 (2), 23–36. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.23-36>
- Флорида, Р. (2018). *Ното creatives. Як новий клас завойовує світ*. Переклад М. Яковлева. Київ: Новий формат.
- Condon, Roderick. (2021). The coronavirus crisis and the legitimation crisis of neoliberalism. *European Societies*. Vol. 25. Issue suppl. 1, 805–816. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1839669>
- Crilley, Rhys. (2021, March). Where We At? New Directions for Research on Popular Culture and World Politics. *International Studies Review*, Vol. 23, Issue 1, 164–180. DOI: <https://doi.org/10.1093/isr/viaa027>
- Opilowska, Elzbieta. (2021). The COVID-19 crisis: the end of a borderless Europe? *European Societies*. Vol. 25. Issue suppl. 1, 589–600. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1833065>
- Sorrells, K. (2013). *Inetrultural Communication: Globalization and Social Justice*. California: SAGE Publ.

- Stukalo, N., & Simakhova, A. (2020). COVID-19 Impact on Ukrainian Higher Education. *Universal Journal of Education Research*, 8 (8), 3673–3678. DOI: <https://doi.org/10.13189/ujer.2020.080846>
- Tabery, Paulina, & Pilnasek, Metous. (2021). The network structure of trust in the COVID-19 pandemic. *European Societies*. Vol. 23. Issue suppl. 1, 689–701. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1834597>

References:

- Condon, Roderick. (2021). The coronavirus crisis and the legitimization crisis of neoliberalism. *European Societies*. Vol. 25. Issue suppl. 1, 805–816. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1839669>
- Crilley, Rhys (2021, March). Where We At? New Directions for Research on Popular Culture and World Politics. *International Studies Review*, Vol. 23, Issue 1, 164–180. DOI: <https://doi.org/10.1093/isr/viaa027>
- Dembitskiy, S. S., Zlobina, O. G., Sydorov, M. V.-S, & Mamontova, H. A. (2020). Stan psykholoichnogo dystresu sered riznykh socyalnykh grup v Ukraini pid chas pandemiyi COVID-19 [The state of psychological distress among various social groups in Ukraine during the COVID-19 pandemic]. *Ukrainskyi socium*, 2 (73), 74–92. DOI: <https://doi.org/10.15407/socium2020.02.074> (In Ukrainian)
- Florida, R. (2018). *Homo creatives. Yak novyi clas zavoyovuye svit [The Rise of the Creative Class]*. Translated M. Yakovleva. Kyiv: Novyi format. (In Ukrainian)
- Giddens, A. (2003). *Ustroyeniye obshchestva: ocherk teorii strukturasii [The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration]*. Tyurina I. (transl.). Moscow: Akademicheskii Proekt. (In Russian)
- Greenfield, A. (2018). *Radikalnye tehnologii. Ustrojstvo povsednevnoj zhizni [Radical Technologies: The Design of Everyday Life]*. I. Kushnareva (transl. from English). Moscow: Izd. dom «Delo» RANH i GS. (In Russian)
- Males, L., Saveliev, Yu., Borovskiy, O. & Nabrusko, I. (Eds.). (2021). *Problemy rozvytku sociologichnoyi teorii: Kontseptualni strategiyi doslidjeniya socialnikh naslidkiv pandemiyi COVID-19. Materialy XVII Mizhnarod. konferentsiyi. 18–19 grudnya 2020 r. [Proceedings of the 17th International Research conference “Issues in the Development of Sociological Theory: Conceptual Strategies for the Study of Social Consequences of COVID-19 Pandemic” December 18–19, 2020]*. KNU imeni Tarasa Shevchenka, fakultet sociologiyi. Kyiv: “Naukova stolitsya”. 154 p. (In Ukrainian)
- Opilowska, Elzbieta. (2021). The COVID-19 crisis: the end of a borderless Europe? *European Societies*. Vol. 25. Issue suppl. 1, 589–600. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1833065>
- Sorrells, K. (2013). *Inetrcultural Communication: Globalization and Social Justice*. California: SAGE Publ.
- Stepanenko, V. P. (2020). COVID-19 yak nova socialna realnist [COVID-19 as the new social reality]. *Sociologiya: teoriya, metody, marketyng*. 4, 5–22. DOI: <https://doi.org/10.15407/sociology2020.04.005> (In Ukrainian)
- Stukalo, N., & Simakhova, A. (2020). COVID-19 Impact on Ukrainian Higher Education. *Universal Journal of Education Research*, 8 (8), 3673–3678. DOI: <https://doi.org/10.13189/ujer.2020.080846>
- Sudakova, V. M. (2020). Konventsionalni resursy ta postmoderni transformatsiyi praktyk spilkuvanya ta etyketu [Conventional resources and postmodern transformations of the cultural practices of communication and etiquette]. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*, 18 (2), 23–36. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.23-36>. (In Ukrainian)
- Tabery, Paulina, & Pilnasek, Matous. (2021). The network structure of trust in the COVID-19 pandemic. *European Societies*. Vol. 23. Issue suppl. 1, 689–701. DOI: <https://doi.org/10.1080/14616696.2020.1834597>

Судакова Валентина Николаевна

Когнитивные стратегии исследований повседневной культурной практики в условиях пандемии COVID-19

Аннотация. Статья посвящена аналитическому рассмотрению познавательной специфики социально-философского, социологического, политологического и культурологического подходов как специализированных когнитив-

ных стратегий исследования изменений культурных практик повседневной жизни в условиях пандемии COVID-19. Подчеркнута научная значимость специальных исследований феномена «карантинной жизни», проблем самоизоляции человека и социальных групп, которые в условиях принудительных карантинных мер и ограничений стремятся преодолеть риски и угрозы распространения пандемии. В статье осуществлена идентификация коммуникативных рисков в аспекте анализа роли, функций и направлений деятельности политических институтов по преодолению деструктивных последствий пандемии. Доказывается важность научных оценок «уровней» цивилизованности, демократизации различных обществ, роли государства, действий его репрессивных и контролирующих органов относительно как каждого гражданина, так и групп граждан. Представлена аргументация, что ситуации ограничения культурных связей, повседневных коммуникаций и физических контактов между людьми являются факторами формирования новых противоречий повседневной культуры, культуры поведения, потребления и развлечений. Обоснована значимость коллективных усилий по гуманизации механизмов социального контроля в условиях применяемых принудительных карантинных ограничений и различных форм социальной изоляции.

Ключевые слова: современное общество, культурная глобализация, культурная практика, повседневная жизнь, пандемия COVID-19, социальное познание.

Valentyna Sudakova

The cognitive strategies for research of the everyday cultural practices in conditions of the COVID-19 pandemic

Abstract. The article covers the analytical consideration of the cognitive strategies, which reflect the specific of socio-philosophical, sociological, political and cultural approaches to the study of controversial changes in everyday cultural practices in conditions of the COVID-19 pandemic. It emphasizes the scientific significance of specialized researches of the "quarantine life" phenomena and the problems of personal and collective social restrictions by people who try to overcome the pandemic risks and dangers in conditions of the forced self-isolation. The communicative risks and directions of the political institutions activities — their role, functions in overcoming of the pandemic destructive social consequences have been identified and analyzed in the article. The author proves the importance of the scientific evaluations of the civilized and democratization "levels" existing in different societies as well as the activities by the state's repressive and control institutions which are directed to the individual citizen or group of citizens. The article argues that the situations of the restrictions of the cultural interactions, everyday communications and the human face-to-face contacts constitute the new contradictions of the everyday culture, human behavior, consumption and entertaining. It substantiates the significance of the collective efforts for humanization of the social control mechanisms under conditions of the forced quarantine restrictions and the different forms of human isolation.

Keywords: contemporary society, cultural globalization, cultural practice, everyday life, COVID-19 pandemic, social cognition.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-8360-9388>ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.159-167>

РОЗВИТОК ПРИГОДНИЦЬКОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ДВАДЦЯТИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Безручко

Олександр Вікторович

доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
кіно-, телемистецтва, Київський
національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
oleksandr_bezruchko@ukr.net

Миславський

Володимир Наумович

доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри телебачення,
Харківська державна академія
культури, м. Харків
cinema2@i.ua

Безручко

Александр Викторович

доктор искусствоведения,
профессор, профессор кафедры
кино-, телеискусства, Киевский
национальный университет
культуры и искусств, г. Киев
oleksandr_bezruchko@ukr.net

Миславский

Владимир Наумович

доктор искусствоведения,
доцент кафедры телевидения,
Харьковская государственная
академия культуры, г. Харьков
cinema2@i.ua

Oleksandr Bezruchko

Doctor of art studies, professor,
professor of the department
of cinematographic arts television,
Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv
oleksandr_bezruchko@ukr.net

Volodymyr Myslavskiy

Doctor of art studies, associate professor
of the department of television, Kharkiv
State Academy of Culture, Faculty
of Cinema, Kharkiv
cinema2@i.ua

Анотація. На основі широкого спектру маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі 1922–1930 рр. у статті розглядається розвиток пригодницького жанру в українському кінематографі другої половини двадцятих років ХХ століття. Історію пишуть переможці. Зйомка пригодницьких картин про громадянську війну (радянсько-українську війну (1917–1921)) в Україні фахівцями Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) була пов'язана з наполегливими намаганнями Радянської влади переписати справжню історію боротьби українського народу за омріяну незалежність і власну державність у 1917–1921 роках на сфальсифіковану «кіноісторію». Проте знімалися ці фільми здебільшого за спрощеною схемою популярної на той час «кіноагітки», де були схематичні «білі», «червоні», «зелені», махновці, білий тил, червоне підпілля, боротьба й перемога.

Ключові слова: двадцять роки, двадцятье сторіччя, Україна, історія кіно, пригодницький жанр, Всеукраїнське фотокіноуправління.

Постановка проблеми. Становлення та розвиток пригодницького жанру в українському кінематографі другої половини двадцятих років ХХ століття, як і раніше залишається маловивченою сторінкою в історії вітчизняного кіно. Тому й актуальність цього дослідження, переважно, у заповненні істотної прогалини в історії кінематографу України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі аспекти становлення та розвитку пригодницького жанру в українській кіногалузі в 1920-і роки були висвітлені в поодиноких публікаціях вітчизняних кінознавців — В. Миславського (Миславський, 2015, с. 91–95; Миславський, 2016, с. 109–113; Миславський, 2017, с. 119–123; Миславський, 2019, с. 132–158) і О. Безручка (Безручко, 2013, с. 206–212). Незважаючи на вищевказані публікації, ця проблематика не стала предметом окремого дослідження, хоча відіграла неабияку роль у процесі розвитку українського кінематографу в 1920-і роки.

Мета статті — вивчити особливості розвитку пригодницького жанру в українському кінематографі другої половини двадцятих років ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тисяча дев'яносто двадцять п'ятого року на екрани України вийшло два повнометражні художні фільми про війну «червоних» проти «білих», «петлюрівців», «махновців» та інших ворогів радянської влади (так у добу СРСР називали радянсько-українську війну (1917–1921) — прим. В. М., О. Б.). Двосерійна картина «Укразія» замислювалася як наймасштабніша кінопостановка, на зйомки якої Всеукраїнське фотокіноуправління (далі: ВУФКУ) виділило колосальні гроші.

Прозаїк Микола Андрійович Борисов спільно з сценаристом Георгієм (Юрієм) Михайловичем Стабовим, базуючись на спогадах провідних комуністичних діячів, які брали участь у затвердженні Радянської влади в «українській Азії», написали кіносценарій «Україна і Азія». Режисером-постановником цього проєкту став досвідчений митець епохи німого кіно Петро Іванович Чардинін. Згідно з даними автора статті, який сховався за ініціалами «И.З.», у знімальному процесі, який тривав майже півроку, було задіяно до трьох тисяч акторів масових сцен. Зважаючи на ідеологічну важливість цієї кінострічки, прем'єру планували одночасно провести в трьох містах України (Харкові, Києві, Одесі) та двох головних містах Радянського Союзу — Москві та Ленінграді (И. З., 1924, с. 14).

Радянські керівники розуміли, що зйомки кінокартин про «перемоги» червоних у національно-визвольних змаганнях в Україні мали багато ризиків щодо правильного ідеологічного сприйняття пересічними глядачами, адже реальні події цих стрічок ще не стерлися з їхньої пам'яті. Не секрет, що прямо чи опосередковано більшість громадян України були безпосередніми учасниками цих боїв, а тому пам'ятали реальних більшовиків та петлюрівців, їхні битви, підпільні та масштабні, перемоги та поразки. Звернемо увагу, що до середини двадцятих років ХХ століття в Україні, як, до речі, і в Радянському Союзі зокрема, про події тієї війни відзняли багато стрічок різної мистецької якості, проте з усталеними стереотипами щодо «своїх» та «чужих». Так, наприклад, образ більшовика створювали за стійким голлівудським шаблоном, що «хороші герої повинні бути гарні», а тому позитивні герої мали «одухотворене» обличчя, красиву зачіску й, за тогочасною більшовицькою модою, шкіряну куртку. Негативні персонажі повинні були викликати відразу з першого погляду, а тому, зде-

більшого, вони були не лише некрасиві й жорстокі, але й під час збільшення напруження втрачали самовладання, унаслідок чого перетворювалися на жалюгідних нікчем, з яких повинні були глузувати глядачі. Такі сценарні штампи були характерні для кіноагіток двадцятих років, коли ворогів показували не лише жалюгідними, але й явно слабшими за позитивних героїв. Така ситуація мала, на думку тогочасного редактора Одеської кінофабрики, українського письменника Олексія Івановича Полторацького, помилкові результати, оскільки глядачі привчалися до думки, що за повторної війни ворогів «шапками закидаємо» (Полторацький, 1930, с. 40).

Навіть після того, як відомий російський кіномитець, який 1923 року уславився як сценарист одного з перших радянських шпигунсько-пригодницьких фільмів «Боротьба за „Ультиматум“» (інша назва «Комсомолец Федя») Володимир Кіршон схарактеризував кінострічки виробництва ВУФКУ («Укразія», «Трипільська трагедія», «Лісовий звір») як «дуже грубі й безглуздо зроблені агітаційні фільми» (Кіршон, 1927, с. 31), стрічка «Укразія» набула широкого резонансу. Так, центральні радянські газети «Правда» та «Известия» одночасно двадцять другого листопада тисяча дев'яносто двадцять п'ятого року опублікували рецензії на «Укразію» ([Ред. ст.], 1925d, с. 4). До речі, стрічка «Боротьба за „Ультиматум“» базувалася на штампах кіноагіток, за які її вищезгаданий сценарист лявав українські фільми, що вийшли на екрани за два роки після російської стрічки.

Здебільшого картина була прийнята позитивно. Багато рецензентів називали «Укразію» значним здобутком Всеукраїнського фотокіноуправління. Проте більшість з них зазначали занадто великий хронометраж картини. І вони мали рацію, адже «Укразія» тривала 209 хвилин.

Проаналізуємо відгуки на вищевказаний фільм, віднайдені авторами в тогочасних українських та російських спеціалізованих журналах і газетах:

«На долю “Укразії” випало вже чимало гарних відгуків. Здебільшого вони, безумовно, заслужені, адже “Укразія” — перша вдала спроба створення революційного детектива (“Червоні дияволята”, як явище виняткове і єдине, ми не беремо до уваги — прим. В. М.,

О. Б.). Сценарій цього разу виявився набагато кращим від схожих на нього сценаріїв з епохи громадянської війни, які, зазвичай, блукали в трьох соснах кіновоєн, битвах, партизанських загонах та інших військових атрибутах. Головне достоїнство картини — її цікавість та постійний інтерес, з яким глядач стежить за всіма перипетіями інтриги. Відсутність грубих постановочних дефектів і, на жаль, занадто ще частоту у нас халтури, а також вельми задовільна техніка постановки дуже допомагають такому сприятливому враженню, виробленому картиною. “Укразія” показала, нарешті, що звертати свої погляди на закордон для нас далеко не обов’язково. Деякі кадри “Укразії” нітрохи не поступаються багатьом із закордонних “бойовиків”» (Бе, 1925, с. 11).

У «Новом зрителі» із подивом зазначали, що на прем’єрі «Укразії» деякі «нові глядачі» трохи здивувались, оскільки радянські кінофільми до того не радували пересічних глядачів, за образним висловом автора рецензії, реально захоплюючою інтригою пригодницьких книжок, так званої пінкертоновської зацікавленості:

«Технічно багато майже блискучого. Нічні й натурні зйомки, типи виконавців, масовки. Освітлення і фотографія говорять про те, що наші технічні можливості наростають з кожною новою роботою. І якщо тільки трохи згустити сюжетні фарби, ущільнити картину з 2-х серій у одну — “Укразія” стане одним з наших перших і справжніх “бойовиків”» (А-в, 1925, с. 17).

П. Кельвер трохи пафосно назвав вищезгадану стрічку здобутком кінематографа України, оскільки, на його думку, це одна з перших кінострічок, що по-справжньому може бути названа бойовиком:

«Борисов та Стабовий надали вміло складений сценарій, добре оформлений Чардиніним. Картина — велике досягнення ВУФКУ й тому про неї варто написати докладніше, ніж звичайно. <...> Незважаючи на убогість технічних ресурсів ВУФКУ, Чардиніну вдалося домогтися не тільки гарних павільйонів, а й кадрів нічної зйомки (гонитва автомобілів,

курульні опіуму тощо). Трюки не перевантажують дію і добре вкомпоновані в неї, масові й батальні сцени плановані зі знанням справи. Особливо варто зазначити чудову фотографію і освітлення (оператор — Завельєв). У цілому — хороший фільм, технічно — навіть дуже гарний, і залишається лише пошкодувати, що автори сценарію надто поверхово пробігли по сторінках історії революції в Україні» (Кельвер, 1925, с. 17).

О. Сирник в «Кино-неделе» дав розгорнутий, цілком позитивний огляд цієї стрічки:

«“Укразія” — це слово (Україна — Азія) вигадав картину англійський кореспондент, який її “відкриває”. І ця надуманість, відчувається потрохи й у всій картині, безперечно, у першій частині. І сценарист, мабуть, занадто багато “надумав”, дав грандіозний матеріал, що не завжди добре перетравлюється, і зробив картину надзвичайно довгою (перегляд тривав майже 4 години!). І тим самим страшно виснажив глядача (особливо — робітника), у якого притупляється його здатність сприймати. Це великий мінус: нечіткість, розпливчастість сценарію і розтягнутість фільму. В іншому картина — перше велике досягнення ВУФКУ» (Сырник, 1925, с. 9).

Вищевказаний автор уважав, що кінофільм «Укразія» відзнятий чудово, оскільки

«оператор Завельєв дав відмінну, чітку фотографію. Псують картину тільки довжелезні, занадто нарочито агітаційні написи. У загальному й цілому картина — одна з кращих наших постановок. Вона, без сумніву, матиме величезний успіх у робітничих клубах, якщо тільки не нашкодить їй розтягнутість, що буквально приголомшує глядача. Але це, мабуть, уже хвороба нашої “південної” кінематографії (“Зниклі скарби”) і від цієї хвороби необхідно вилікуватися, пам’ятаючи, що картини робляться нами для робітничого й селянського глядача та повинні до нього “доходити” не тільки окремими моментами, але й усією своєю сукупністю. Побажаємо ВУФКУ для повного успіху фільму перемонтувати його в значно меншу кількість

частин (приблизно, вісім)» (Сырник, 1925, с. 9).

«“Укразія” задумана, як грандіозна епопея громадянської війни в Україні. Епопея вимагала монументальної, спокійної та величної форми, а постановник дав детектив. Правда, гарний детектив, але не більше. Кілька героїв затулили собою епоху. Замість фронту, партизанщини й розвалу білих — дія розгортається в кафешантані, у курильні опіуму, у вигаданій, “несправжній” в’язниці й контррозвідці. Тільки тіла тифозних на дахах вагонів, один-два мітинги й танок на призовному пункті нагадують нам про справжню війну. Сценарій, побудований за всіма правилами американських детективів. Постановка — велика за задумом і сумлінна за виконанням. Загалом “Укразія” — досягнення радянського кіно. Дві серії дивляться з цікавістю. Ідеологічно постановка витримана, але занадто прямолінійна» ([Ред. ст.], 1926d, с. 30).

На нашу думку, найприємнішою можна вважати рецензію впливового російського часопису «Жизнь искусства», у якій разом з критикою деякої схематичності «Укразії» зазначалося, що мізанкадр «одеських сходів» не гірший за рівнем майстерності, аніж усесвітньовідомий однойменний епізод ейзенштейнівського «Панцерника “Потьомкін”»:

«...Одеські сходи. Виявляється, ще до Ейзенштейна, її використовував, наскільки міг, Чардинін. І, приємно зазначити, робота останнього мало чим поступається показу їх творцями “Панцерника”. Зняті знизу види, сходи, що нескінченно прямують угору, запружені людською лавиною, що летиться потоком, усе змітає на своєму шляху, — ці сходи вражають і тут. Стерті, витоптані тисячами людей, що ступали по них, що нагромаджуються власною масою, вони грають і живуть разом зі статистами, що біжать. Таке враження завершальних сцен дещо згладжує попередні промахи фільму» ([Ред. ст.], 1926с, с. 17).

Автори вважають, що кінострічка «Укразія» задумувалась керівництвом Всеукраїнського фо-

токіноуправління не лише для показу здобутків кінематографу України, але й, насамперед, для власного глядача та отримання фінансової вигоди. У цих нечисленних критичних рецензіях стрічка, зважаючи на тогочасні ідеологічні настанови, піддавалась критиці саме за вищевказане, великий хронометраж і, найголовніше, за недостатній показ класових битв.

«Загалом, якби фільм не був таким важким для сприйняття і довгим (2 серії — 20 частин), він міг би з успіхом пройти на радянських екранах. У теперішньому вигляді навряд чи його витримає терпіння глядачів» (Лапін, 1925, с. 18).

Короткометражний кінофільм «Арсенальці» Леся Курбаса за сценарієм Георгія Тасіна в тисяча дев’ясот двадцять п’ятому році був показаний глядачам у другому номері кіножурналу ВУФКУ «Маховик». В одній рецензії в тогочасній пресі, зокрема, зазначалось, що в підготовчому періоді «відбулася об’єднана нарада з представниками губкому, губполітпросвіту, військових частин, Арсеналу й учасниками жовтневих подій у Києві» ([Ред. ст.], 1925с, с. 15).

Незважаючи на те, що в стрічці зіграли актори театру-студії «Березіль», цей агітфільм, у якому розігрувалась більшовицька версія повстання працівників заводу «Арсенал» у січні 1918 року проти Української Центральної Ради та Української Народної Республіки, пройшов в Україні, де багато людей ще пам’ятали справжню історію цього заклоту, не дуже помітно.

Наступного, тисяча дев’ясот двадцять шостого року Всеукраїнське фотокіноуправління відзняло декілька непримітних фільмів на тему громадянської війни: «ПКП» (режисер Олексій Лундін за сценарієм Георгія Стабового та Якова Ліфшиця), «Трипільська трагедія» (режисер Олександр Анощенко-Анод за сценарієм Григорія Епіка).

Для надання більшої достовірності фільмам керівництво ВУФКУ вирішило залучати до зйомок безпосередніх учасників боїв під час т. зв. громадянської війни. Так, наприклад, колишній генерал-хорунжий армії Української Народної Республіки Юрій (Юрко) Йосипович Тютюнник, який після операції Державного політичного управління виманений і заарештований на Радянській Україні, у

стрічці «ПКП» погодився (був вимушений) утілити на екрані себе (Л. М., 1926, с. 10). Проте, як зазначалось у рецензії часопису «Рабочий клуб», такий хід не виправдав себе:

«“Цвяхом” фільму є участь у зйомці справжнього Тютюнника. Це добре в сенсі схожості, але навряд чи гарантує справжність малюнка Тютюнника того часу. Тютюнник справжній, без сумніву, схильний показати себе таким, яким йому хочеться себе бачити» (Ард., 1926а, с. 71).

Також керівництво ВУФКУ запросило легендарного більшовицького комбрига Григорія Котовського із бійцями очолюваної ним бригади зіграти самих себе в стрічках «ПКП» та «Трипільська трагедія» ([Ред. ст.], 1925е, с. 6). Проте після загибелі Котовського 6 серпня 1925 року, його роль довелося грати дублеру, який нагадував більшовицького комбрига. З міркувань достовірності отримав роль у фільмі «Трипільська трагедія» один із учіліхів у с. Трипілля комсомольців Фастівський (Мик., 1926, с. 14–15).

Звернемо увагу, що також учасник тих подій Григорій Епик став одним з авторів сценарію вищезгаданого фільму ([Ред. ст.], 1925b, с. 21).

На кіновиробництво «ПКП», так само як і на згадану вище стрічку «Укразія», фахівцями Всеукраїнського фотокіноуправління було витрачено багато карбованців. За даними тогочасної редакційної статті, до зйомок були залучені кращі оператори — Г. Дробін, І. Гудима, М. Гольдт, Ф. Вериго-Даровський. Постановку доручили режисерам Георгію Стабовому, Олексію Лундіну. Деякі епізоди стрічок знімали Петро Чардинін і турецький режисер Ертугрул Мухсін-Бей ([Ред. ст.], 1926а, с. 27).

Такі витрати можна пояснити тим, що сценарій «ПКП» базувався на реальних подіях більшовицько-української війни (аббревіатура ПКП розшифровується як «державна польська залізниця», або «Польська колія панствова» (Polskie Koleje Państwowe)). Проте в більшовицькій Україні з гирким сарказмом дали інше значення цій скороченій назві — як «Піلسудський купив Петлюру»). Робочими назвами цієї кінострічки про війну поляків та петлюрівців проти «червоних» військ були «1920–1921» та «Петлюрівщина та ЧК» ([Ред. ст.], 1926b, с. 12).

Зйомки «грандіозного історичного фільму» проходили частково в місцях реальних подій — Бердичеві, Житомирі та Києві. Художник-постановник картини Соломон Зарицький у павільйонах Одеської кінофабрики побудував «Софіївський собор», штаб «Всеукраїнського» центру розвідників, палаци Пілсудського та Петлюри, львівський «Бар Америкен» тощо (Могилянський, 1926, с. 11).

Кінофільм «ПКП» замислювався в двох серіях, проте, радше за все, після критики затягнутого хронометражу стрічки «Укразія» було прийняте рішення скоротити тривалість. Насамкінець кінофільм «ПКП» вийшов на екрани односерійним. Проте це не врятувало, і більшість критиків зазначало, що «ПКП» «затягнуто нудний». Дописувач часопису «Рабочий клуб» у ґрунтовній рецензії зазначав сумбурність сценарію, у той самий час хвалив зображальне рішення оператора та розвінчання у стрічці «українського шовінізму часів УНР»:

«Чому картина слабка? Перш за все, звичайно, тому, що вона не має сюжету, або, радше, має їх не один. Уже одна війна з поляками, узяття Києва поляками й повернення його Червоною армією досить для створення прекрасної і цікавої картини. Але чи автор сценарію або постановник (мається на увазі режисер-постановник — прим. В. М., О. Б.), а може бути, і той, і інший не використовують благодатного матеріалу, перескакують далі: низка картин концентраційного табору, життя української еміграції за кордоном, зносини Петлюри з Пілсудським, нальоти — усе це без досить міцного зв'язку подане в картині. І особливо яскраво висувається новий момент — ставлення Тютюнника до Петлюри. Цього теж достатньо для окремої картини. Але цей момент, як і перший, не отримує достатнього розвитку, і сенс взаємин Петлюри й Тютюнника не роз'яснений. <...> Фільм зроблений, загалом, технічно непогано. Гарний кадр з помираючим телефоністом, який перед смертю натискає сигнальну кнопку. Недурні зимові пейзажі. Загалом, незважаючи на недоліки, які корисно було б, по можливості, виправити, картина може допомогти глядачеві в сенсі розвінчання українського шовінізму часів УНР» (Ард, 1926b, с. 12).

Незважаючи на залучення до епізодів боїв у

стрічці «Трипільська трагедія» великої кількості військових та проведення зйомок на місцях реальних подій у Києві, Ялті, Одесі та, звичайно ж, селі Трипілья, де власне й відбувся бій «червоних» із повстанцями отамана Зеленого, вищевказаний фільм отримав багато негативних відгуків ([Ред. ст.], 1925b, с. 21).

Дивно, що частина рецензентів без критичного аналізу просто переоповідала сценарій стрічки ([Ред. ст.], 1925a, с. 8–9). Іноді критикувалася неглибока проробка персонажів стрічки (Ард, 1926a, с. 71).

Не подобалась також надмірна деталізація у висвітленні катувань та вбивств ([Ред. ст.], 1926d, с. 30).

Про жорсткість на «всі смаки» у стрічці «Трипільська трагедія» зазначалося і в часописі «Советский экран», на шпальтах якого опубліковані критичні рецензії одного з трьох найкращих радянських режисерів Всеволода Іларіоновича Пудовкіна, першого радянського маршала Семена Михайловича Будьонного, більшовицького поета-футуриста Миколи Миколайовича Асєєва, письменника й кінознавця Віктора Борисовича Шкловського, кінорежисера й сценариста Юрія Вікторовича Тарича тощо. Так, зокрема, видатний лікар і громадський діяч, професор Микола Олександрович Семашко писав:

«Я категорично протестую проти “кривавого ухилу” багатьох останніх кінокартин. Протестую, перш за все, тому що жодної іншої мети, крім “трюку”, що лоскоче нерви, усі ці криваві сцени не мають» ([Ред. ст.], 1927, с. 4).

Ще одна картина, на якій варто зупинитися — це «Перекоп» Івана Петровича Кавалерідзе, що викликала як позитивні, так і негативні відгуки. Іван Кавалерідзе, як і Олександр Довженко, був в українському кінематографі визнаним новатором.

Один з основних мотивів фільму Кавалерідзе, який прослідковується протягом усієї картини, — боротьба селянства з куркульством, що, звичайно, була продиктована тогочасними реаліями, за перемогу більшовицької влади та встановлення гегемонії пролетаріату на території колишньої Російської імперії. Тлом цієї битви є фронти радянсько-української війни та одне з фінальних місць, як видно із однойменної назви фільму, — Перекоп. Отже,

Іван Петрович Кавалерідзе використовував творчий метод, відомий як «монтаж атракціонів», що вперше розробив і оприлюднив найкращий радянський кінорежисер і теоретик Сергій Михайлович Ейзенштейн і блискуче вплив та загострив у власних фільмах Олександр Петрович Довженко. Так, В. Левчук, зокрема, зазначав:

«Літературні сторінки героїчних епізодів громадянської війни й ліквідації інтервенції бліднуть перед художніми, соковитими, сильними образами, які подав режисер Кавалерідзе в останньому своєму творі “Перекоп”. <...> Картина вражає своєю геніальністю художнього сприйняття, у якій психологічний реалізм переплітається з синтетичними образами» (Левчук, 1930, с. 11).

Після перших показів картини інколи звучали твердження — «Перекоп» кращий та значиміший від «Арсеналу». Проте, як покаже подальший розвиток подій, ці думки були занадто передчасні та безапеляційні. Багато глядачів назвали спроби митця далекими від пролетарського мистецтва та формалістичними. Кінострічка піддалася критиці не тільки за творчі пошуки та експерименти в кіномистецтві, а й за применшення, як тоді вважали партійні ідеологи, істинного марксистсько-ленінського духу класової битви за гегемонію пролетаріату у всьому світі.

Фільми пригодницького жанру про нещодавню подію радянсько-української війни, яка на той час отримала усталену назву «громадянської війни», цікавили пересічних глядачів менше, ніж закордонні, більш цікаві стрічки цього жанру. Унаслідок чого найвище партійне керівництво, яке утримувало кінематограф, згідно з настановами першого очільника Країни Рад, під особливим контролем змусило митців адаптувати під партійні потреби завжди популярні види й жанри: мелодраму, комедію, драму, пригоди тощо. Звернемо увагу, що під час цього фільми повинні були бути, насамперед, ідеологічно правильними, а вже потім відповідати всім іншим вимогам. Саме тому можна пояснити, що фільми, відзняті в двадцяті роки ХХ ст. здебільшого фахівцями, які мали чималий досвід дореволюційної роботи в кінематографі, будувались на популярних касових мистецьких кліше й штампах, проте обов'язково мали беззаперечну

домінанту — боротьбу за перемогу більшовицької революції.

Висновки. Після опрацювання великого обсягу невідомих або недостатньо відомих статей у загальносоюзних та українських газетах і журналах 1922–1930 рр. у нашій науковій розвідці досліджений розвиток пригодницького жанру в українському кінематографі другої половини двадцятих років ХХ століття. Історію пишуть переможці. Зйомка кінострічок про бої громадянської війни пригодницького жанру в Україні фахівцями Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) обумовлена наполегливими намаганнями радянської влади переписати справжню історію боротьби українського народу за омріяну незалежність і

власну державність у 1917–1921 роках на сфальсифіковану «кіноісторію». Проте знімалися ці фільми здебільшого за спрощеною схемою популярної на той час «кіноагітки», де були схематичні «білі», «червоні», «зелені», махновці, петлюрівці, «білополяки», що билися на всіх фронтах, проте завжди перемагали саме більшовики.

Пропонована публікація не претендує на повноту. Перспективними є подальші наукові дослідження, перш за все, в архівах, спрямовані, насамперед, на подальший розвиток кінофільмів пригодницького жанру, знятих на українських кінофабриках «Українфільм» (правонаступниці Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ)) у 1930–1940-х роках.

Література:

- А-в, Алю. (1925). «Укразия». *Новый зритель*. № 9. С. 17.
- Ард. (1926а). «П.К.П.». *Рабочий клуб*. № 10. С. 71.
- Ард. (1926б). «Трипольська трагедія». *Рабочий клуб*. № 5. С. 12.
- Бе, Мих. (1925). «Укразия». *Искусство трудящимся*. № 18. С. 11.
- Безручко, О. В. (2013). Маловідомі сторінки життя режисера театру і кіно, педагога Ф. Л. Лопатинського. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2013*. Київ. Вип. 5 (16). С. 206–212.
- И. З. (1924). «Укразия». *Жизнь искусства*. № 36. С. 14.
- Кельвер, П. (1925). «Укразия». *Кино-неделя*. № 4. С. 17.
- Киришон, В. (1927). Под знаком «Мэри». *На литературном посту*. № 19. С. 31.
- Л. М. (1926). Как работает одесская фабрика ВУФКУ. *Театральная неделя*. № 7. С. 10.
- Лапин, Б. (1925). «Укразия». *Новый зритель*. № 8. С. 18.
- Левчук, В. (1930). Перекоп. *Кіно*. № 17. С. 11.
- Мик., М. (1926). Производство ВУФКУ. *Искусство и физкультура*. № 10. С. 14–15.
- Миславський, В. Н. (2015). Побутові фільми в українському кінематографі 1927–1930-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. № 8. С. 91–95.
- Миславський, В. Н. (2016). Комедії в українському кінематографі 1920-х років. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків. № 2. С. 109–113.
- Миславський, В. Н. (2017). Дитячі фільми в українському кінематографі 1920-х рр. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. Вип. 3. С. 119–123.
- Миславський, В. Н. (2018). Фільми про соціально-політичні катаклізми в українському кінематографі 1920-х років. О. В. Безручко (наук. ред.). *Мистецтвознавство. Соціальні комунікації. Медіапедагогіка: колективна монографія* (Т. 6, С. 121–143). Київ: Видав. центр КНУКіМ.
- Миславський, В. Н. (2019). Фільми на інтернаціональні теми в українському кінематографі 1920-х рр. О. В. Безручко (наук. ред.). *Генеза ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв: колективна монографія* (Т. 7, С. 132–158). Київ: Видав. центр КНУКіМ.
- Могилянський, Л. (1926). «П.К.П.». *Нове мистецтво*. № 14. С. 11.
- Полторацький, О. (1930). *Етюди до теорії кіна*. Київ: Укртеакіновидав.
- [Ред. ст.]. (1925а). «Трипольская трагедия». *Советский экран*. № 13. С. 8–9.
- [Ред. ст.]. (1925б). «Трипольская трагедия». *Советский экран*. № 33. С. 21.
- [Ред. ст.]. (1925с). На Украине. *Кино-неделя*. № 4. С. 15.

- [Ред. ст.]. (1925d). Об «Укразии». *Театральная неделя*. № 6. С. 4.
 [Ред. ст.]. (1925e). Съёмки в Киеве. *Театр, музыка, кино*. № 2. С. 6.
 [Ред. ст.]. (1926a). «П.К.П.». *Зоря*. № 19. С. 27.
 [Ред. ст.]. (1926b). «П.К.П.». *Театральная неделя*. № 9. С. 12.
 [Ред. ст.]. (1926c). «Укразия». *Жизнь искусства*. № 8. С. 17.
 [Ред. ст.]. (1926d). Советская фильма. *Советское кино*. № 6/7. С. 30.
 [Ред. ст.]. (1927). Кровь на экране. *Советский экран*. № 32. С. 4.
 Сырник, А. (1925). «Укразия». *Кино-неделя*. № 10. С. 9.

References:

- Ard. (1926a). «П.К.П.». *Rabochiy club*. № 10. P. 71. (In Russian)
 Ard. (1926b). «Trypilska tragedia» ["Trypillia tragedy"]. *Rabochiy club*. № 5. P. 12. (In Ukrainian)
 A-v, Aluy. (1925). «Ukrazia». *Noviy zritel*. № 9. P. 17. (In Russian)
 Be, Mikh. (1925). «Ukrazia». *Iskusstvo trudyashimsya*. № 18. P. 11. (In Russian)
 Bezruchko, O. V. (2013). Malovidomi storinki zhittya regisera teatry i kino F. L. Lopatinskogo [Little-known pages of the life of the director of theater and cinema, teacher F. L. Lopatinsky]. *Aktualni problem mysteckooy praktiki i mystectvoznavchoy nauki: Mysteckiy obrri'2013*. Kyiv, 5 (16), 206–212. (In Ukrainian)
 [Ed. art.]. (1925a). «Tripolskaya tragedia» ["Trypillia tragedy"]. *Sovetskiy ekran*. № 13. P. 8–9. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1925b). «Tripolskaya tragedia» ["Trypillia tragedy"]. *Sovetskiy ekran*. № 33. P. 21. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1925c). Na Ukraine [In Ukraine]. *Kino-nedelia*. № 4. P. 15. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1925d). Ob «Ukrazii» [About "Ukraziya"]. *Teatralnaya nedelia*. № 6. P. 4. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1925e). S'emki v Kieve [Filming in Kyiv]. *Teatr, myzika, kino*. № 2. P. 6. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1926a). «П.К.П.». *Zorya*. № 19. P. 27. (In Ukrainian)
 [Ed. art.]. (1926b). «П.К.П.». *Teatralnaya nedelia*. № 9. P. 12. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1926c). «Ukrazia». *Zhizn iskusstva*. № 8. P. 17. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1926d). Sovetskaya filma [Soviet film]. *Sovetskoe kino*. № 6/7. P. 30. (In Russian)
 [Ed. art.]. (1927). Krov na ekrane [Blood on the screen]. *Sovetskiy ekran*. № 32. P. 4. (In Russian)
 I. Z. (1924). «Ukrazia». *Zhizn iskusstva*. № 36. P. 14. (In Russian)
 Kolver, P. (1925). «Ukrazia». *Kino-nedelia*. № 4. P. 17. (In Russian)
 Kirshon, V. (1927). Pod znakom «Meri» [Under the sign of "Mary"]. *Na literaturnom postu*. № 19. P. 31. (In Russian)
 L. M. (1926). Kak rabotaet odesskaya fabrika VUFKU [How does the Odessa factory of VUFKU work?]. *Teatralnaya nedelia*. № 7. P. 10. (In Russian)
 Lapin, B. (1925). «Ukrazia». *Noviy zritel*. № 8. P. 18. (In Russian)
 Levchuk, V. (1930). Perekop. *Kino*. № 17. P. 11. (In Ukrainian)
 Mik., M. (1926). Proizvodstvo VUFKU [VUFKU production]. *Iskusstvo i fizkultura*. № 10. P. 14–15. (In Russian)
 Mogilanskiy, L. (1926). «П.К.П.». *Nove mystectvo*. № 14. P. 11. (In Ukrainian)
 Myslavskiy, V. N. (2015). Pobutovi filmy v ukrainskomu kinematohrafi 1927–1930-kh rokov [Household films in the Ukrainian cinema of the 1927–1930s]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv, 8, 91–95. (In Ukrainian)
 Myslavskiy, V. N. (2016). Komedii v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokov [Comedies in Ukrainian cinema of the 1920s]. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*. Kharkiv, 2, 109–113. (In Ukrainian)
 Myslavskiy, V. N. (2017). Dytiachi filmy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rr. [Children's films in the Ukrainian cinema of the 1920s]. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. Kharkiv, 3, 119–123. (In Ukrainian)
 Myslavskiy, V. N. (2018). Filmy pro sotsialno-politychni kataklizmy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rokov [Films about socio-political cataclysms in the Ukrainian cinema of the 1920s]. O. V. Bezruchko (ed.). *Mystetstvoznavstvo. Sotsialni komunikatsii. Mediapedahohika: kolektivna monografia* (T. 6, P. 121–143). Kyiv: Vudavnich. centr KNUKiM. (In Ukrainian)
 Myslavskiy, V. N. (2019). Filmy na internatsionalni temy v ukrainskomu kinematohrafi 1920-kh rr. [Films on international themes in Ukrainian cinema of the 1920s]. O. V. Bezruchko (ed.). *Geneza idei i dinamika rozvytku ekrannykh mystetstv: kolektivna monografia* (T. 7, P. 132–158). Kyiv: Vudavnich. centr KNUKiM. (In Ukrainian)

Poltorackiy, O. (1930). *Etydy do teorii kina [Etudes to the theory of cinema]*. Kyiv: Ukrteakinovydav. (In Ukrainian)
Syrnik, A. (1925). «Ukrazia». *Kino-nedelya*. № 10. P. 9. (In Russian)

Безручко Александр Викторович, Миславский Владимир Наумович

Развитие приключенческого жанра в украинском кинематографе во второй половине двадцатых годов XX века

Аннотация. На основе широкого спектра малоизвестных публикаций в украинской и российской периодической прессе 1922–1930 гг. в статье рассматривается развитие приключенческого жанра в украинском кинематографе во второй половине двадцатых годов XX века. Историю пишут победители. Съемка приключенческих картин о гражданской войне (советско-украинской войне (1917–1921)) в Украине специалистами Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ) была связана с настойчивыми попытками Советской власти переписать настоящую историю борьбы украинского народа за желанную независимость и собственную государственность в 1917–1921 годах на фальсифицированную «киноисторию». Однако снимались эти фильмы в основном по упрощенной схеме популярной в то время «киноагитки», где были схематичные «белые», «красные», «зеленые», махновцы, белый тыл, красное подполье, борьба и победа.

Ключевые слова: двадцатые годы, двадцатое столетие, Украина, история кино, приключенческий жанр, Всеукраинское фотокиноуправление.

Oleksandr Bezruchko, Volodymyr Myslavskiy

Development of the adventure genre in Ukrainian cinema in the second half of the twenties of the twentieth century

Abstract. Our research is based on a wide range of little-known publications in the Ukrainian and Russian periodicals 1922–1930. In this article we analyze the development of the adventure genre in Ukrainian cinema in the second half of the twenties of the twentieth century. Winners define history. The making of adventure films about the Civil War (Soviet-Ukrainian war (1917–1921)) in Ukraine by specialists of the All-Ukrainian Cinema and Photo Administration was associated with the persistent attempts of the Soviet government to rewrite the real history of the struggle of the Ukrainian people for the desired independence and their own statehood in 1917–1921 into a falsified "film history". However, these films were made mainly according to the simplified scheme of the popular at that time "kinoagitka" (propaganda films), where there were schematic "white", "red", "green", Makhnovists, white rear, red underground, struggle and victory.

Keywords: twenties, twentieth century, Ukraine, history of cinema, adventure genre, All-Ukrainian Cinema and Photo Administration.

УДК 378.22:7}{(477+73)“20”

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-0314-2157>

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-0493-5869>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-21-2022-1.168-178>

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ: ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ДОКТОРІВ МИСТЕЦТВА

Безгін Олексій Ігорович

академік Національної академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, rector@knutkt.edu.ua

Успенська Ольга Юрійвна

завідувачка аспірантури Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, uspenska@ukr.net

Безгин Алексей Игоревич

академік Національної академії искусств України, кандидат искусствоведения, професор, ректор Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, г. Киев, rector@knutkt.edu.ua

Успенская Ольга Юрьевна

заведующая аспирантурой Киевского национального университета театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого, г. Киев, uspenska@ukr.net

Oleksii Bezghin

Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Ph.D. (Art Studies), professor, rector of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theater, Cinema and Television, Kyiv rector@knutkt.edu.ua

Olga Uspenska

head of department of postgraduate studies, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theater, Cinema and Television, Kyiv uspenska@ukr.net

Анотація. Зміни у вітчизняному освітньому законодавстві стосовно мистецької освіти та запровадження особливої форми підготовки виконавських кадрів вищої кваліфікації, яка є аналогом до ступеня доктора філософії в мистецькій галузі, зумовили актуальність теми та її практичне значення. У статті визначені завдання, які стоять перед здобувачем ступеня «доктор мистецтва», проаналізовані шляхи реалізації цих завдань на прикладах програм підготовки докторів мистецтва в університетах США та Європи. Розглянуті нові методологічні засади підготовки науково-педагогічних працівників для творчих спеціальностей мистецької сфери, запропонована, як варіант, побудова програми з докторантури мистецтва за спеціальністю «Сценічне мистецтво» в українських мистецьких закладах вищої освіти.

Підкреслено, що введення цієї форми підготовки викладацьких кадрів вищої кваліфікації дасть можливість мистецьким закладам вищої освіти зберегти й розвинути творчий кадровий потенціал, стимулювати талановитих митців як педагогів передавати свій досвід наступним поколінням.

Це нововведення сприяє зближенню європейських та українських освітніх норм, дає змогу підвищити якість підготовки митців, має позитивну динаміку розвитку, але потребує якісного наповнення навчальних програм, вирішення методичних завдань та постійного моніторингу змісту з можливістю корекції та вдосконалення.

Ключові слова: вища мистецька освіта, третій творчо-освітній рівень, доктор мистецтва, докторантура мистецтв.

Актуальність. В освітньому законодавстві до прийняття нового Закону України «Про освіту» (далі Закон) усе підпорядковувалось єдиній освітній структурі, яка не визнавала особливостей мистецької галузі. Специфіка мистецької освіти не була визначена й не була окремим об'єктом уваги, хоча саме мистецька освіта повинна бути головним елементом державної культурної політики, підґрунтям духовного розвитку національної культури й основою культурного становлення та творчої реалізації людини впродовж життя. Не враховувались також особливості підготовки науково-педагогічних кадрів для виконавських видів мистецтва, що по-

роджувало проблеми з присвоєнням вчених звань викладачам на творчих кафедрах вищих навчальних закладів мистецького спрямування. Відсутність законодавчого регулювання, своєю чергою, створювало загрозу залишитися без молодих педагогів, які були би готові продовжувати мистецько-педагогічні традиції та розвивати національну виконавську школу.

Методологічні орієнтири розвитку педагогічної системи висвітлено в працях таких вчених, як І. Зязюн, В. Краєвський, В. Кремінь, С. Кузьміна, В. Лазарев тощо. Аналіз реального стану вітчизняної культурно-мистецької освіти, пошук можливостей підвищення ефективності підготовки фахівців для мистецької галузі здійснено в працях багатьох українських дослідників, таких як Безгін І. Д., Безгін О. І., Волков С. М., Висоцький Ю. П., Кузнєцова І. В., Отич О. М., Рожок В. І. та ін. Зокрема, у монографії «Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви та смисли» (Безгін, Кузнєцова, & Успенська, 2019) досліджувались концептуально-методологічні засади реалізації мистецької освіти в системі гуманітарної політики держави, шляхи розвитку кадрового потенціалу вищої мистецької школи в Україні. Як зазначали дослідники, питання мистецької педагогіки, зокрема підготовки фахівців вищої кваліфікації для творчих мистецьких спеціальностей, особливо актуальні, коли здійснюється перехід від «суспільно орієнтованого» типу цивілізації до «особистісно орієнтованого» (Безгін, Кузнєцова, & Успенська, 2019), за якого мистецькі заклади вищої освіти є ключовими інституціями, що забезпечують цей перехід.

Сучасне реформування системи освіти в Україні стосується мистецької освіти як такої, зокрема, вищої мистецької освіти. Домінантою державної політики розвитку мистецької освіти є визнання потреби останньої в кардинальних змінах: «Мистецька освіта вимагає кардинального осучаснення як у різних секторах культури, так і в системі загальної освіти» («Довгострокова стратегія розвитку української культури — стратегія реформ», 2016), що було реалізовано в новому Законі про освіту, де вперше окреслено статус спеціалізованої мистецької освіти, закладів мистецької освіти та умов мистецько-освітньої діяльності, що підкреслює їхню специфіку та створює стимули для розвитку. У ст. 21 Закону набирають чинності нові дефініції, а саме: для мистецької освіти на третьому

рівні вищої освіти, окрім кваліфікації «доктор філософії», вводиться — «доктор мистецтва». За визначенням Закону, освітньо-творчий рівень вищої освіти є аналогічним до освітньо-наукового рівня підготовки доктора філософії.

Кваліфікація «доктор мистецтва» у Законі визначається як

«освітньо-творчий рівень вищої освіти, що передбачає оволодіння методологією мистецької та мистецько-педагогічної діяльності, здійснення самостійного творчого мистецького проекту, здобуття практичних навичок продукування нових ідей і розв'язання теоретичних та практичних проблем у творчій мистецькій сфері» (Закон про освіту, 2016).

З врахуванням трансформації законодавства актуалізується потреба в дослідженні проблем методології мистецької освіти щодо підготовки фахівців на третьому освітньому рівні для культурно-мистецької галузі з урахуванням державної культурної політики та вимог у сфері освіти, вітчизняного та зарубіжного досвіду, міжнародних зобов'язань тощо. Зокрема, актуальності набувають питання щодо місії освітньої діяльності з підготовки докторів мистецтва для творчих мистецьких спеціальностей та розробки методичних засад для вирішення цих завдань.

Мета цієї статті: визначити завдання, що має виконати здобувач ступеня «доктор мистецтва», проаналізувати шляхи реалізації цих завдань на прикладах підготовки докторів мистецтва в університетах США та Європи, а також розглянути можливу розробку програми з докторантури мистецтва за спеціальністю «Сценічне мистецтво» в українських мистецьких закладах вищої освіти.

Методи дослідження. Під час вирішення завдань дослідження були застосовані такі загальнонаукові методи, як аналіз, синтез, порівняння, що дало змогу простежити динаміку досліджуваної проблеми. Були застосовані методи узагальнення та конкретизації, метод моделювання для побудови структури можливої програми для докторантури мистецтва.

Вклад основного матеріалу. Реформа освіти вводить нові законодавчі норми для розробки стандартів у освітній галузі, що безпосередньо стосується до вищої мистецької освіти, якість якої повинна

забезпечити формування необхідних компетентностей і наблизити її результати до новітніх вимог ринку праці. Як зазначалося вище, Законом про освіту (2016) на третьому рівні вищої освіти запроваджується освітньо-науковий ступінь «доктор філософії» для визначеної галузі знань та освітньо-творчий ступінь «доктор мистецтва» для визначеної творчої спеціальності.

Загальними вимогами та завданнями для здобувачів ступеня «доктор мистецтва» (далі – здобувач) є підвищення рівня майстерності, набуття високопрофесійних підходів до творчої мистецької діяльності та викладацької роботи, уміння передавати набуту мистецьку компетентність здобувачам вищої освіти ступенів бакалавр і магістр. Крім того, принциповими орієнтирами повинно бути набуття певних теоретичних знань, практичних умінь, творчих навичок та інших компетентностей, що сприятимуть продукуванню нових ідей, розв'язанню системних проблем у галузі мистецтва за відповідною спеціальністю та удосконаленню їхніх дослідницьких навичок для проведення самостійних наукових розвідок.

Здобувач ступеня «доктор мистецтва» у визначеній творчій спеціальності створює своєрідний креативний мистецький продукт, що має новизну мистецької ідеї, форми, втілення та є свідченням набуття здобувачем високого рівня майстерності, високопрофесійних підходів до творчої мистецької діяльності.

На відміну від здобувача ступеня «доктор мистецтва», здобувач ступеня «доктор філософії» в галузі мистецтва проводить самостійний оригінальний науковий аналіз та за результатами теоретичних пошуків отримує висновки й положення, що містять наукову новизну, мають прикладне значення, а також здійснює значний внесок у процес створення нових знань. Хоча кінцевий продукт професійного становлення доктора філософії в галузі мистецтва (дисертація) відрізняється від результату підготовки доктора мистецтва за конкретною творчою спеціальністю (творчий мистецький проект), але мета підготовки спільна — забезпечити культурно-мистецькі заклади вищої освіти висококваліфікованими викладачами. Навчальні дисципліни, включені до програм підготовки доктора філософії та доктора мистецтва, мають на меті забезпечити опанування здобувачем потрібних компетентностей, відповідно до 8-го рівня Націо-

нальної рамки кваліфікацій, що тотожний 8-му рівню міжнародного стандарту класифікації освіти (МСКО). Значущим також є набуття навичок командної роботи, критичної самооцінки власних лідерських якостей, здатності до самоаналізу, самостійності й активності в професійній діяльності за специфічних соціокультурних і економічних умов, уміння вести науково-методичну та організаційно-методичну роботу з запровадженням у навчальний процес нових інноваційних технологій. Уведення кваліфікації «доктор мистецтва» актуалізувало необхідність звернутися до міжнародного досвіду підготовки здобувачів зазначеного ступеня на третьому освітньому рівні. Адже, як визначає Закон про освіту,

«державна політика у сфері освіти формується і реалізується на основі наукових досліджень, міжнародних зобов'язань, вітчизняного та іноземного досвіду з урахуванням прогнозів, статистичних даних та індикаторів розвитку з метою задоволення потреб людини та суспільства» (Закон про освіту, ст. 5).

Історія виникнення потреби в новій кваліфікації «доктор мистецтва» (Doctor of Arts (D. A.)) та необхідність її впровадження описані О. Безгіним у статті «Флорентійські принципи для докторантури мистецтва» (Культурологічна думка, № 18), у якій зазначено, що вперше програма для професійної підготовки доктора мистецтва (D. A.) була запропонована в США на засіданні Асоціації американських університетів ще 1932 року задля задоволення зростаючої потреби в кваліфікованих педагогічних кадрах для творчих мистецьких спеціальностей. На цьому ж засіданні було підкреслено, що здобуття ступеня «доктора мистецтва»

«за часом буде тривати тільки три роки, так як усуне дисертаційне дослідження і захист дисертації та підготує своїх здобувачів до того, щоб стати висококваліфікованими та добре інформованими у своїй сфері викладачами в закладах вищої освіти і, таким чином, дозволить елітарній меншості докторів філософії зосередитися на дослідженнях» (Там само).

Отже, була запропонована альтернатива на-

уковому ступеню доктора філософії, необхідність введення якої виникла в період безпрецедентного зростання в 1950-х і 1960-х роках потреби академічних вищих навчальних закладів у викладачах, особливо для виконавчих мистецьких спеціальностей. Так за класифікатором США (Structure of the U.S. Education System, 2012), ступінь «доктор мистецтва» може надаватися у галузях:

- образотворче мистецтво (живопис, малюнок, скульптура);
- виконавське мистецтво (драматичне, циркове, музичне, танцювальне);
- графічне та аудіовізуальне мистецтво (фотографія, кінематографія, вироблення музичних творів, створення радіо і телевізійних передач, видавнича справа тощо).

На теперішній час у Сполучених Штатах Америки програми з підготовки доктора мистецтва пропонують поглиблене вивчення конкретної дисципліни в поєднанні з оволодінням педагогічними компетенціями. Така програма пропонує вченим широкий обсяг і різноманітність, які необхідні кваліфікованому викладачу у своїй галузі. Найбільший суспільний запит на ступінь доктора мистецтва з образотворчого мистецтва (D.F.A) і музичного мистецтва (D.M.A) Doctor of Arts /in Music (D.M.) / in the Fine Arts (D.F.A.) тощо, прийнятому у світовій практиці. Програми з підготовки докторів мистецтва пропонують Йельський університет, Північно-західний університет, Мічиганський університет, Бостонський університет, університет штату Аризона тощо. Аналіз програм підготовки доктора філософії та доктора мистецтва, наприклад, у галузі театрального та сценічного мистецтва, виявляє їхню спільність у такому:

- оволодіння передовою базою знань у цій галузі та окремих спеціалізаціях;
- оволодіння конкретними методами дослідження, які слугують новим і вдосконаленим підходам до набуття та застосування знань у теорії та на практиці;
- набуття педагогічної майстерності.

В усіх програмах як для навчання доктора філософії, так і доктора мистецтва підкреслюється, що, насамперед, програма спрямована на розвиток науковців, здатних критично і творчо мислити в галузі своєї діяльності, вирішувати нагальні проблеми. У програмах особливо підкреслюється можливість працевлаштування здобувачів ступе-

ня на академічних посадах після завершення навчання. Для здійснення цієї можливості підвищена увага приділяється розвитку педагогічних навичок та проходженню педагогічної практики здобувача. Відділ аспірантури й науковий/творчий керівник здобувача під час визначення обсягу досліджуваних питань та курсів навчання враховують сильні сторони здобувача, його інтереси. Такий індивідуальний підхід до навчання дозволяє не тільки розробити індивідуальний план навчання, а й створює можливості для набуття педагогічних навичок здобувачем. Здобувачі, за згодою керівника, можуть читати лекції зі спеціальності для магістрів або бакалаврів, бути асистентами на тренінгах, семінарах, майстер-класах. Розвиток педагогічної майстерності вважається дуже важливим і йому приділяється значна увага. Педагогічна майстерність здобувача оцінюється, як його науковим керівником, так і студентською радою. За результатами відгуків йому надаються рекомендації щодо покращення викладання певного курсу. Для студентів останнього року навчання також проводяться колоквіуми за темою професіоналізації, що включають розділи з вдосконалення спілкування, уміння презентувати свої досягнення на конференціях, написання тез і доповідей. Керівники здобувачів, зазвичай, докладають усіх зусиль для надання їм різноманітних можливостей удосконалити свою педагогічну майстерність і викладати підготовлені курси. Варто підкреслити, що вищенаведені принципи побудови програм для навчання на третьому рівні вищої освіти базуються на загальному підході щодо набуття знань та педагогічних компетенцій здобувачами ступеня доктор філософії та доктор мистецтва. Розглянемо, як приклад, основні положення програми, що пропонує Аризонський державний університет (Arizona State University) для присудження ступеня «доктор філософії з театрознавства / сценічного мистецтва». Ця програма, окрім традиційного наукового дослідження, включає методологію культурних та перформансових студій, які враховують інші форми образного втілення театральних вистав. Курс навчання забезпечує не тільки історичні та теоретичні дослідження в цій галузі, а й набуття практичного досвіду на спеціалізованих семінарах та студіях, що може бути важливим для підготовки доктора мистецтва. Програма складається з 90 кредитних годин (один кредит — 30 годин): обов'язковий курс — 24 кре-

дитні години; факультативи — 12; дослідження — 12; узагальнення результатів досліджень — 12. Програма дозволяє використовувати 30 кредитних годин від раніше присудженого ступеня магістра з цієї спеціальності, що уможливило зменшення плати за навчання. Два з факультативних курсів здобувач ступеня повинен опанувати в іншому навчальному закладі, поза межами університету. Вибір цих курсів затверджується наглядовою радою університету в таких сферах, які стосуються культурологічних або регіональних проблем, мови, літератури, естетичних теорій. Усі курси добираються так, щоб допомогти здобувачам ступеня реалізувати цілі програми та успішно здійснити дослідження.

Аналогічно будується програма для третього рівня вищої освіти в університеті Брауна, США. Університет Брауна — приватний дослідницький університет у Провіденсі, Род-Айленд. Це сьомий найстаріший інститут у галузі вищої освіти США, заснований 1764 року. Серед факультетів різної спрямованості є факультет театрального та сценічного мистецтва, на якому пропонують програму підготовки доктора філософії в галузі театрального та сценічного мистецтва. Вступник подає заяву на докторську програму з обґрунтуванням вибору та мети дослідження, приблизно на 1–3 сторінки, реферат за обраною темою на 10–25 сторінок, 3 рекомендаційні листи та копії примірників своїх робіт, виконаних за період навчання в магістратурі. Усі міжнародні заявники, чия рідна мова не є англійською, складають «Тест з англійської як іноземної (TOEFL) або тест за «Міжнародною системою тестування з англійської мови» (IELTS).

Програма навчання триває п'ять років. Успішним здобувачам ступеня надається стипендія за рішенням наглядової ради університету. Вступники на докторську програму погоджують з керівником департаменту аспірантури кількість курсів і з магістерської програми, які можуть бути зараховані до докторської програми. Максимальна кількість таких курсів дорівнює семи, що становить від 14 до 21 кредитів. Отже, в університеті Брауна вони повинні пройти ще принаймні вісім курсів, включаючи два колоквіуми на першому курсі. Загальна освітня підготовка складає 15 курсів, приблизно 30–40 кредитів. На проведення наукового дослідження та підготовки теоретичної роботи надається 50–60 кредитів. Вибір курсів для навчання здійснюється

за погодження з науковим керівником. Це можуть бути такі курси:

- Американський театр;
- Європейські традиції театру;
- Західний театр і перформанс ХХ століття;
- Російський театр і драматургія;
- Мізансцена;
- Історіографія театру;
- Політичний театр і перформанс;
- Виконавське мистецтво тощо.

Пропонуються також практичні курси з таких дисциплін, наприклад, театральний дизайн. Ці курси використовують різні методології та дискурси. Заохочується творча робота над проектами на всіх курсах навчання. Здобувачі, які навчаються в департаменті театрального та сценічного мистецтва в Університеті Брауна, отримують переваги завдяки гнучкості навчальної системи, яка дає можливість відвідувати лекції в інших департаментах університету. Це дозволяє використати міждисциплінарний підхід до створення мистецького творчого проекту за програмою підготовки доктора мистецтва або для написання дисертаційного дослідження за програмою підготовки доктора філософії. Такий підхід створює додаткові можливості для відповідей на актуальні питання сьогодення і всіляко заохочується в роботі здобувача.

У програму навчання аспіранта, окрім курсів зі спеціальності, можуть включатися такі предмети, як музика, англійська або іноземна мова, література (класична та сучасна), медіа. Таким чином використовується різноманітність можливостей університету. Здобувачі, які отримали ступінь доктора філософії в галузі театрального й сценічного мистецтва, можуть розраховувати на успішне працевлаштування як у самому університеті, так і за відповідною спеціальністю в університеті штату Флорида, університеті Джорджтауна, Гарвардському університеті, Нью-Йоркському університеті та багатьох інших.

За останні чотири десятиліття докторантура з мистецтв, окрім США, була створена за різними формами по всіх країнах ЄС та за його межами. Так, деякі країни (Великобританія, Іспанія, Норвегія, Швеція) мають понад десятилітній досвід присудження ступеня в галузі мистецтв. В інших країнах почали вводити третій цикл вищої освіти з мистецтва (доктор мистецтва) в останні десять років, у деяких — тільки нещодавно вирішили запровадити

цей рівень підготовки. На сьогодні такі програми мають, наприклад, Академія образотворчого мистецтва у Відні (Австрія), Цюрихський університет мистецтв (Швейцарія). Однієї з лідерських шкіл з отримання ступеня доктор мистецтва в музиці є Інститут Орфея (Бельгія), що пропонує міжнародну міжвузівську програму для практичних досліджень у галузі музичного мистецтва, що призначена для музикантів-дослідників (виконавців і композиторів). Ця програма передбачає співробітництво між такими закладами вищої освіти:

- Інститут Орфея, координатор (Гент, Бельгія);
- Асоціація католицьких університетів (Katholieke Universiteit Leuven Association) (Левен, Бельгія);
- Музична консерваторія (LUCA, Campus Lemmensinstitute Левен, Бельгія);
- Асоціація університетів Антверпена (Антверпен, Бельгія);
- Королівська консерваторія Антверпена (Антверпен, Бельгія);
- Лейденський університет, Академія творчих і виконавських мистецтв (Лейден, Нідерланди);
- Королівська консерваторія в Гаазі (Гаага, Нідерланди);
- Консерваторія Амстердаму (Амстердам, Нідерланди).

Залежно від приймаючого університету застосовуються конкретні правила та процедури отримання ступеня доктора мистецтва. Програма розрахована на чотири роки та складається з дослідницької частини й навчання. Це дозволяє здобувачам ступеня розвинути свої мистецькі здібності, розширити академічні знання та методичні навички. Програма доповнюється індивідуальним науковим керівництвом та інтегрована в професійне дослідницьке середовище, що дозволяє підготувати здобувача до кар'єри митця-дослідника. На сьогодні в докторантурі навчається близько 50 здобувачів ступеня «доктор мистецтва» в музиці (TAIEX Expert Mission, 2020). Типова структура програми навчання в докторантурі мистецтва, яка представлена організацією ELIA для спеціальності «Сценічне мистецтво» (ELIA, 2020) має такий вигляд:

- Теоретичне навчання складається з обов'язкових дисциплін за спеціальністю (70 кредитів) і дисциплін за вибором (10 кредитів).
- Дисципліни за вибором здобувача можуть

обиратися зі сфери догальної до спеціальності. Їхній вибір узгоджується з керівником здобувача та департаментом аспірантури. Зусилля здобувача спрямовуються, насамперед, на підвищення майстерності за спеціальністю.

– Атестація досягнень, яка відбувається кожного семестру, передбачає демонстрацію 1–3 художніх компонентів, що попередньо досліджуються, вистави, майстер-класів.

– Теоретична робота, яка є частиною заключного мистецького проєкту, може представляти собою монографію; статтю або статті; вебпублікацію; мультимедійний проєкт тощо.

– Завершення докторської роботи, у цьому випадку на здобуття ступеня доктора мистецтва в сценічному мистецтві, включатиме одну або кілька презентацій у вигляді концертів, вистав, оригінальних демонстрацій створеного мистецького проєкту, а також публічний захист теоретичної письмової складової.

– Під час оцінювання докторської роботи враховуються використання художніх методів та прийомів, оригінальність проєкту, новизна концептуального підходу та отримання нових знань у мистецькій галузі.

– Використання результатів докторської роботи в галузі мистецтва може бути обговорене в спеціальній угоді щодо дотримання авторських прав за забезпечення відкритого доступу до цієї роботи.

Засади докторської освіти в галузі мистецтв, що розроблялася в Європі протягом 20 років, сформульована в так званих «Флорентійських принципах», впровадженню яких в Україні присвячена стаття О. Безгіна (Безгін, 2019). Отже, серед головних принципів докторських програм, що забезпечують успіх здобувачів, є критична маса та критична диверсифікація, працевлаштування, досвідчене керівництво, характеристика результатів навчання, кар'єрне зростання, потрібна кількість кредитів, забезпечення якості надання послуг та інтернаціоналізація. З огляду на зауважене, можна зробити висновок, що принцип досягнення критичної маси є шостим Зальцбургським принципом, що містить ідею щодо пошуку організаторами й виконавцями докторських програм шляхів для досягнення критичної маси та залучення різних типів інноваційних практик, що введені в університетах Європи в поєднанні з міжнародною, внутрішньо національною та регіональною співпрацею між

університетами (Salzburg Principles on Doctoral Education, 2005).

Враховуючи міжнародний досвід побудови навчальних програм на третьому рівні вищої освіти та досвід розробки освітньо-творчої програми для здобувачів ступеня «доктор мистецтва» у творчій аспірантурі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, можна запропонувати деякі основні засади побудови такої програми для мистецьких ЗВО. Під час розробки та реалізації навчальних програм у одному ЗВО необхідно зробити декілька кроків для визначення контексту, формату, спрямованості, тривалості майбутньої програми, цільової аудиторії та потреби в активних і фінансових ресурсах. Необхідно також визначити цілі, завдання та результати програми, спрогнозувати, які знання та навички отримають випускники програми, що, насамперед, для третього освітньо-творчого рівня мистецької освіти означає набуття навичок критичного мислення, професійного розуміння широкого обсягу питань мистецької галузі, оволодіння методологією мистецької та мистецько-педагогічної діяльності. Узагальнений досвід із названих питань був представлений у колективній монографії (Безгін, Бернадська, Кочарян, & Успенська, 2008. с. 137–160). Запропонована методологія аналізу й узгодження навчальних програм мала на меті зробити їх порівнянними, враховуючи принципи різноманітності й автономії мистецьких закладів вищої освіти. Навчальні програми розглядалися та обговорювалися за такими п'ятьма параметрами:

- 1) загальноосвітні компетенції;
- 2) спеціальні компетенції;
- 3) урахування вимог ECTS (European Credit Transfer System);
- 4) методика навчання, викладання й оцінювання;
- 5) заходи з покращання якості навчального процесу (система внутрішньо-організаційної культури якості).

Узяті разом названі п'ять параметрів навчальної програми дозволяють університетам самостійно адаптувати свої навчальні плани і, водночас, спонукати їх до інновацій. Моделювання розглядає перелік компетенцій як відправну точку для розробки й оцінювання програм, а не як якісь жорсткі обмеження. Навпаки, це дозволяє мистецьким закладам вищої освіти діяти гнучко й автономно

за розробки програм і водночас забезпечує уніфікований код для опису цілей певної програми. Варто також врахувати, що мистецькі заклади вищої освіти, зокрема за спеціальністю «Сценічне мистецтво», у навчальному процесі спираються на творчу спадщину видатних майстрів минулого та мистецький досвід сучасних майстрів сцени, чия методологічна основа підготовки майстрів сцени актуальна й на сьогодні сповідується всіма театральними школами України. Дискусійним може залишатися питання щодо формулювання нормативних компетентностей і результатів навчання, але водночас не повинні нівелюватись творчі особливості мистецької школи того чи іншого майстра.

Отже, план навчального процесу повинен формуватися з урахуванням світоглядних завдань освітньої діяльності на рівні підготовки докторів мистецтва та включати дисципліни, що забезпечують таке:

1. Поглиблення теоретичної підготовки викладача найвищої (відповідної) кваліфікації.
2. Удосконалення рівня творчої майстерності.
3. Здобуття теоретичних знань, практичних умінь та навичок, інших компетентностей, необхідних для продукування ідей, розв'язання комплексних проблем у галузі сценічного мистецтва.
4. Поглиблення науково-дослідницьких навичок для здійснення самостійних наукових розвідок.
5. Набуття практики написання та оформлення результатів наукової роботи з подальшою презентацією та апробацією на наукових комунікативних заходах.
6. Постійне поглиблення рівня володіння іноземною мовою, що дозволить достойно презентувати результати наукових досліджень на міжнародних наукових та науково-практичних конференціях, семінарах, круглих столах тощо.
7. Набуття знань та практичних навичок викладання в закладах вищої освіти, підготовки науково-методичних матеріалів.

З урахуванням вищезазначеного та законодавчих вимог «Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні» (2018) навчальний план може мати такий вигляд:

- Гуманітарно-наукова підготовка — 16 кредитів.
- Майстерність за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво (сценічна мова, акторське мистецтво,

режисура драми, мистецтво театру ляльок) — 11–16 кредитів.

- Дисципліни вільного вибору здобувача, узгоджені з відділом аспірантури — 9 кредитів.

- Педагогічна практика — 3 кредити.

Результати навчальної діяльності оцінюються за 100-бальною шкалою так:

- мінімум для допуску до іспиту — 20 балів (рекомендована кількість — 36 балів),

- для допуску до заліку — мінімум 40 балів (рекомендована кількість — 48 балів).

За результатами вивчення дисципліни обов'язковим є підсумкове накопичення — мінімум 60 балів. Іспити з мистецьких дисциплін проходять у формі публічного показу сценічних уривків, тренінгів. Варто зазначити, що сучасні інформаційні технології дозволяють ефективно впроваджувати в навчальній та науково-дослідницькій діяльності інформаційні ресурси та електронні системи інформаційних комунікацій, що допомагає формувати та удосконалювати загальнокультурні та фахові компетентності, сприяє постійному оновленню наукових знань в галузі сценічного мистецтва.

Висновки. Зміни в вітчизняному освітньому законодавстві стосовно мистецької освіти та запровадження специфічної форми підготовки ви-

середніх кадрів вищої кваліфікації, що є аналогом ступеня доктор філософії в мистецькій галузі, зумовили актуальність теми та її практичне значення. У статті визначені завдання, які стоять перед здобувачем ступеня «доктор мистецтва», проаналізовані шляхи реалізації цих завдань на прикладах програм підготовки докторів мистецтва в університетах США та Європи. Розглянуті нові методологічні засади підготовки науково-педагогічних працівників для творчих спеціальностей мистецької сфери, запропонована, як варіант, побудова програми з докторантури мистецтва за спеціальністю «Сценічне мистецтво» в українських мистецьких закладах вищої освіти. Підкреслено, що введення цієї форми підготовки викладацьких кадрів вищої кваліфікації дасть можливість мистецьким закладам вищої освіти зберегти й розвинути творчий кадровий потенціал, стимулювати талановитих митців як педагогів передавати свій досвід наступним поколінням. Це нововведення сприяє зближенню європейських і українських освітніх норм, дає змогу підвищити якість підготовки митців, має позитивну динаміку розвитку, але потребує якісного наповнення навчальних програм, вирішення методичних завдань та постійного моніторингу змісту з можливістю корекції та вдосконалення.

Література:

- Безгін, О. І. (2019). Флорентійські принципи для підготовки доктора мистецтва. *Культурологічна думка*. № 18. С. 147–155. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155>
- Безгін, О. І., Бернадська, А. Є., Кочарян, І. С., & Успенська, О. Ю. (2008). *Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка програмного забезпечення*. Київ: Інститут культурології НАМ України. ISBN 978-966-2241-03-07
- Безгін, О. І., Кузнецова, І. В., & Успенська, О. Ю. (2019). *Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви та смисли*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Безгін, О. І., & Успенська, О. Ю. (2018). Вища мистецька освіта в Україні: питання підготовки науково-педагогічних кадрів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. Вип. 22. С. 7–15.
- Закон про освіту*. № 2145-VIII. (2017). Редакція станом на 01.01.2021. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
- Кабінет міністрів України. (2011). Постанова № 1341. *Національна рамка кваліфікацій*. Відновлено з <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF>
- Кабінет міністрів України. (2016). Постанова № 261. *Порядок підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)*. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF#Text>

- Кабінет міністрів України. (2018). Постанова № 865. *Про затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні*. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text>
- Кабінет міністрів України. Розпорядження № 119-Р. (2016). *Довгострокова стратегія розвитку української культури — стратегія реформ*. Відновлено з <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>
- Міжнародна стандартна класифікація освіти. (2011). Відновлено з <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002116/211619r.pdf>
- Назаренко, Д. (2017). Підготовка Doctor of Arts in Music. *Матеріали Міжнародної наукової конференції «Культурно-мистецька освіта на сучасному етапі: прагнення, виклики та перспективи»*. Київ: МК України.
- Arizona State University: degree programs. (2020). Retrieved from <https://filmdancetheatre.asu.edu/degree-programs/theatre-performance-america-phd-phd>
- ELIA (European League of Institutes of the Arts). (2020). Retrieved from <https://elia-artschools.org/>
- Salzburg II Recommendation. (2010). *European Universities' Achievements since 2005 in Implementing the Salzburg Principles*. EUA.
- Structure of the U.S. (2012). *Education System: Research Doctorate Degrees*. U.S. Department of Education. Retrieved from <http://www.ed.gov/international/usnei/edlite-index.html>
- TAIEX Expert Mission on European. (2020). *Rules and Best Practices of Doctoral Education in Arts*. Kyiv. Retrieved from https://ec.europa.eu/neighbourhood-enlargement/tenders/taix_en

References:

- Arizona State University: degree programs. (2020). Retrieved from <https://filmdancetheatre.asu.edu/degree-programs/theatre-performance-america-phd-phd>
- Bezghin, O. I. (2019). The Florence principles for the preparing a doctor of arts. *Kulturolohichna dumka=The Culturology Ideas*. # 18. Pp. 147–155. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-18-2020-2.147-155> (In Ukrainian)
- Bezghin, O. I., Bernadska, A. E., Kocharyan, I. S., & Uspenska, O. U. (2008). *Problemy mystetskoï osvity: Typolohichni kryterii ta naukovo-metodychna rozrobka prohramnoho zabezpechennia [Problems of art education: Typological criteria and scientific and methodological software development]*. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. (In Ukrainian)
- Bezghin, O. I., Kuznetsova, I. V., & Uspenska, O. U. (2019). *Khudozhnia kultura i mystetska osvita Ukrainy: suchasni proiavy i smysly [Art Culture and Art Education of Ukraine: Contemporary Manifestations and Meanings]*. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. (In Ukrainian)
- Bezghin, O. I., & Uspenska, O. U. (2018). Vyscha mystetska osvita v Ukraini: pytannia pidhotovky naukovo-pedahohichnykh kadriv [Higher Arts education in Ukraine: issues of training of scientific and pedagogical staff]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Is. 22. Pp. 7–15. (In Ukrainian)
- ELIA (European League of Institutes of the Arts). (2020). Retrieved from <https://elia-artschools.org/>
- Kabinet ministriv Ukrainy. (2011). Postanova № 1341. *Natsionalna ramka kvalifikatsii*. [Resolution № 1341. *National Qualifications Framework*]. Retrieved from <http://zakon0.rada.gov.ua/laws/show/1341-2011-%D0%BF> (In Ukrainian)
- Kabinet ministriv Ukrainy. (2016). Postanova № 261. *Poriadok pidhotovky zdobuvachiv vyshchoi osvity stupenia doktora filosofii ta doktora nauk u vyshchyykh navchalnykh zakladakh (naukovykh ustanovakh)*. [Resolution № 261. *The order of preparation of applicants for higher education for the degree of Doctor of Philosophy and Doctor of Science in higher educational institutions (scientific institutions)*]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/261-2016-%D0%BF#Text> (In Ukrainian)

- Kabinet ministriv Ukrainy. (2016). Rozporiadzhennia № 119-R. *Dovhostrokovna stratehiia rozvytku ukrainskoi kultury — stratehiia reform* [Long-term strategy for the development of Ukrainian culture is a strategy for reforms]. Retrieved from <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80> (In Ukrainian)
- Kabinet ministriv Ukrainy. (2018). Postanova № 261. *Pro zatverdzhennia Poriadku здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні* [Resolution № 865. On approval of the Procedure for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Arts and training in assistantship-internship]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/865-2018-%D0%BF#Text> (In Ukrainian)
- Mizhnarodna standartna klasyfikatsiya osvity* [International Standard Classification of Education]. (2011). Retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002116/211619r.pdf> (In Ukrainian)
- Nazarenko, D. (2017). Підготовка Doctor of Arts in Music [Training for Doctor of Arts in Music]. *Materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii «Kulturno-mystetska osvita na suchasnomu etapi: prahnennia, vyklyky ta perspektyvy»*. Kyiv: MK Ukrainy. (In Ukrainian)
- Salzburg II Recommendation. (2010). *European Universities' Achievements since 2005 in Implementing the Salzburg Principles*. EUA.
- Structure of the U.S. (2012). *Education System: Research Doctorate Degrees*. U.S. Department of Education. Retrieved from <http://www.ed.gov/international/usnei/edlite-index.html>
- TAIEX Expert Mission on European. (2020). *Rules and Best Practices of Doctoral Education in Arts*. Kyiv. Retrieved from https://ec.europa.eu/neighbourhood-enlargement/tenders/taix_en
- Zakon pro osvitu* [Law on Education]. № 2145-VIII. (2017). Redaktsiya stanom na 01.01.2021. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (In Ukrainian)

Безгин Алексей Игоревич, Успенская Ольга Юрьевна

**Методическое обеспечение отечественной художественно-образовательной среды:
опыт подготовки докторов искусства**

Аннотация. Изменения в отечественном образовательном законодательстве относительно художественного образования и внедрение особой формы подготовки исполнительских кадров высшей квалификации, которая является аналогом степени доктор философии в художественной области, обусловили актуальность темы и ее практическое значение. В статье определены задачи, которые стоят перед соискателем степени «доктор искусства», проанализированы пути реализации этих задач на примерах программ подготовки докторов искусства в университетах США и Европы. Рассмотрены новые методологические основы подготовки научно-педагогических работников для творческих специальностей художественной сферы, предложено, как вариант, построение программы для докторантуры искусства по специальности «Сценическое искусство» в украинских высших учебных художественных заведениях.

Подчеркнуто, что введение этой формы подготовки преподавательских кадров высшей квалификации позволит художественным заведениям высшего образования сохранить и развить творческий кадровый потенциал, стимулировать талантливых художников в качестве педагогов, передавать свой опыт следующим поколениям.

Это нововведение способствует сближению европейских и украинских образовательных норм, позволяет повысить качество подготовки художников, имеет положительную динамику развития, но требует качественного наполнения учебных программ, решения методических задач и постоянного мониторинга содержания с возможностью коррекции и усовершенствования.

Ключевые слова: высшее художественное образование, третий творческий образовательный уровень, доктор искусства, докторантура искусств.

Oleksii Bezghin, Olga Uspenska

Methodical support of domestic art and educational space: experience of training doctors of art

Abstract. Changes in the domestic educational legislation regarding art education and the introduction of a special form of training of highly qualified performers, which is analogous to the degree of Doctor of Philosophy in the field of art, have determined the relevance of the topic and its practical significance. The article identifies the tasks facing the candidate for the degree of "Doctor of Arts", analyzes the ways to implement these tasks on the examples of training programs for doctors of art in universities in the United States and Europe. New methodological bases for training of scientific and pedagogical workers for creative specialties of art sphere are considered, the construction of a program for the doctoral studies of art in the specialty "Performing arts" in the Ukrainian higher education art establishments is offered, as an option.

It is emphasized that the introduction of this form of training of highly qualified teachers will allow higher education arts institutions to preserve and develop creative potential, stimulate talented artists to grow as teachers, pass their experience to future generations.

This innovation contributes to the convergence of European and Ukrainian educational standards, improves the quality of training of artists, has a positive dynamics of development but requires quality content of curricula, solving methodological tasks and constant monitoring of content with the possibility of correction and improvement.

Keywords: higher art education, third creative educational level, Doctor of Arts, Doctorate of Arts.

НАУКОВІ ФОРУМИ

Друковані видання
Інституту культурології НАМУ
2020



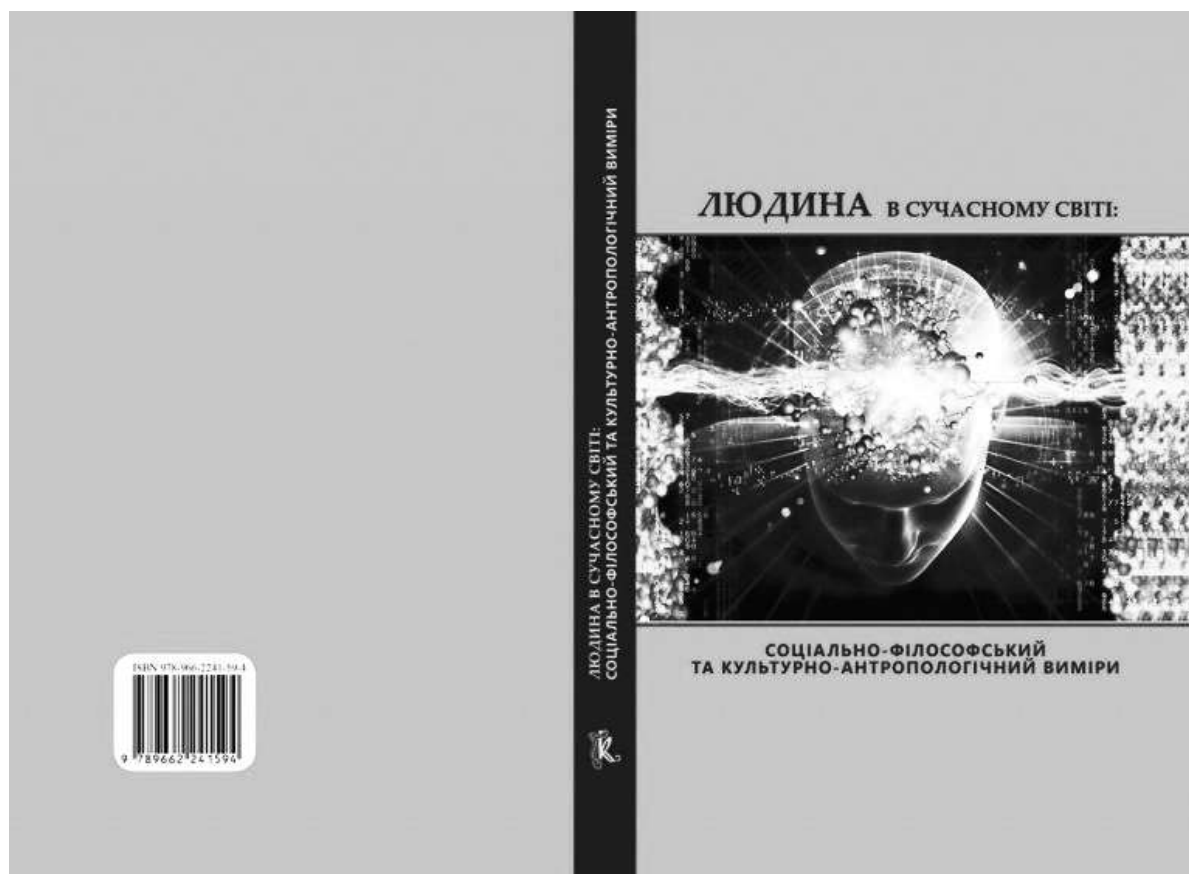
Берегова Олена

Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі

Монографія

У монографії розглянуто з позицій імагології різножанрові зразки українського та світового академічного музичного мистецтва, створені на межі ХХ–ХХІ століть. Доведено, що імагологічний підхід робить можливим виявлення специфіки образного сприйняття Іншого представниками різних культур, розкриття уявлень учасників культурного діалогу один про одного, віднайдення ефективних механізмів позитивної репрезентації культури України у світі.

Для викладачів, студентів і здобувачів наукових ступенів у закладах вищої освіти гуманітарного профілю, дослідників у сферах музичного мистецтва, культурології, мистецтвознавства, філософії культури.



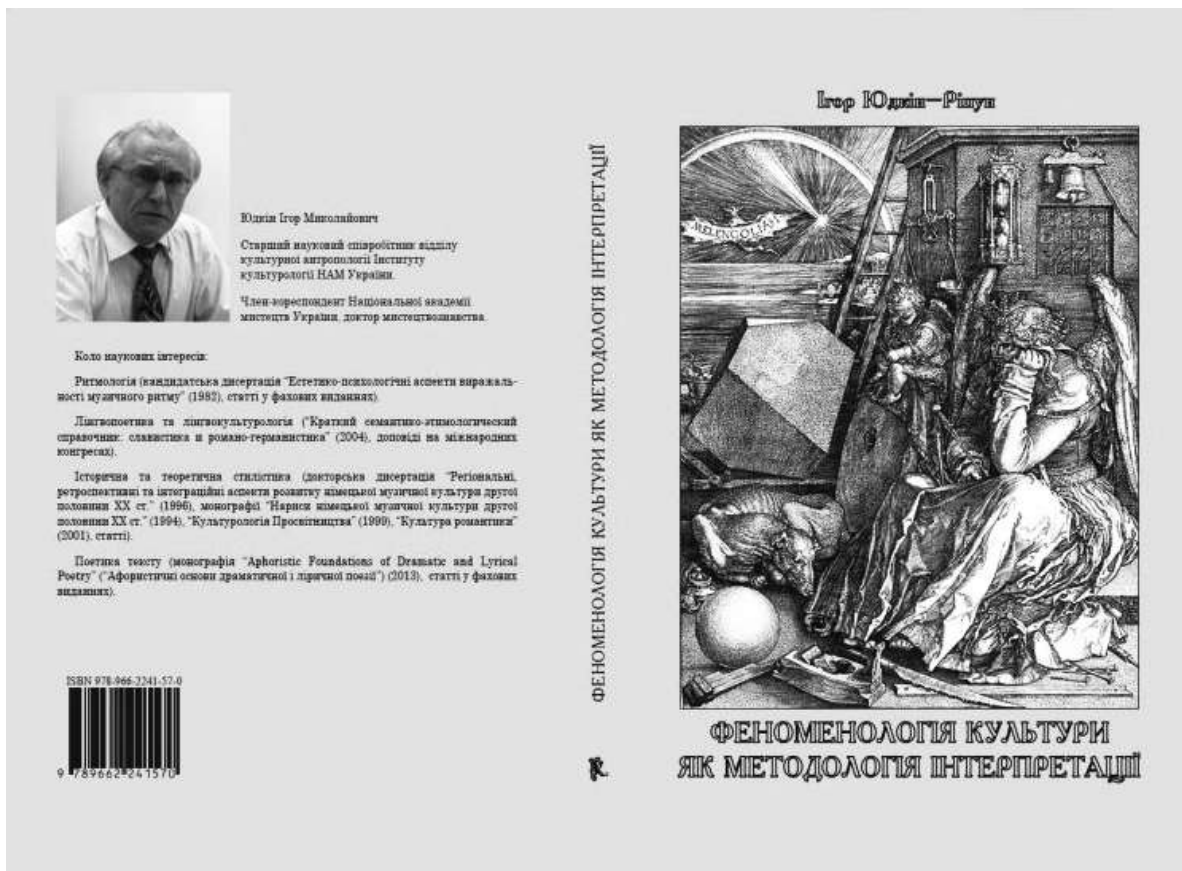
Більченко Є. В., Берегова О. М., Демещенко В. В. та ін.

**Людина в сучасному світі:
соціально-філософський
та культурно-антропологічний виміри**

Монографія

За умов сучасних викликів глобалізації по-новому постало питання визначення людини і усвідомлення її місця в світі, що постійно змінюється. Цими питаннями традиційно займалась культурна антропологія та соціальна філософія. Своє бачення цієї проблеми дають автори цієї монографії.

Для фахівців в галузі культурології, філософії культури, мистецтвознавства, дослідників наукових інституцій та творчих вищих навчальних закладів.



Юдкін-Ріпун Ігор

Феноменологія культури як методологія інтерпретації

Монографія

У монографії з позицій феноменології розглянуто проблематику виконавського мистецтва в театрі та музиці. Інтерпретацію подано в контексті інтуїтивного мислення в аспекті герменевтики і евристики. Простежено формування ейдетичних абстракцій як метаморфози ідіоматики.

Для студентів і викладачів мистецьких вишів, дослідників театрального і музичного мистецтва, культурології, філософії культури, мистецтвознавства.

Національна академія мистецтв України
Інститут культурології НАМ України
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України



Дистанційний науковий
круглий стіл

**ДІАЛОГ КУЛЬТУР
У ПРОЦЕСІ ГАРМОНІЗАЦІЇ
ПОСТСУЧАСНОГО СВІТУ**

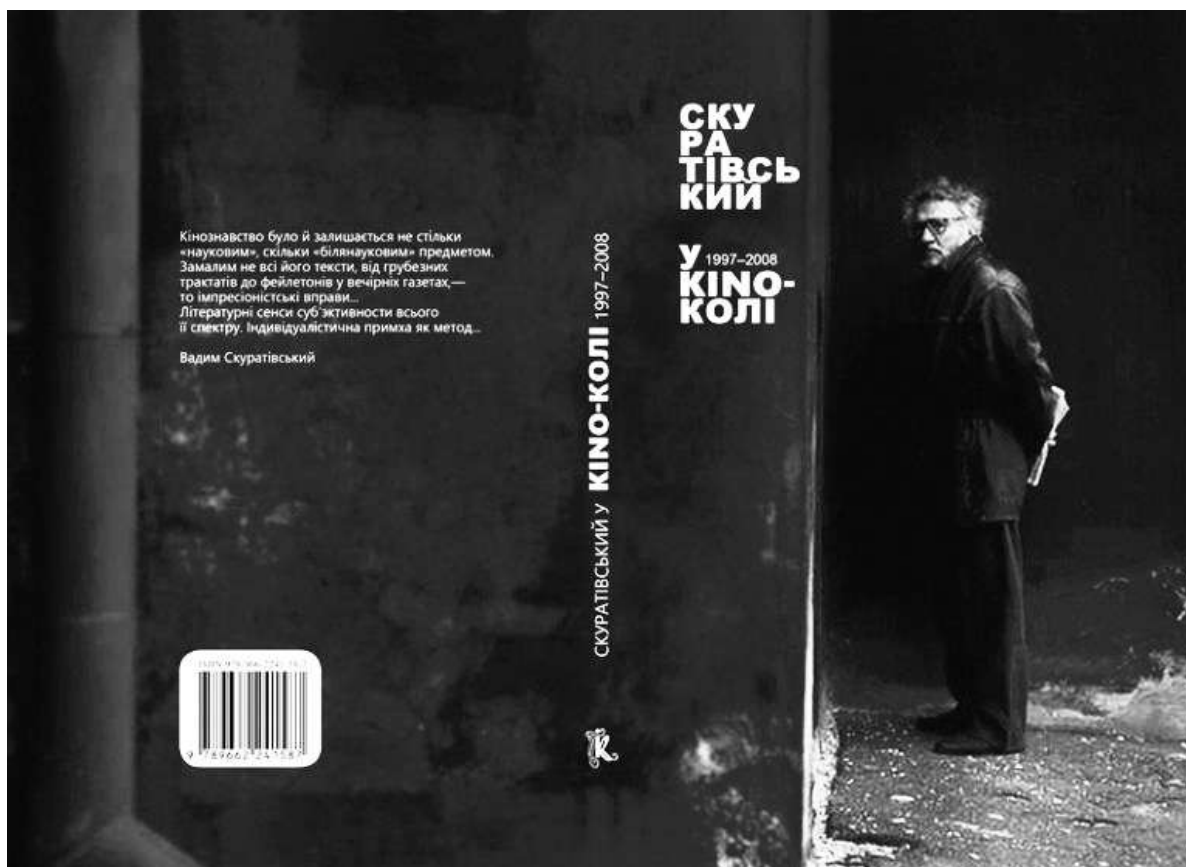
Збірник тез і повідомлень
28 квітня 2020 року



**Діалог культур у процесі
гармонізації постсучасного світу**

**Збірник тез і повідомлень
за матеріалами дистанційного круглого столу
«Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу»,
Київ, 28 квітня 2020 р.**

Збірник укладено за матеріалами дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу», дистанційно проведеного Інститутом культурології в межах виконання теми досліджень «Діалог культур у пост-сучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» (2020–2023 р.).



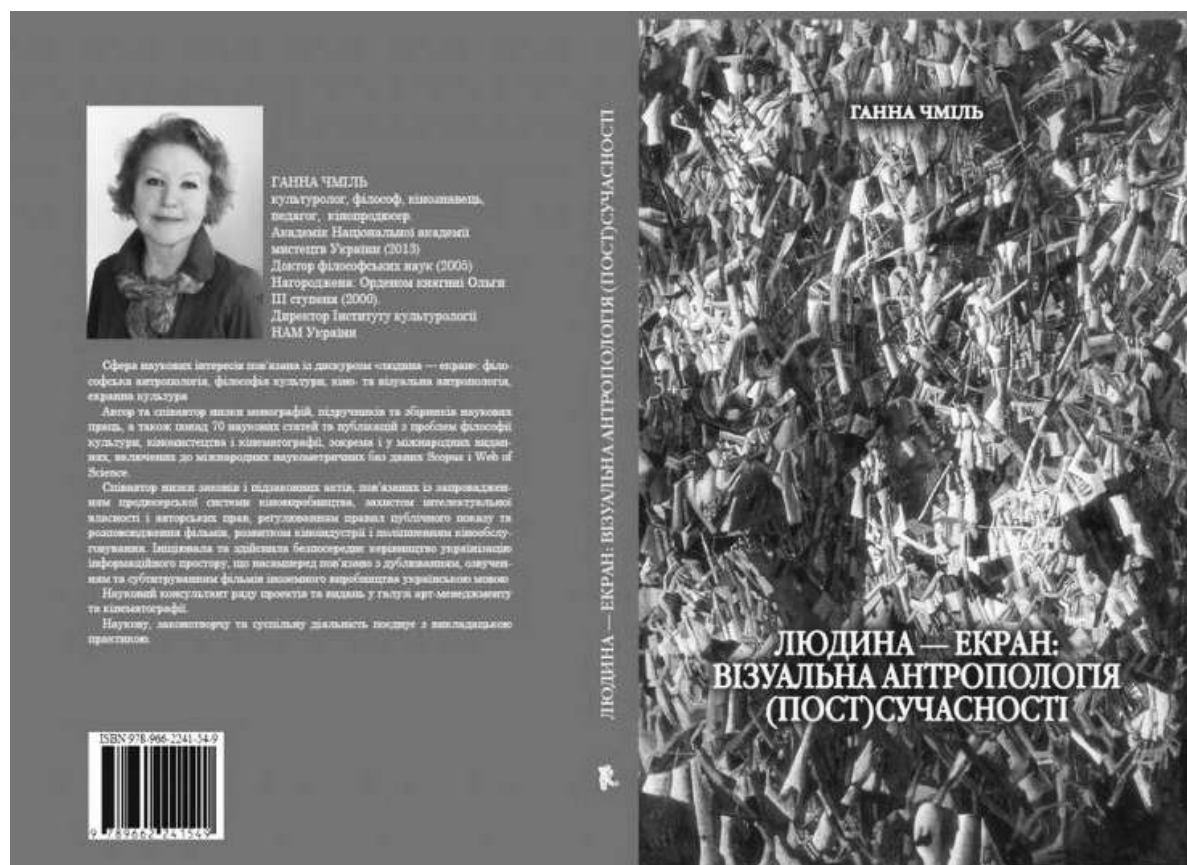
Скратівський Вадим

Скратівський у KINO-KOЛI (1997–2008)

Монографія

Вадим Скратівський є українським інтелектуалом — мистецтвознавцем, істориком, літературознавцем, публіцистом, автором понад 1000 публікацій з історії української, російської та західних літератур, загальної історії, філософії історії, історії кіна й театру, учасник ініціативної групи «Першого грудня».

Закінчив Київський державний університет ім. Тараса Шевченка, факультет романо-германської філології. Захистив докторську дисертацію «Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття». Автор-відник циклів телепрограм «Свіжий погляд на історію», «Монологи. Надії і втрати», «Бачу землю». Знімався, зокрема, в ігрових фільмах Сергія Маслобойщикова «Співачка Жозефіна і мишачий народ», «Шум вітру». Є автором щоквартального часопису KINO-KOЛO від його першого до останнього числа (1997–2008), де видрукував сорок оригінальних аналітичних матеріалів, котрі є пронизливим поглядом на історію, сьогодення й майбуття українського та світового кіномистецтва і наповнюють цю книжку.



Ганна Чміль

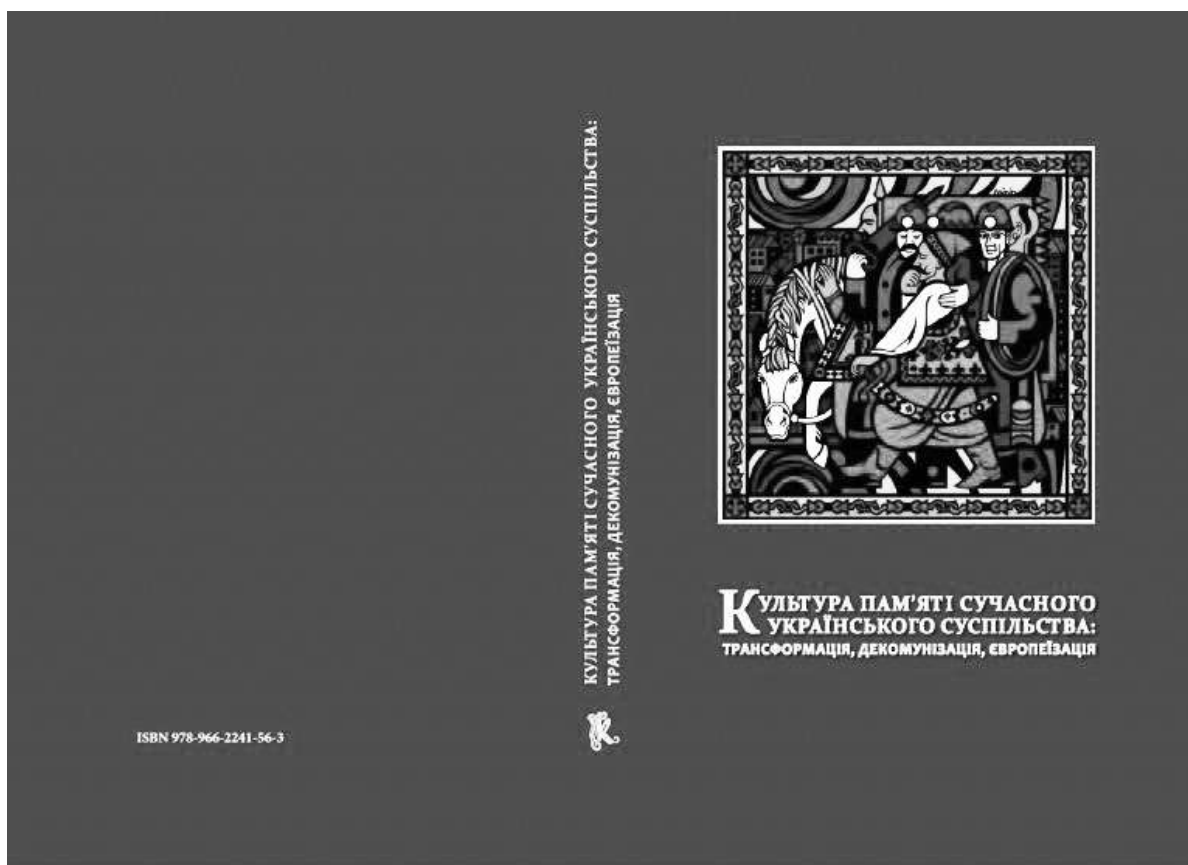
Людина — екран: візуальна антропологія (пост)сучасності

Монографія

Монографію присвячено надзвичайно актуальній проблемі дослідження екрану як специфічного феномену (пост)сучасної культури, що виконує подвійну функцію: адекватно відображає життя людини і, водночас, формує нові способи людського мислення, зумовлені взаємодією екранного дискурсу та суб'єкта.

Показано, що загальний дисплейно-екранний простір сучасності найточніше відображає наявну соціокультурну реальність, в якій нівелюється звична культурологічна диференціація типів культури на «високу» та «масову», а тотальність «буття-з-екраном» унеможливило гегемонію якоїсь однієї з соціальних чи маргіналізованих груп, бо кожен із сучасних суб'єктів має можливість без обмежень продукувати «екранне знання» та виривати власну суб'єкт(оподіб)ність з простору типових ідентифікаційних взірців до становлення себе як вільної особистості.

Для фахівців в галузі культурології, філософії культури, мистецтвознавства, дослідників наукових інституцій та творчих вищих навчальних закладів.



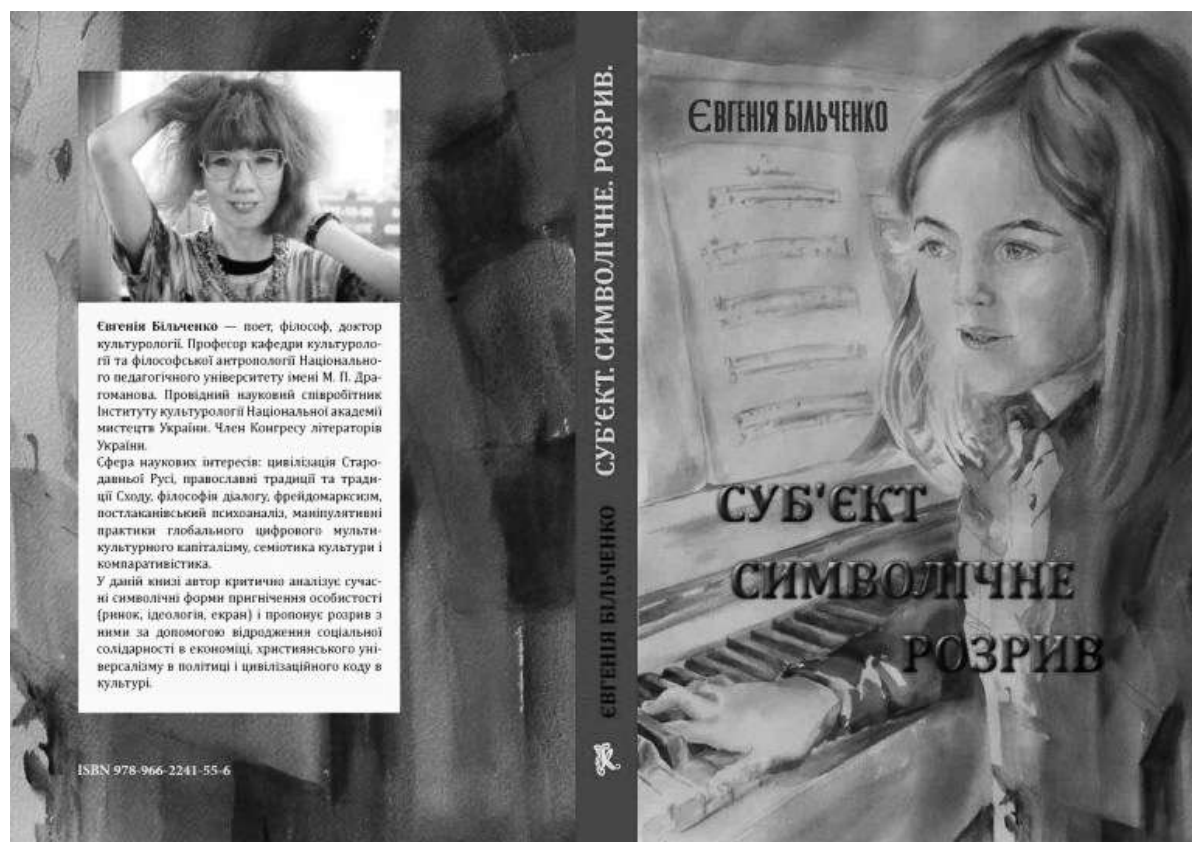
Гриценко О. А., Гончаренко Н. К.,
Кузнєцова І. В. та ін.

**Культура пам'яті сучасного українського суспільства:
трансформація, декомунізація, європеїзація**

Монографія

У монографії представлено результати дослідження і теоретичного осмислення посткомуністичної трансформації культури України у контексті Центральної та Східної Європи; процесу декомунізації культури та пов'язаних із ним змін у політиці пам'яті та суспільній свідомості; рецепції культурної спадщини XIX–XX ст. в сучасній Україні; європеїзація культури пам'яті в Україні через осягнення гуманітарних катастроф XX ст.

Для фахівців у галузі культурології, історії, філософії культури, мистецтвознавства, викладачів та студентів.



Більченко Є. В.

Суб'єкт. Символічне. Розрив

Монографія

У монографії розглядаються три парадигми: дискурс модерну, фіксований у понятті суб'єкта; дискурс постмодерну, фіксований у понятті Символічного у ситуації після «смерті автора»; дискурс сучасного психоаналізу, фіксований у понятті «радикального розриву» як з модерном, так і з постмодерном задля зрозуміння перспективи духовного розвитку людини в XXI столітті. Особливу увагу приділено феномену насилля над особистістю, що за тлумаченням автора носить символічний характер і означає інтерполяцію травмованого суб'єкта в ідеологічний простір екрану як ланцюгу означників (політики, ідеології, влади, реклами, моди).

Для фахівців у галузі культурології, філософії культури, мистецтвознавства, дослідників наукових інституцій та творчих вищих навчальних закладів.



Суб'єкт. Пам'ять. Символічне

Збірник наукових статей та тез наукових повідомлень за матеріалами дистанційної Міжнародної науково-теоретичної конференції та наукового круглого столу, Київ, 28 травня 2020 р.

Збірник укладено за матеріалами дистанційної Міжнародної науково-теоретичної конференції «Суб'єкт. Пам'ять. Символічне» та наукового круглого столу «Культурна спадщина радянського періоду в сучасній Україні: від ностальгії — до переосмислення», проведених Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України 28 травня 2020 р.

До збірника включені наукові статті та тези наукових повідомлень учасників науково-теоретичної конференції та наукового круглого столу.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Статті мають бути написані спеціально для збірника «Культурологічна думка» (ніде раніше не друковані й не надіслані до інших видань) і відповідати вимогам до фахових наукових видань.
2. Статті аспірантів, здобувачів мають подаватися разом із рецензією доктора (кандидата) наук.
3. За достовірність фактів, дат, назв і точність цитування відповідальні автори.
4. Стаття має бути підписана всіма авторами й супроводжуватися авторською довідкою українською, російською та англійською мовами.
5. Текст статті подається до редакційної колегії в електронному вигляді.
6. Оформлення тексту:
 - Редактор Word (.doc або .docx).
 - Назва файлу починається з прізвища автора й містить перші слова назви статті та номер журналу. Наприклад, Петренко_Творчий шлях_КД15.
 - Формат сторінки — А4, книжкова.
 - Шрифт — Times New Roman, кегль 14.
 - Міжрядковий інтервал — 1.
 - Абзацний відступ — 10 мм.
 - Поля: ліве — 3 см, праве — 2 см, верхнє й нижнє — 2 см.
 - Ілюстрації подаються в електронному вигляді: формат jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi, без стиснення.

REQUIREMENTS FOR THE ARTICLES

1. The articles should be written specifically for *The Culturology Ideas* collection of academic works (not previously published or sent to other editions) and meet the requirements for professional scientific publications.
2. Articles by postgraduate students and applicants must be submitted with the doctor's (PhD's) review.
3. The authors are responsible for the authenticity of the facts, dates, titles, and accuracy of citations.
4. All authors should state their full names in the article and provide the author's information in Ukrainian, Russian and English in the form given below.
5. Submit the article to the Editorial Board in electronic form.
6. Text formatting requirements:
 - Microsoft Word (.doc or .docx).
 - The file name begins with the author's surname and contains the first words of the article title and journal number. For example: Petrenko_Creative Path_KD15.
 - Page format – A4, Portrait.
 - Font – Times New Roman, size — 14.
 - Line spacing — 1.
 - Paragraph indent — 10 mm.
 - Margins: left — 3 cm, right — 2 cm, upper and lower — 2 cm.
 - Illustration are submitted in electronic form: jpg format, resolution at least 300 dpi, no compression.

Індекс УДК	UDC index	УДК 130.2
Ідентифікатор ORCID	ORCID ID	ORCID 0000-0000-0000-0000
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ 1. Прізвище, ім'я та по батькові автора (-ів), науковий ступінь, вчене звання, назва місця роботи (навчання) автора, місто (країна — для зарубіжних авторів), електронна адреса.	UKRAINIAN LANGUAGE ABSTRACT 1. Author's/authors' surname(s), name(s) and patronymic(s), scientific degree(s), academic rank(s), place of work (study) of the author(s), city (country - for foreign authors), e-mail.	Петренко Василь Миколайович доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, petrenko@ukr.net
2. Назва статті	2. Title of the article	ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ПОГЛЯДІВ СТАРОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В ЧАСИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 РОКІВ

<p>3. Анотація Вимоги до анотацій: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст власне анотації має бути розширений (не менше 100 слів і не більше 250 слів, 1000-1500 знаків). Зміст анотацій українською, російською та англійською мовами має бути таким самим.</p> <p>4. Ключові слова: не менше 3 і не більше 8 слів або словосполучень.</p>	<p>3. Abstract Requirements: meaningfulness (no common words), thoroughness (reflecting the main content of the article and research findings); unity of terminology within the abstract; no repetition of the information contained in the title of the article. The text itself should be extended (not less than 100 words and no more than 250 words, 1000-1500 characters). The abstracts in Ukrainian, Russian and English should be identical.</p> <p>4. Keywords: not less than 3 and no more than 8 words or word combinations.</p>	<p><i>Анотація.</i> Проаналізовано диверсифікацію політичних, моральних, матеріальних та інших настроїв старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр. На матеріалах архівів, літератури, преси показано взаємовідносини старої інтелігенції з різними, зокрема й радянською, владами під час революції. Висвітлено чинники й обставини, які впливали на думки, настрої представників інтелігенції до різних влад, емігрантської частини інтелігенції щодо їх ставлення до влад і подій під час Української революції 1917–1921 рр. ... Основну увагу приділено еволюції взаємин старої інтелігенції та радянської влади, оскільки саме вона, зрештою, у результаті військових дій, окупувала Україну....</p> <p><i>Ключові слова:</i> українська культура, стара інтелігенція, емігрантська українська інтелігенція, влада, радянський режим, Українська революція 1917–1921 рр.</p>
<p>П. 1–4 РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ</p>	<p>Р. 1–4. RUSSIAN LANGUAGE ABSTRACT</p>	<p>Петренко Василь Николаевич доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков, petrenko@ukr.net</p> <p style="text-align: center;">ДИВЕРСИФИКАЦИЯ ВЗГЛЯДОВ СТАРОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВО ВРЕМЕНА УКРАИНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917–1921 ГОДОВ</p> <p><i>Аннотация.</i> Проанализировано диверсифікацію політичних, моральних, матеріальних та других настроєний старої інтелігенції в період Української революції 1917–1921 гг. На матеріалах архівів, літератури, преси показано взаємоотношення старої інтелігенції с разными, в частности и советской, властями во время революции. Освещены факторы и обстоятельства, которые влияли на мысли, настроения представителей интеллигенции к разным властям, эмигрантской части интеллигенции относительно их отношения к властям и событиям во время Украинской революции 1917–1921 гг. ... Основное внимание уделено эволюции взаимоотношений старої інтелігенції и советской власти, поскольку именно она в конечном варианте, в результате военных действий, оккупировала Украину. ... <i>Ключевые слова:</i> украинская культура, старая интеллигенция, эмигрантская украинская интеллигенция, власть, советский режим, Украинская революция 1917–1921 гг.</p>
<p>П. 1–4 АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ</p> <p><i>Бажано структурувати відповідно до основного поділу статті! Анотація має містити мету, методи/методологічне підґрунтя, результати дослідження, новизну, а також практичне значення викладених матеріалів.</i></p> <p>Надавайте перевагу активному стану дієслів.</p>	<p>Р. 1–4. ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT</p> <p><i>It is advisable to structure it according to the article's main sections structure! The abstract should introduce the aim of the article, methods/methodological background, findings, results and practical significance of your work.</i></p> <p>The active voice is highly preferable.</p>	<p>Vasyl Petrenko Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, petrenko@ukr.net</p> <p style="text-align: center;">DIVERSIFICATION OF VIEWS OF THE OLD INTELIGENTSIA DURING THE UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921</p> <p><i>Abstract.</i> This paper analyzes political, moral, professional and other views of the old intelligentsia concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of the cultural approach to the analysis of numerous publications concerning transformation of the positions of the old intelligentsia in relation to their attitude to various authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. Drawing on the cultural approach, the author examines the processes of evolution of the mood and attitude of the old intelligentsia to various authorities, which had a goal to rob Ukraine. The paper shows a negative attitude of the nationally-minded intelligentsia to such authorities.</p>

		<p>The author has studied a lot of archive information and periodical editions using cultural and comparative methodological approaches to analyze the views of the old intelligentsia, especially the émigré intelligentsia, concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921.</p> <p>The information contained in this paper may be used for further research and developing methodological material for the new courses of lectures and seminars in history and theory of Ukrainian culture.</p> <p><i>Keywords:</i> Ukrainian culture, the old intelligentsia, the émigré Ukrainian intelligentsia, power, the Soviet regime, the Ukrainian revolution of 1917–1921.</p>
<p>ОСНОВНИЙ ТЕКСТ СТАТТІ (заголовки підрозділів статті виділяються курсивом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті), відповідно до постанови президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України», повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки. Обсяг основного тексту статті повинен бути 20 000–40 000 знаків.</p> <p>ПОСИЛАННЯ мають бути сформовані після основного тексту статті. Статті з посиланнями в кінці сторінки будуть повертатися автору на доопрацювання!</p>	<p>MAIN TEXT OF THE ARTICLE (the sub-sections' headings are italicized. The period follows the sub-section's heading and then the text of the article is continued), in accordance with the resolution of the Presidium of Higher Attestation Commission (VAK) of Ukraine No. 7-05 / 1 of 15.01.2003 «On increasing the requirements for professional publications included in the lists of the HAC of Ukraine», should have the following necessary structural elements: problem statement; analysis of recent research and publications; purpose of the article; the main research material presentation; conclusions. The body of the article should be between 20,000 and 40,000 characters.</p> <p>References appear after the main body of the paper. Articles with links/references at the end of the page will be returned to the author for revision!</p>	<p><i>Постановка проблеми</i>, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5-10 рядків).</p> <p><i>Останні дослідження та публікації</i>, на які посилається автор, виокремлення невирішених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить 1/3 сторінки).</p> <p><i>Мета статті</i> (формулювання мети статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; вказаний розділ дуже важливий: з нього читач визначає корисність для себе запропонованої статті; мета статті відповідає постановці загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень (обсяг цієї частини статті 5–10 рядків).</p> <p><i>Виклад матеріалу дослідження</i> — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма і методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора.</p> <p><i>Висновки</i> — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії й практики, <i>перспективи подальших досліджень</i>.</p> <p><i>Problem statement</i>, its relevance and connection with important practical tasks, the importance of solving the problem (5–10 lines).</p> <p><i>Recent studies and publications</i> cited by the author, highlighting previously unresolved issues; parts of the general issue the article is about (this part of the article is 1/3 of a page).</p> <p><i>Purpose of the article</i> (presenting the purpose of the article) – description of the main idea of the publication, how it differs, complements and deepens the already known approaches, what new facts, regularities highlights. This section is very important: from it the reader determines the usefulness of the proposed article; the purpose of the article is consistent with the statement of the general problem and the review of the studies that have been carried out (this section of the article is 5–10 lines).</p> <p><i>Presentation of the research materials</i> is the main part of the article presenting the main provisions of the study, the program and methodology of the experiment, the results obtained and their justification, identified patterns, analysis of results, personal contribution of the author.</p> <p><i>Conclusions</i> present main findings, recommendations, values for theory and practice, prospects for further research.</p>
<p>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</p> <p>Список використаної літератури виконується мовою оригіналу, розташовується в алфавітному порядку. Список літератури в англійській версії статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо). Бібліографічний опис оформлюється згідно з APA- стилем.</p>	<p>LIST of REFERENCES</p> <p>The reference list appears after the main body of the paper in source language in alphabetical order. The reference list in an English language article provide in the language of origin (i.e. in Ukrainian, Russian, English, etc.). Bibliography is arranged in accordance with APA-style formatting.</p>	<p>ЛІТЕРАТУРА:</p> <p>Гаврилюк С. та Гаврилюк О. (2012). <i>Історичний нарис пам'яткоохоронної справи. Основи пам'яткознавства</i>. К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, с. 248–284.</p> <p>Золотоверхий І. Д. (1961). <i>Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)</i>; М. В. Коваль (Ред.). Київ : Вид-во АН УРСР.</p> <p>Курас И. Ф. (1978). <i>Торжество пролетарского интернационализма и крах мелкобуржуазных партий на Украине</i>. Киев: Наук. думка.</p>

<p>Увага! Список використаної літератури має містити не менше 5 назв і не може складатися тільки з посилань на веб-сайти! Не додавайте до списку джерела, на які не посилаєтесь у статті. Уникайте подвійного цитування. За точність наведених у Списку даних відповідальність несуть автори.</p>	<p>Warning! The reference list should contain at least 5 articles, not all of which are website links! Do not list sources that were not cited in your paper. Avoid double quoting. The authors are fully responsible for the accuracy of the Reference List data.</p>	<p>Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України. (2017, 4 березня). <i>Голос України</i>, с. 1. Радянські мозаїки в Україні. Відновлено з https://soviet-mosaicsinukraine.org/ Ряппо, Я. П. (1927, 7 листопада). Основні етапи розвитку української системи народної освіти. <i>Народний учитель</i>, с. 2–3.</p>
<p style="text-align: center;">Транслітерація українських і російських джерел латиницею.</p> <p>1. Транслітерація здійснюється залежно від мови оригіналу відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України № 55 від 27 січня 2010 р. «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для української мови) або вимог наказу ФМС Росії від 3 лютого 2010 р. № 26 (для російської мови).</p> <p>Онлайнві транслітератори: • Стандартна українська транслітерація (http://ukrlit.org/transliteratsiia)</p> <p>• Транслит по-русски (http://translit.net/?account=zagranpasport)</p> <p>2. Список інформаційних джерел повинен бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style), коли рік публікації наводиться у круглих дужках після імені автора.</p> <p>3. Для оформлення кирилических цитувань необхідно транслітерувати імена авторів та назви видань (назви статей для кирилических видань транслітеруються або опускаються, можна навести авторський англійський варіант назви статті). Назви періодичних видань (журналів) наводяться відповідно до офіційного латинського написання за номером реєстрації ISSN та виділяються курсивом. Заборонено вживати знаки «-// або /», лапки мають бути лише прямі. Розділяти елементи потрібно крапкою, комою або виділенням курсивом.</p> <p>4. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються в списку, який створюється в латинському алфавіті.</p>	<p style="text-align: center;">Transliteration of Ukrainian and Russian sources in Latin.</p> <p>1. Transliteration is performed depending on the source language in accordance with the Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine of January 27, 2010 No. 55 «On Regulation of Transliteration of the Ukrainian Alphabet into the Latin» (for the Ukrainian language) or the Requirements of the Order of the FCS of Russia No. 26 of February 3, 2010 (for the Russian language).</p> <p>Online Transliteration:</p> <p>• Standard Ukrainian transliteration (http://ukrlit.org/transliteratsiia)</p> <p>• Transliteration in Russian (http://translit.net/?account=zagranpasport)</p> <p>2. List of information sources in REFERENCES should be arranged according to international APA (American Psychological Association) Style standard, when the year of publication is given in parentheses after the name of the author.</p> <p>3. For Cyrillic citation you should transliterate the names of authors and publishing titles (titles of articles of Cyrillic publications are transliterated or omitted; you can present the English version of the article's title provided by the author). The names of periodicals (magazines/journals) are presented according to the official Latin writing on the ISSN registration number and are italicized. Using <i>dashes</i>, <i>slashes</i> or <i>double slashes</i> is prohibited; use only straight quote marks. Separate elements with period, coma or by italicizing.</p> <p>4. If the list contains references to foreign publications, they are completely repeated in the list created in the Latin alphabet.</p>	<p style="text-align: center;">REFERENCES</p> <p>Деякі приклади оформлення цитувань за стилем APA Some examples of referencing according to APA style</p> <p>Стаття в журналі / Journal article Назва статті опускається (тільки для робіт на кирилиці). Ім'я автора і назва журналу транслітеруються. Назва журналу виділяється курсивом. (1) Журнал має нумеровані томи і випуски / Journal has both volumes and issues Обов'язково вказується і номер тому, і номер випуску. • Author, A. (2012). <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) (1) Журнал має лише нумеровані випуски / Journal has only numbered issues • Author, A. (2012). <i>Biblioteknyi visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation (Назва статті наводиться в авторському англійському перекладі або опускається, а не перекладається самостійно). • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Biblioteknyi visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian) Книга, частина книги / Book, part of the book Ім'я автора і назва видавництва транслітеруються. Вихідні дані — місце видання (місто), том, частина, сторінки тощо даються у перекладі англійською мовою. Назва книги або транслітеруються, або перекладається. (1) Книга / Book • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i>. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) (1) Частина книги / Part of the book • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i>. In <i>Nazva knigi</i> (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i> [Title of book]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i> [Subtitle]. In <i>Nazva knigi</i> [Title of book] (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) Дисертація, автореферат дисертації / Dissertation, Abstract of PhD dissertation Назва дисертації або (1) опускається, в цьому випадку в круглих дужках вказується спеціальність, або (2) перекладається (обидва варіанти тільки для робіт на кирилиці). Обов'язкові елементи: <i>PhD dissertation, Extended abstract of PhD dissertation, Master's thesis</i>. <i>Краще посилається на повний текст дисертації, а не на автореферат</i>. Описи можна перевірити у каталогах дисертацій http://diss.rsl.ru або http://search.proquest.com/. (1) Дисертація / Dissertation • Author, A. (2005) <i>PhD dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) [Зазначена спеціальність (<i>Social Communication</i>). Наводиться правильний офіційний переклад назви установи або її транслітерація (Kharkivska derzhavna akademiia kultury). Неправильний переклад найгірший варіант]</p>

<p>5. Посилання по тексту статті мають бути у круглих дужках з прізвищем автора латиницею та роком видання, через кому можуть бути зазначені сторінки.</p> <p>ВАЖЛИВО! Автор статті має вказувати цифровий ідентифікатор об'єкта (DOI) у пристатейній літературі в кінці посилання, за наявності.</p> <p>Наприклад: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>Можна користуватися посиланням для визначення DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>5. In-text referencing provide in parentheses with the author's first name in Latin alphabet and the year of publication, pages may be indicated after coma.</p> <p>NOTE! If available, the Author should include digital object identifier (DOI) at the end of the reference.</p> <p>Ех.: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>If necessary, you may use the following link to identify DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>(1) Автореферат дисертації / Extended abstract of PhD dissertation • Author, A. (2005) <i>Extended abstract of PhD dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian) [Або: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho]</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. PhD dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Extended abstract of PhD dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian)</p> <p>Тези доповідей, матеріали конференцій / Abstracts of papers, proceedings of the conference (1) Тези доповідей / Abstracts of papers • Author, A. (2007) <i>Abstracts of Papers. Nazva konferentsii</i>, Kyiv, June 1 –3, 2007. (pp. 29-30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (1) Матеріали конференцій / Proceedings of the conferences • Author, A. (2007) In <i>Nazva knigi (якщо є): Nazva konferentsii. Proceedings of the Conference</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30-35). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2007) Nazva tez [Title of article]. <i>Abstracts of Papers. Conference Name</i>. Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29-30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) Author, A. (2007) Nazva statii [Title of article]. In <i>Title of book (якщо є): Proceedings of the Conference Name</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30-35) Kyiv: VNLU. (in Ukrainian)</p> <p>Приклад оформлення посилання по тексту: (Author, 2016) або (Author, 2016, p. 45) або (Author, 2016a), (Author, 2016b) — коли рік повторюється в різних видання одного автора. Більш детальна інформація у PDF-файлі на сайті журналу «Культурологічна думка».</p>
---	--	---



Наукове видання

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА

ДУМКА:

збірник

№ 21, 2022

Підписано до друку 23.11.2021. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12. Наклад 100 прим.

Друк: ФОП Панов А.М.
Свідоцтво серії ДК № 4847 від 06.02.2015 р.
м. Харків, вул. Жон Мироносиць, 10, оф. 6,