

9. Ошо, О родителях и детях [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://subscribe.ru/group/formula-schastyia/7938088/>

10. Моруа А. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://socratify.net/quotes/andre-morua/31742>] Тож «не витрачайте даремно сили»

11. Юнг К. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.tutkatamka.com.ua/nathnennyia/psihologiya/20-citat-psixologa-karla-yunga-yaki-dopomozhut-krashhe-zrozumiti-sebe/>

12. Вечерняя Москва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://news.rambler.ru/other/37880401/?utm\\_content=rnews&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/other/37880401/?utm_content=rnews&utm_medium=read_more&utm_source=copylink)

### References

1. Mazur L. Problema spivvidnoshennja indyvidual'noi' i kolektyvnoi' identychnosti [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/26210/1/8-40-46.pdf>

2. Kon I. S. Identichnost' [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/sociologiya/IDENTICHOST.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/sociologiya/IDENTICHOST.html)

3. Jekzjuperi Antuan de Sent. Malen'kij princ [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://lib.ru/EKZJUPERY/mprinc.txt>

4. Monten' M. O vospitanii detej [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://lib.ru/FILOSOFO/MONTEN/children.txt>

5. Erikson E. Identichnost': junost' i krizis: Per. s angl. / Obshh. red. i predisl. Tolstyh A. V. – M.: Izdatel'skaja gruppa «Progress», 1996. – 344 s.

6. Krylova S. A. Cilisna sim'ja jak forma social'nogo partnerstva, OSOBYSTIST', STAT', SIM'Ja: VYKLYKY TA VIDPOVIDI FILOSOFS'KOI' ANTROPOLOGII', PSYHOANALIZU I ART-TERAPII'. Pidhid filosos'koi' antropologii' jak metaantropologii': zbirnyk naukovyh prac' IV Mizhnarodnoi' naukovy-praktychnoi' konferencii', 30–31 bereznja 2017 r. / Za red. Hamitova N. V. – K.: Interservis, 2017. – 196 s.

7. Zigmund F. Budushchee odnoj illjuzii [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: [http://nv-shuleniina.narod.ru/freyd\\_zigmund\\_budushchee\\_odnoj\\_illyuzii.pdf](http://nv-shuleniina.narod.ru/freyd_zigmund_budushchee_odnoj_illyuzii.pdf)

8. Mahabharata [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <https://ok.ru/lila.org/topic/66860460307873>

9. Osho, O roditeljah i detjah [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <https://subscribe.ru/group/formula-schastyia/7938088/>

10. Morua A. [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <https://socratify.net/quotes/andre-morua/31742>] Tozh «ne vitrachajite daremno sili»

11. Jung K. [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.tutkatamka.com.ua/nathnennyia/psihologiya/20-citat-psixologa-karla-yunga-yaki-dopomozhut-krashhe-zrozumiti-sebe/>

12. Vechernjaja Moskva [Elektronnyj resurs]. – Rezhym dostupu: [https://news.rambler.ru/other/37880401/?utm\\_content=rnews&utm\\_medium=read\\_more&utm\\_source=copylink](https://news.rambler.ru/other/37880401/?utm_content=rnews&utm_medium=read_more&utm_source=copylink)

*Pashynska A. V., post-graduate student of the Department of Philosophical Anthropology, National Pedagogical Dragomanov University (Ukraine, Kyiv), agnessa.pashynska@gmail.com*

### The role of parents in formation of self-identity

*The purpose of the article was to investigate the influence of relationships with parents on the formation of self-identity of the individual.*

*It has been found out that harmonious relations with the people who brought us up are the foundation for the formation of self-identity. For their harmonization, one can turn to the phenomenological reduction method and understand the meaning of the existence of parents in our lives; good relations can be fostered by the induction of the image of parents to «heavenly parents», the universal laws of nature, the existence of men and women. Awareness of the motives our parents have been guiding by raising us is the key to their forgiveness. At the same time, the in-depth analysis of one's own child forms the ability to differentiate one's and another's or that's imposed. It is this will continue to be the basis for the creation of its own identity as an automotive project. And good relationships with parents will give you a sense of integrity, through the cleansing and adoption of the male and female principle that we take from our parents.*

**Keywords:** self-identity, identity, harmony, relationships, parents, children.

\* \* \*

УДК 130.2:791.4

**Пушонкова О. А.,**

кандидат філософських наук, доцент  
кафедри філософії та релігієзнавства  
Черкаського національного університету  
ім. Богдана Хмельницького, Вчений секретар  
Черкаського обласного художнього музею  
(Україна, Черкаси), krapki@ukr.net

### ПАЛІМПЕСТ ЯК МЕТАФОРА ПАМ'ЯТІ КУЛЬТУРИ: СВОЄРІДНІСТЬ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

*Здійснюється аналіз феномену палімпесту як метафори культурної пам'яті, що викликано зміною її архітектонічної моделі в культурі ХХ – поч. ХХІ ст. та уможливило інтерпретацію культури як динамічного тексту з періоначалом, «початковим кодом», який актуалізується у контексті процесів архайзації як «пригадування» першотексту. Особливості візуалізації в мистецтві, зокрема в кінематографі та живописі презентують феномен розірваної перспективи та кінематографічного полотна; мерехтіння архетипного горизонту, полілінійність часу: зворотний рух, складність, слутаність, відсутність. У культурно-травматичному дискурсі травматична фіксація призводить до «забуття-вигіснення» минулого, що втілюється у безмістовному принципі колажу; з його тавтологічною процесуальністю та образами «фрагментів», «уламків», «сміття» та «трухи». Забуття уможливило життя «тут і тепер», але проблематизує історичні виміри пам'яті та її колективне підґрунтя, що призводить до фантомізації минулого та утворення його гібридних симуляцій. Візуалізація травматичного досвіду утворює «остріжки засліпленості афекту» й формує «ареал сліпоти» у культурі тотальної візуалізації.*

**Ключові слова:** культурна пам'ять, культурна метафора, візуальна культура, палімпест, архайзація культури, культурно-травматичний дискурс, культурна травма.

Полілінійний простір постмодерністської культури втрачає ознаки системи, закони функціонування якої можна розкрити та спрогнозувати подальший розвиток. «Очасовління простору» модерністського проекту змінюється «опросторюванням» часу постмодерністського. Отже пам'ять, як носій типу темпоральності культури, сьогодні використовується як один з інструментів інтерпретації простору, що ми спостерігаємо як в сучасній філософії, так і в культурі. Непередбачуваність створює безліч альтернативних можливостей й усе меншу залежність від минулого, яке мало фатально визначати майбутнє (З. Фройд). При цьому минуле продовжує «мерехтити» у теперішньому й майбутньому, накладається на новітні коди, переплітається, вуалюється у зміщених образах, або нагадує про ціле у вигляді уламків або фрагментів, існує як натяк у стертих або розмитих написах, накладається як «калька» на комплементарні образи. У мистецтві домінує контекстуальність, гра смислами без появи принципово нового – комбінаторика.

Такі процеси спостерігаються як у вербальності, так і в піктограмах мистецтва. Важливо віднайти метафору, яка б підходила як до вивчення процесів пам'яті, чіткого визначення якої науковці так і не дали, так і до аналізу процесів культури в цілому, що пов'язані зі змінами у кодах її темпоральності.

В сучасній ситуації все більший інтерес викликають проблеми репрезентації образів минулого, їх утримання, заміщення або знищення в історичній і персональній пам'яті, культурні фільтри пам'яті, механізми трансформації останньої й способи актуалізації спогадів в масовій історичній свідомості. Чи є забуття простим стиранням? Як репрезентується «слід» минулого у пам'яті?

Численні теорії пам'яті протягом ХІХ–ХХ ст. зводились до опису пам'яті як Речі, вона виступала як

ізолюваний об'єкт вивчення (Г. Еббінгауз). В культур філософській традиції маємо такі тлумачення: пам'ять як сховище минулого (А. Августин, Дж. Локк, М. Федоров), як «ретроактивний процес» (Ж. Лакан, С. Жижек, Н. Луман), а також теорії забуття: як втрати доступу до минулого, стирання мнемічних слідів (Платон, Арістотель, Дж. Локк), або забуття як резерву, умови сприйняття нового (Ф. Ніцше, А. Бергсон, З. Фройд).

З середини ХХ ст. концепт пам'яті актуалізується під впливом соціокультурних змін, у зв'язку з появою нових форм комунікації, внаслідок чого проблематизується минуле та можливості його інтерпретації.

Пам'ять у функції збереження цінностей і смислів культури у структурно-семіотичному та соціально-феноменологічному вимірах досліджена Ю. Лотманом, М. Каганом, Д. Ліхачовим, М. Бахтіним, В. Біблером, В. Бичковим, П. Гуревичем, П. Бергером, Ф. Артогомта ін. Колективний вимір пам'яті висвітлено у культурно-травматичному дискурсі та теорії ментальностей (Л. Февр, Ф. Бродель, Ф. Ар'єс, Я. та А. Ассман, П. Нора, М. Хальбвакс, З. Фрейд, К. Юнг).

Процеси пам'яті та запам'ятовування виступили предметом досліджень А. Лурії, М. Фалікман, Ф. Крейка, Р. Лонхарта, А. Кестлера, Ч. Бартлетта, У. Найссера, Ф. Йєтс, що розвиваються від ідеї накопичення інформації до глибини її обробки, від асоціативного мислення до синергетичного, від когнітивної функції пам'яті до її культурно-історичної своєрідності.

Дослідження неklasичного бачення проблем пам'яті, у яких презентовано зв'язок пам'яті й візуального образу представлене у концепціях Ж. Дерріда («фантомізація пам'яті»), В. Подороги, М. Ферретті («множинна пам'ять»), Р. Коззлек («фільтри пам'яті»), М. Фуко («контр-пам'ять»), С. Зонтаг, М. Ямпольського та ін. На українському матеріалі зазначена тема розкривається у працях А. Киридон («темпоральні сценарії репрезентації колективної пам'яті»), В. Бушанського, Т. Кузьо, Л. Нагорної, А. Портнова, Л. Стародубцевої та ін.

Метафора культури як палімпсесту з'являється у творах Т. де Квінсі, Ш. Бодлера, Ж. Женнета (культура як «багатовимірний текст»), Б. Гаспарова, Ф. Робера (архітектура як палімпсест). Згадаймо також уявлення Д. Чижевського про українську культуру як величезний палімпсест, нашарування архетипів у С. Кримського та О. Забужко.

Різні способи репрезентації пам'яті як феномену в кінематографічному просторі засновано на працях А. Бергсона («кінематографічність мислення»), П. Нора, М. Хальбвакса, Ж. Делеза, М. Хірш, О. Руткевича, П. Рікера («травми пам'яті»). Оригінальною є концепція української дослідниці Ю. Коваленко про «фільмічного суб'єкта» та кіномистецтво як сучасний механізм дистанціювання від реальності.

*Мета статті.* Дослідити потенціал застосування метафори палімпсесту до аналізу процесів пам'яті культури та мистецьких явищ, зокрема візуалізації пам'яті у кінематографічному просторі, до виявлення художніх моделей пам'яті та способів культурного забуття.

Марія Фалікман, вивчаючи моделі пам'яті у когнітивній психології пропонує комп'ютерну метафору пізнання у вивченні роботи пам'яті, в якій є «відповідники» – «центральний процесор» та «система введення-виведення», два пристрої для

запам'ятовування – оперативна й постійна пам'ять. У класичних концепціях пам'ять моделює мнемонічний простір як сховище минулого досвіду й виглядає як певна усталена конструкція («дім» К. Маркса, «музей» М. Федорова, «решітка» Т. Парсонса). Але перехід у ХХ ст. від асоціативного мислення (лінійного) до синергетичного (полілінійного) або бісоціального (А. Кестлер), знаменує появу нових уявлень про роботу мислення і пам'яті людини. При цьому, звертаючись до ідей Ф. Йєтс про переваги провідної системи запам'ятовування (зорова, аудіальна, кінестетична), а також емоційного та афективного підґрунтя пам'яті ми можемо говорити про процеси її суб'єктивізації у ХХ ст. та актуалізацію у культурно-травматичному дискурсі.

Травматична свідомість створює нелінійну модель пам'яті, яка має палімпсестну природу. Моріс Бланшо у книзі «Очікування забуття» описує тип фрагментарного письма, його перервну й суперечливу мову мерехтіння, відсутність сюжету, пустоту та квантову невизначеність, що є характерним для постмодерністських текстів у цілому.

Палімпсест – у буквальному перекладі з грецької означає «знов зіскоблений» – «написання (нанесення) нового тексту поверх старого або замість вичищеного старого тексту» [1, с. 286]. Папірус, шкіра ягня (а пізніше – папір) були дорогим матеріалом, тому з метою економії його використовували кілька разів. Такий спосіб спостерігаємо у римлян, але найбільш розповсюдженим він стає у Середні віки. Що стосується технології, то у ранньому Середньовіччі старий текст завжди проступав крізь новий. З часом поняття палімпсесту перетворилося на узагальнену метафору.

Палімпсест породжує «ефект всепрорізування», «одночасне мерехтіння літер», коли до першоджерела дістати неможливо, адже сліди письма невовимі», «ефекти старіння, стирання і взагалі усілякого буття у часі», «шум багатьох текстів». «Палімпсест може служити метафорою сучасної або, що точніше, пост-сучасної – пост-модерністської культури в цілому і візуальних мистецтв зокрема» [2].

Томас Де Квінсі (XVIII ст.) пропонує метафору мозку як сховища пам'яті: «людський мозок за своїми властивостями схожий із палімпсестом» [3, с. 31]. Шарль Бодлер у творі «Опіоман» запитує: «Що таке мозок людський, як не величезний природний палімпсест? ...незчисленні нашарування думок, образів, почуттів, тихо, наче світло, послідовно проникали у ваш мозок. Здавалося б, що кожне з цих нашарувань поглинало під собою попередні. Але насправді жодне з них не загинуло... палімпсест нашої пам'яті – зруйнувати неможливо!» [4, с. 126–127].

У палімпсесті поєднуються незмінність першоначала, що містить висхідний смисл, і різноманіття, яке несе записана на ньому історія. Під текстом знаходиться інший текст, який під дією часу розкриває сенс теперішнього. Отже минуле проходить перед нами у зворотній послідовності. Палімпсест різноманітний, з плином часу може порушитися відчуття єдності, адже людина постійно змінюється. Але головне – знайти першоначало. Саме воно дає відчуття єдності, самототожності людини.

Метафора палімпсесту сходить до розуміння культури як тексту та політекстуального утворення,

адже «культура є сукупністю текстів або складно побудований текст» [5, с. 135]. Таким чином текст, це не тільки щось написане або надруковане, але все, що зберігає колективна пам'ять у різноманітні своїх «темпоральних сценаріїв репрезентації» (А. Киридон). Палімпсест має перетворитися у теоретичне поняття. Французький літератор Жерар Женнет застосував термін інтертекстуальність для визначення «співприсутності» двох і більше текстів, відносячи до них цитати, алюзії, плагіат тощо і зауважив, що з точки зору палімпсесту можна розглядати будь-який текст. Сюди ж можна віднести ідею культурного запозичення. Подібні ідеї зустрічаємо в лінгвіста Б. Гаспарова, у якого палімпсест співвідноситься з метафоричністю, образністю та ефектами, що їх супроводжують. В історії культури людства простежується здатність окремих текстів реконструювати цілі пласти культури, тобто відновлювати пам'ять, як стверджує Ю. Лотман. Текст виступає у вигляді динамічного явища. Але у пам'яті мають бути свої «фокальні точки» та «острівки застигlosti».

П. Нора зауважує, що зі згасанням живих традицій в сучасному суспільстві ми маємо справу лише з реліктами, архівними формами пам'яті, які ми знаходимо у певних місцях. Ці місця – «останки», «останні втілення меморіальної свідомості», яка майже зникла в наш час, в добу, «постійно зайняту пошуками минулого, оскільки пам'ять про нього виявилась втраченою» [6, с. 12]. Музеї, архіви, кладовища, колекції, свята, річниця, трактати, протоколи, монументи, храми – способи збереження пам'яті, свідки іншої епохи, ілюзії вічності. Але місця пам'яті лише за назвою пов'язані з топографією, більша їх частина не є відсиланням до простору. Це мітки, сліди, тимчасові символи – календар, церемонія, прапор... – все, що ще зберігає фрагменти пам'яті, служить її укріпленням. Ці «місця» спільні як для пам'яті, так і для історії, але «необхідно, щоб було бажання пам'ятати. ...Якщо відсутній цей намір пам'ятати, то місця пам'яті стають місцями історії» [6, с. 26].

Розрив континуальності пам'яті, зафіксований П. Нора, має наслідком розрив у свідомості соціального суб'єкта, кризи ідентичності [6]. «Місця пам'яті» є її «уламками» та фрагментами. Ці ізольовані місця випали з лона живих структур, адже люди, які їх сприймають, не ідентифікують себе з культурою, яку вони презентують. Пам'ять в них кристалізується і «зберігається залишкове відчуття неперервності». Парадокс, але місця, де зберігаються ці «залишки», дедалі сильніше затребувані спільнотами, чия колективна пам'ять зазнала травми. Нора запропонував вивчати топографічні, монументальні, символічні, функціональні «місця», з якими суспільство пов'язує свої спогади, і створювати історію цих своєрідних «меморіалів». «Місця», про які говорить Нора, не є даністю, вони конструюються і постійно реконструюються по мірі того, як розвивається суспільство, і породжують найрізноманітніші реакції, які також підлягають вивченню.

Відновлення цілісності схоже на роботу екскурсовода зі старовинною іконою, яка зазнала консервації, але на ній, у співіснуванні Оригіналу з його автентичностями, проступає робота найголовнішого художника і реставратора – Часу. Так, відтворення цілого є майже неможливим при сприйнятті й інтерпретації, наприклад, античної скульптури («нон-фініто»), незавершеність

якої є цілком прийнятною для постмодерністського світосприйняття (ідеї Георга Зіммера з «Руїни», Мішеля Гуріні, Сари Уолден). Нам зрозуміло переваги консервації, коли субстанцію Оригіналу відтворювати непотрібно, так і «білі плями» історії мають залишатися «білими плямами», доки її автентичні фрагменти не відтворено.

Культурна пам'ять являє собою не просто сховище фактів минулого, а безперервно функціонує через реконструювання уяви; минуле не дає себе «законсервувати», воно постійно опосередковується теперішнім, пристосовується до нього. Українська дослідниця А. Киридон розглядає це як певні виміри колективної пам'яті «сформована «в минулому» пам'ять, яка транслюється, та пам'ять як спосіб самовираження сучасності (пам'ять, яка конструюється в теперішньому) [7, с. 82]. Але інтуїція цілого відновлюється не лише уявою, вона присутня на рівні колективних образів-архетипів.

Міський простір й музеї мають бути тим історичним контекстом, завдяки якому відбувається «пробудження» архетипів колективного несвідомого, «емоційними збудниками» пам'яті (Н. Висоцька), яка, власне, є невід'ємною формантою як індивідуальної, так і групової ідентичності.

У новітніх проектах актуалізується ця функція колективної синергії, набуття досвіду співпричетності та причетності до історії. Театральна текстувальність стає основою багатьох культурних проектів не випадково. По-перше, це свідчить про певний занепад класичної культури Уяви, ми начебто повертаємось через тактильність та рух до дійових практик первісності. Театр як видовище, перфоменс, хешпенінг, бугурт – де є можливість бути учасником дійства – є способами більш глибокого емоційного пригадування того, що було раніше. Ми потребуємо «розгортання глибинної матриці виникнення і відтворення культурних форм» (Л. Іонін), щоб бути «включеними» у сам творчий процес від виникнення задуму до результату.

По-друге, сьогодні модель пам'яті стає більш складною. У театрі пам'яті ХХІ століття спостерігаємо метафоричність, палімпсестність, зіткнення кількох хронотопів, апелювання до індивідуального та колективного досвіду тощо.

На думку А. Павленка, автора ідеї театру як «оптичного пристрою уяви», «сучасна людина має оживити уявлення, але це в принципі неможливо, в чому і полягає трагедія уявлення» [8, с. 50]. Чому? – Простір уявлення стає штучним, не вистачає присутності. Тому необхідним стає вміння пристосувати історичний наратив до прийомів мислення та репрезентації, властивих нинішнім людям через «зусилля відновлення» (М. Блок, М. Хальбвакс) цілісності з фрагментів, «уламків» та «білих плям», адже «.. ми цілком вільні відновити це середовище і відтворити навколо нас цю атмосферу, зокрема за допомогою книг, гравюр, картин... ці сліди видно, іноді ми їх бачимо у виразі обличчя осіб, у вигляді приміщень і, навіть, в образах думок і почувань...» [9, с. 41]. Глядач, учасник отримує досвід проживання традиції як ментальну потребу в «пригадуванні разом», пізнанні себе через минуле.

Завдяки П. Нора, а також М. Хальбваксу, історик мистецтва А. Варбургу (теорії «соціальної пам'яті» в

зображеннях мистецтва), і Я. Ассману проблема пам'яті була перенесена з традиційно психологічного дискурсу у сферу культурних явищ. Хоча зміст поняття «культурна пам'ять» у них істотно різний.

Якщо М. Хальбвакс акцентує увагу, передусім, на колективних спогадах, які є обумовленим сучасністю «штучним продуктом», то для Я. Ассмана культурна пам'ять – це безперервний процес, в якому соціум формує і підтримує свою ідентичність за допомогою реконструкції власного минулого. Я. Ассман крім культурної (тексти, будівлі, ритуали) і комунікативної пам'яті (усна традиція спілкування) виділяє ще миметичну пам'ять (запам'ятовування за допомогою миметичного повторення дій) і «пам'ять речей» з повсякденного побуту, що здійснює «прив'язку» людини до світу, в якому вона живе. Але минуле не просто обумовлене теперішнім, а «відкривається заново», «моделюється» залежно від обставин, що дозволяє говорити про «динаміку спогадів», ніж про їх рецепції. Спогади можуть бути невірними, фрагментарними або навмисно створеними, і в цьому сенсі вони не є надійним джерелом для об'єктивних фактів. В культурній пам'яті важливою є не фактичність, а актуальність: події або продовжують жити в культурній пам'яті, або забуваються. Встановити, згідно з автором, чому та або інша подія продовжує жити у спогадах, і є важливим завданням.

Як зауважує А. Киридон, «певними фільтрами колективної пам'яті є контекст епохи, заданість пропагандованої колективної пам'яті, а також конкретний соціум із його сутнісними характеристиками» [7, с. 83]. На момент своєрідного реанімування колективної пам'яті вона з пасивної перетворюється на активну, оскільки починає функціонувати механізм фільтрації. В результаті дії останнього «відбувається перетворення заданої матриці; при цьому, навіть за умови її тотожного відтворення, спостерігається активізація матричної схеми» [7, с. 84].

Отже динамічні моделі пам'яті дозволяють співвіднести їх з поняттям палімпсесту, образ якого присутній в моделюванні історії, в географії (ландшафт як текст), в музиці, живописі, кінематографії, організації музейної колекції, будучи відображенням особливостей певної культури мислення. Проте основи темпоральності у кожній культурі своєрідні. Так, у XIX ст. історизм – основа темпоральності культури. Історія стає одним із головних принципів організації музейної колекції; наприклад, культ скульптур античності полягає в тому, що вони пов'язані з древністю (І. Вінкельман). Давність стає естетично привабливою. З давниною пов'язаний феномен руїни, ставлення до якого історично змінювалось. Д. Дідро описує руїну як цінність, у якій історія і вічність поєднуються. У картинах Юбера Робера (XVIII ст.) Лувр представлений у вигляді руїни. Руїна є «уламком» пам'яті, вона сакралізована. Г. Зімбель проблематизує руїну у просторі культури XX ст., в якому вона пізніше, вже в контексті поп-арту втрачає зв'язок з минулим.

Свідченням зміни фігур пам'яті через концепцію його зв'язку із внутрішнім часом (Л. да Вінчі) є еволюція сприйняття кольору. Якщо в класиці ефект художності – ступінь архаїчності артефакту, то сприйняття кольору – це ситуація, в якій час акумулюється, замість часу

з'являється інтенсивність. Колір задає досвід, пов'язаний з емоціями та афектами (В. Кандінський, А. Матісе). Отже змінюється і час, і фігури пам'яті.

Так, в кубізмі присутній час за рахунок множинності точок зору введених у полотно, але єдність виникає за допомогою пам'яті. Час синтезується завдяки мікропам'яті, яка є протилежністю історії. Тобто на початку XX ст. у мистецтві зникає лінійність («від – до») і виникає форма пам'яті, яка протилежна історії. Г. Фрідлендер зауважує, що пам'ять взагалі не може бути основою історії, адже вона є суб'єктивною. При цьому пам'ять необхідна нам, тому що вона олюднює історію. З цієї точки зору меморіал – це не місце історії, а організація матеріалу історії з метою викликати у нас емоції.

Але частіше у сучасних арт-практиках афекти перетворюються в атракціони, переходять у повсякденність, арт-куратори намагаються створити подію і через театралізацію – умови для переживання певного досвіду. Відбувається тотальна музеїзація усього. Авангард себе вичерпав, адже ми опинились в ситуації, коли минуле «поїдає» майбутнє і теперішнє. Час виявляється більш складною, нелінійною системою, ніж звичайний рух «від – до». Він прискорюється. У мистецтво проникає «сміття», «труха», які хаотично сполучаються з «фрагментами» і «уламками» минулого. Як зауважує М. Ямпольський, мистецтво стає «кунсткамерою», яка «свідомо збирає відходи».

Раніше час накопичував цінність твору, коли річ на аукціоні купувалась з урахуванням майбутньої вартості. Зараз – трата немає сенсу, адже невідомо, чи буде мати цей артефакт вартість у майбутньому. Він цінний лише на цей момент часу. Таке мистецтво починається з поп-арту, воно є ситуативним. Сміття вже не пов'язане з пам'яттю, і це вже не «слід» минулого. Це наше теперішнє – минуле, яке не розташоване вже в ніякому реєстрі часу. Руїна також перестає бути історичною, і стає знаком руйнування. Час – це участь в процесі виробництва або руйнування. Згадаймо, як Франсуа Артог, вивчаючи типи історичного мислення через відношення до минулого – теперішнього – майбутнього проголосив, що ми живемо в презентизмі (в часі, який нікуди не рухається, вічно теперішній час, який означає кризу майбутнього). Ми не відчуваємо «стрілу» часу, ми не можемо уявити, куди рухатись.

В мистецькій практиці пам'ять спочатку опредметнена, поступово суб'єктивується – фантомізується в сакралізації теперішнього. З цим пов'язана сучасна криза ідентичності, як забуття себе, неможливість або небажання пам'ятати хто ти є. Втрачається причетність до свого часу, і до самого себе. Суголосним є уявлення про історію як колективну пам'ять, яка ніколи не стирається. Візуально це – нашарування різних елементів і образів (з міфології, телесеріалів, відеоігор, історії мистецтва), в архітектурі – взаємодія старих і нових будівель. Отже старі шари (сенси) не стираються, а співіснують одночасно. Минуле – це буття «слідів» в історичній пам'яті. Завдання дослідника – з'єднати нові сенси, якими наділяється місце, з урахуванням вже існуючих.

Від матеріального, візуального відбувається рух до соціального, культурного, символічного. При цьому, як підкреслює українська дослідниця Л. Нагорна, «конструкції історичної пам'яті настільки рухливі й

мінливій, що пам'ять—репрезентація постійно пере-  
віряється досвідом і як пам'ять—дія може поставати уже  
в зовсім іншому обличчі» [10, с. 129]. Ціле у процесі  
формування видозмінює частини. Поєднання в єдиній  
структурі минулих і теперішніх ландшафтів можливо  
через множини інтерпретацій, які поєднує міф, як образ  
історії.

Пам'ять використовується як інструмент інтер-  
претації простору, включаючи також картини  
очікуваного майбутнього. Ф. Робер у праці «Архітектура  
як палімпсест» цитує одного з голландських архітекторів  
Альдо ван Ейка: «Місця, які ми пам'ятаємо і місця, які  
ми очікуємо побачити, співпадають у реальному часі.  
Пам'ять і очікування фактично складають істинну  
перспективу простору, повідомляючи йому свою  
глибину» [11]. Проте, як зазначає О. Руткевич, проблема  
спадковості у процесах історичної пам'яті порушена,  
адже «при сучасних засобах маніпуляції суспільною  
думкою пам'ять будь-якої групи можна змінити за одне  
покоління» [12, с. 248]. П. Рікер, вивчаючи феномен  
колективного травматичного досвіду впроваджує  
поняття «неправильна пам'ять», а також «неправильне  
забування». Те, «що індивідуальна пам'ять, захищаючи  
психіку, намагається витіснити, забути, колективна  
пам'ять перетворює в меморіал» [13, с. 303]. Але вірність  
минулому втрачає своє значення в умовах ідеологічного  
впливу на область колективної пам'яті.

Практики пам'ятування та забуття є особливими  
структурами соціального відтворення в різних типах  
суспільства, є реалізацією певного зв'язку між людьми.  
Якщо архаїчна культура орієнтована не стільки на  
створення нового, скільки на відтворення вже відомої  
інформації, то сучасна – орієнтована на примноження  
інформації. Архаїчна культура намагається забути  
порушення правил і законів, те, що може зруйнувати  
канон, призведе до нестабільності через табування  
присутності у пам'яті. Ритуал – традиційний спосіб  
контролю над пам'яттю. Забуття в сучасній культурі  
можна пояснити травматичними подіями в сучасній  
історії, які краще не пам'ятати. Проблематика пам'яті  
та забуття розвивається у А. Бергсона та З. Фрейда (як  
приховування минулого від самого себе) до Ж. Лакана  
та С. Жижека, які прослідковують складну роботу  
забуття не як звичайного стирання з пасивної пам'яті,  
а частину процесу повернення забутого у майбуття (те,  
що ми не пам'ятаємо – нас переслідує у майбутньому).  
Отже метафора палімпсесту дає можливість розглянути  
динамічні аспекти пам'яті.

У ХХ ст. пам'ять перетворюється у власний  
екзистенційний проект – біографія, автобіографія,  
реанімація власних спогадів. Нормою вже стало  
перегривання власного минулого, побудова іншого  
сценарію, зміна сценарію, його добудування, адже  
людина – творець власних спогадів. У людини архаїчної  
немає спогадів як послідовності подій, а є низка  
пам'ятних місць, мнемічних знаків, вписаних в тіло.  
Отже острах порушити закон змінюється у ХХ ст.  
острахом повторного переживання травматичного  
досвіду, який тепер переживається неусвідомлено-  
символічно у контекстах гедоністично-орієнтованої  
культури. З цим пов'язаний сучасний а-гедонізм,  
як практика неусвідомленого страждання, туга за  
реальністю. В сучасних дослідженнях все частіше

увагу приділено питанню конструювання і збереження  
історичної пам'яті як соціального явища за допомогою  
медіа і кінематографу.

Есе С. Зонтаг «Про фотографію» якраз присвячене  
дослідженню розповсюдження медіа з формуванням  
уявлень про минуле. Сьогодні все частіше говоримо  
про конструктивні можливості кінотвору виступати  
діалектичною моделлю пам'яті для свого глядача. Ідея  
кінематографічності мислення належала ще А. Бергсону,  
ідеї кінематографічної «пост-пам'яті» презентовано в  
розмислах Ж. Делеза про кіно, творах про травматичну  
пам'ять О. Руткевича та П. Рікера.

Останнім часом кіноіндустрія звертається до  
сюжетів у жанрі альтернативної історії, що актуалізує  
звернення до моделей пам'яті та є констатацією її зміни  
– не просто збереження наративу, а багатовимірний  
палімпсест, коли поверх вже існуючого тексту (фізична  
реальність) накладається змінений текст (фантастичний  
світ). Фантомність кінообразів є з початку сферою  
творення ілюзій. Так М. Ямпольский у статті «Екран  
як антропологічний протез» описує це як досвід  
сприйняття фантомних образів з екрану, які неприємно  
вражали глядачів жахливим копіюванням, симуляцією  
реальності. При цьому у роботі «Пам'ять Тиресія» він  
пише про екстраполяцію кінематографічності на уся  
культуру з моменту виникнення кінематографу: «...  
кінематографічність уловлюється в будь-яких явищах  
попередньої культури, що так або інакше потрапили  
в радіус дії кіно... по мірі розширення сфер проєкції  
такого підходу, вся культура ретроспективно набуває  
кінематографічного характеру» [14, с. 134–135]. Україн-  
ська дослідниця Ю. Коваленко констатує інтенсифікацію  
так званого «фільмічного стану суб'єкта» який є  
наслідком травмування та дистанціювання. Він  
пов'язаний з формуванням фантазмічних сценаріїв  
дистанціювання від реальності (яка не втрачається, а  
травматично витісняється) [15].

Отже ареали кінообразів травматичного досвіду  
витісняються у колективне несвідоме, але воскресають у  
трансформованих формах колективної пам'яті.

Компаративістська аналітика різних версій «екрані-  
зації пам'яті»: дозволяє нам вдатися до своєрідного  
«інтертекстуального анамнезу» [14, с. 263] і, таким чином,  
прослідкувати закономірності у її смислових парадигмах.  
Так, ми можемо прослідкувати схожі принципи у  
побудові літературного і кінематографічного твору  
(наприклад, лабіринт з «Ім'я Рози» У. Еко та різоматичні  
тексти сновидінь у картині К. Нолана «Начало»), які  
презентують процес формоутворення пам'яті.

Нелінійна модель пам'яті презентує травматичний  
вимір свідомості, пам'ять в сучасній культурі  
деформується, розпадається і можливо все, що можна  
сказати про «неправильну» роботу пам'яті, ми бачимо  
у сучасних її моделях, візуалізованих у кінематографі  
– розщеплення, суб'єктивізація, амнезія (страждання  
людини, що втратила пам'ять), дисоціація, порушення  
особистої ідентичності, інтерференція (плутанина між  
темами в епізодах пам'яті), пригадування, стирання,  
переписування, актуалізація проблематики мікро-  
пам'яті, утворення її альтернативних варіантів. У  
кінострічках Лімозена, Кауфмана, Япо, Долдрі, Нолана,  
Гондрі, Бойла та ін. проблема фантомізації пам'яті  
виступає як наслідок тотальної кризи реальності та втрати

культурних орієнтирів «ситуативної людини». Життя «тут і тепер» є цінністю постмодерністської культури, проте воно є наслідком забуття. Забуття – умова життя в теперішньому «тут і тепер», але при цьому може бути застиглим часом травматичної фіксації, застряганням у «матриці», з якої немає виходу. Кінематограф сьогодні пропонує різні моделі ідентичності, є засобом соціального моделювання рефлексії травматичних переживань, формою колективної терапії, адже з часопростором культури змінювався часопростір кінематографу. Це тип художнього простору, у якому мнемонічне – не абстрактний об'єкт, а засіб вивчення і аналізу структур пам'яті. Минуле символізовано в самій структурі пам'яті, тому ми його відкриваємо кожного дня в образах, які приходять з майбутнього.

*Висновки.* Палімпсест – метафора сучасних моделей пам'яті – не лише спосіб подолання однорідності текстів, їх спресованої одноманітності, але й шанс кореляції історичних часів. Сам спосіб координування, пригадування і забування, як гра «уламками», «слідами», «продуктами розпаду» історичного минулого, наслідками особистого внутрішнього досвіду, еманациями втраченої сакральності відбувається паралельно з прагненням реконструювати ауру міфу, віднайти першотекст у зворотному розгортанні «плівки» палімпсесту.

У класичних концепціях пам'яті вона моделює мнемонічний простір як сховище минулого досвіду й виглядає як жорстка конструкція. У некласичних та постнекласичних концепціях метафора палімпсесту дає можливість розглянути динамічні аспекти пам'яті.

Пам'ять в умовах кризи історії перетворюється у власний екзистенційний проект – біографію, реанімацію власних спогадів в умовах тотального дистанціювання від реальності. Вони «заломлені» кризь «фото»–око, «відео»–, «аудіо»– й не можуть належати минулому, адже належать теперішньому. Нормою вже стало «перегрівання» власного минулого, «зміна сценарію», його добудування, у яких відбувається переструктурування минулого та його фантомізація у сакралізованому теперішньому.

У культурно–травматичному дискурсі пам'ять як правило феномен архаїчний, що позначається як її перервний характер, орієнтація на випадкове та афективне у новітніх ритуалах контролю за пам'яттю, міфологізація Інтернет–простору, табування травматичного досвіду як неможливості або небажання пам'ятати. Острах порушити закон змінюється у ХХ ст. острахом повторного переживання травматичного досвіду, який тепер переживається неусвідомлено–символічно у контекстах гедоністично–орієнтованої культури. З цим пов'язаний сучасний а–гедонізм, як практика неусвідомленого страждання, туга за реальністю в ситуаціях її заміщення та підміни.

Звернення до мнемічних знаків, вписаних в тіло, або пам'ятних місць, що «оживають» в легендах є способами долучення до колективного досвіду, характерного для архаїчної людини, хоча колективна пам'ять теж може штучно акцентуватися (П. Рікер). Спадковість у процесах історичної пам'яті ХХ ст. порушена, тому сучасна орієнтованість на примноження інформації, її «спресування» й «упаковування» репрезентована в колективній пам'яті, яка ніколи не стирається й яку можна мріяти повністю візуалізувати як величезний

часопростір палімпсесту пам'яті з нашаруванням різних образів та елементів.

Зазвичай візуалізація травматичного досвіду утворює «острівки застиглості афекту» й формує «ареал сліпоти» у культурі тотальної візуалізації.

Особливості візуалізації в мистецтві, зокрема в кінематографі та живописі презентують феномен розірваної перспективи та кінематографічного полотна; мерехтіння архетипного горизонту, зворотний рух часу. У культурно–травматичному дискурсі травматична фіксація призводить до забуття–витіснення минулого, що втілюється у безмістовному принципі колажу, з його тавтологічною процесуальністю та образами «фрагментів», «уламків» та «трухи». Тобто йдеться про феномен «одночасної візуалізації» усіх історичних пластів культури.

Метафора палімпсесту дає можливість розглянути динамічні аспекти пам'яті та своєрідність конфігурації темпоральності в кожній культурі, що обумовлює режими бачення та способи візуалізації.

#### Список використаних джерел

1. Боров Ю. Б. Эстетика, теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Юрий Боров. – СПб.: Астель, 2003.
2. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции». Сергей Кусков о творчестве Ансельма Кифера / С. Кусков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://artcritic-kuskov.com/kiefer.html>
3. Де Квинси Томас. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум / Томас де Квинси – СПб.: Азбука, 2005. – 224 с.
4. Бодлер Шарль. Опиоман / Шарль Бодлер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bodler.bfbf.ru/bodler20.php>.
5. Лотман Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства / Юрий Лотман. – М.: Издательский дом: Академический Проект, 2002.
6. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция–память / Пьер Нора. – СПб.: СПбГУ, 1999. – 328 с.
7. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / [Ю. Шаповал, Л. Нагорна, О. Бойко та ін.]; за загальною редакцією Ю. Шаповала. – Київ: ІПЕНД, 2013. – 600 с.
8. Павленко А. Теория и театр / Андрей Павленко. – СПб.: Изд-во С.–Петербург, ун–та, 2006. – 234 с.
9. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас / Морис Хальбвакс. – 2005. – №2–3 (40–41).
10. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. – К.: ІПЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2012. – 382 с.
11. Робер Ф. Архитектура как палимпсест / пер. Е. Кадейшвили [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.archnadzor.ru/2008/02/07/architektura-kak-palimpsest/>.
12. Руткевич А. М. Психоанализ, история, травмированная «память» / Алексей Руткевич // Феномен прошлого. – М.: Гос. ун–т – Высшая школа экономики. – М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2005. – 476 с.
13. Рикёр П. Память, история, забвение / Поль Рикер. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с.
14. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст] / Михаил Ямпольский. – М.: РИК «Культура», 1993 – 464 с. (AdMarginem).
15. Коваленко Ю. Действительность фильмического состояния: прощание с прецедентом симулякров / Ю. Коваленко // Сборник научных трудов SWorld. – Иваново: Маркова А. Д, 2014. – Вып.2, Т.16. – С.10–18.

#### References

1. Borev Ju. B. Jestetika, teorija literatury: jenciklopedicheskij slovar' terminov / Jurij Borev. – SPb.: Astel', 2003.
2. Kuskov S. Palimpsest postmodernizma kak «sohranenie sledov tradicii». Sergej Kuskov o tvorcestve Ansel'ma Kifera / S. Kuskov [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://artcritic-kuskov.com/kiefer.html>
3. De Kvinsi Tomas. Ispoved' anglichanina, upotrebljavshego opium / Tomas de Kvinsi – SPb.: Azbuka, 2005. – 224 s.

4. Bodler Sharl'. Opioman / Sharl' Bodler [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.bodler.bfb.ru/bodler20.php>.
5. Lotman Ju. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva / Jurij Lotman. – M.: Izdatel'skij dom: Akademicheskij Proekt, 2002.
6. Nora P. Problematika mest pamjati // Francija–pamjat' / P'er Nora. – SPb.: SPbGU, 1999. – 328 s.
7. Kul'tura istorichnoi' pam'jati: jevropejs'kyj ta ukrai'ns'kyj dosvid / [Ju. Shapoval, L. Nagorna, O. Bojko ta in.]; za zagal'noju redakcijeju Ju. Shapovala. – Kyi'v: IPIEND, 2013. – 600 s.
8. Pavlenko A. Teorija i teatr / Andrej Pavlenko. – SPb.: Izd-vo S.–Peterb. un-ta, 2006. – 234 s.
9. Hal'bvaks M. Kollektivnaja i istoricheskaja pamjat' // Neprikosnovennyj zapas / Moris Hal'bvaks. – 2005. – №2–3 (40–41).
10. Nagorna L. Istorična pam'jat': teorij, dyskursy, refleksii'. – K.: IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrai'ny, 2012. – 382 s.
11. Rober F. Arhitektura kak palimpsest / per. E. Kadejshvili [Jelektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.archnadzor.ru/2008/02/07/arhitektura-kak-palimpsest/>.
12. Rutkevich A. M. Psihoanaliz, istorija, travmirovannaja «pamjat'» / Aleksej Rutkevich // Fenomen proshlogo. – M.: Gos. un-t – Vysshaja shkola jekonomiki. – M.: Izd. dom GU VShJe, 2005. – 476 s.
13. Rikjor P. Pamjat', istorija, zabvenie / Pol' Riker. – M.: Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 2004. – 728 s.
14. Jampol'skij M. Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf [Tekst] / Mihail Jampol'skij. – M.: RIK «Kul'tura», 1993 – 464 s. (AdMarginem).
15. Kovalenko Ju. Dejstvitel'nost' fil'micheskogo sostojanija: proshhanie s processej simuljatrov / Ju. Kovalenko // Sbornik nauchnyh trudov SWorld. – Ivanovo: Markova A. D, 2014. – Vyp.2, T.16. – S.10–18.

**Pushonkova O. A.**, Candidate of Philosophical Science, Associate Professor, Bogdan Khmelnytsky National University of Cherkassy (Ukraine, Cherkassy), [krpki@ukr.net](mailto:krpki@ukr.net)

#### Palimpsest as a metaphor for the memory of culture: the originality of visualization

*An analysis of the phenomenon of palimpsest as a metaphor for cultural memory is being carried out, which is caused by the change of its architectonic model in the culture of the XX – early. XXI century and enables the interpretation of culture as a dynamic text with firsthand, «source code», which is actualized in the context of the archaising processes as a «recall» of the first text. The features of visualization in art, in particular in cinema and painting, present the phenomenon of a broken perspective and a cinematic canvas; flicker of archetypal horizon, polylinearity of time: reverse movement, complexity, confusion, absence. In the cultural-traumatic discourse, traumatic fixation leads to the «oblivion-displacement» of the past, embodied in the meaningless principle of the collage, with its tautological procedural and images of «fragments», «debris», «rubbish» and «rubbish». Forgetting makes life possible «here and now», but challenges the historical dimensions of memory and its collective background, which leads to the phantomization of the past and the formation of its hybrid simulations. The visualization of the traumatic experience forms the «islets of the confusion of passion» and forms the «range of blindness» in the culture of total visualization.*

**Keywords:** cultural memory, cultural metaphor, visual culture, palimpsest, archaisation of culture, cultural-traumatic discourse, cultural trauma.

\* \* \*

УДК 392.72:379.85

**Бондарчук–Чугіна І. Ю.,**

кандидат історичних наук, доцент кафедри,  
Миколаївська філія Київського національного  
університету культури і мистецтв  
(Україна, Миколаїв), [rubkaz65@gmail.com](mailto:rubkaz65@gmail.com)

#### ТЕНДЕНЦІ ТА СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ ХХІ СТ.

*Визначено тенденція розвитку «культурного туризму» в Україні, проаналізовано регіональний підхід до визначення культурно-історичного потенціалу України та запропонована стратегія розвитку культурного туризму в Україні.*

**Ключові слова:** культурний туризм, рекреаційний потенціал, культурний потенціал, туристичний регіон, туристична інфраструктура.

Туризм сьогодні є важливим засобом створення культурних зв'язків і міжнародного співробітництва.

У сучасному світі сутність туризму як соціо-культурного феномена розглядається під призвою його розуміння й інтерпретації, взаємодії та взаємозв'язків понять, а також зіставлення форм і змісту понять «культура» і «туризм», у руслі осмислення яких народжується поняття «культурний туризм».

У Хартії з культурного туризму Міжнародної Ради по пам'ятниках і об'єктах культурний туризм характеризується як сегмент ринку, ретельно організований, пізнавальний або освітній і найчастіше елітарного характеру, присвячений поданню й роз'ясненню культурної ідеї.

Таким чином, туризм, взаємодіючи з культурою, формує вид пізнавального, культурного туризму, що сьогодні зміцнює свої позиції у світовому просторі.

Терміни «культурний», «культурно-пізнавальний» або «пізнавальний» туризм, відповідаючи англійському терміну «cultural», визначають той самий вид туризму, метою якого – у широкому сенсі – є пізнання національної культури країни, що відвідується.

У результаті сформованого сучасного підходу до поняття «культурного туризму» Всесвітньою туристичною організацією (ВТО) прийнято наступне визначення: переміщення людей з винятково культурною мотивацією, такою як: навчальні тури, тури з метою огляду культурних визначних пам'яток, відвідування фестивалів і інших культурних подій, міст і пам'ятників, подорожі з метою вивчення фольклору, мистецтва й основ існування певних народів, а також паломництво. Розвиток культурного туризму базується на використанні потенціалу етнокультур і культурної спадщини країн і регіонів. Як зазначається у програмній роботі ВТО «Культурна спадщина й розвиток туризму», «одним зі стовпів індустрії туризму стало властиве усьому людству бажання побачити й пізнати культурну самобутність різних частин світу. У внутрішньому туризмі культурна спадщина стимулює національну гордість за свою історію. У міжнародному туризмі культурна спадщина стимулює повагу й розуміння інших культур і, як наслідок, сприяє миру й взаєморозумінню».

Важливою частиною культурної спадщини є пам'ятники історії й культури – особливо коштовні об'єкти матеріальної й духовної культури народів у формі окремих споруджень, їхніх ансамблів і пам'ятних місць, що мають законодавчо встановлений режим особливої охорони. Взаємозв'язок культури й туризму очевидний, адже кожний з п'яти основних мотивів туризму (пізнання, комунікація, релаксація, лікування й оздоровлення, соціальний престиж), містить у собі елемент культури. Розвиток культурного туризму сприяє передачі традицій, культурного досвіду, формуванню почуття патріотизму певного народу. У даному контексті великого значення набуває обмін накопиченими культурними цінностями як усередині країни, так і за її межами.

Різні культури численних народів і національностей, мають у своїй основі єдине загальнолюдське творче начало. Вони відрізняються одне від одного за формою, що визначається особливостями історії конкретних народів, різними умовами, у яких відбувалося формування цих культур. Спілкування – одна з найважливіших сфер життєдіяльності людини. Це