

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ



Матеріали Всеукраїнської наукової конференції
15 квітня 2021 року, м. Острог

Міністерство освіти та науки України
Національний університет «Острозька академія»
Кафедра культурології та філософії

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

*Матеріали
Всеукраїнської наукової конференції*

15 квітня 2021 р., м. Острог

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2021

УДК 001.891:008(082)
ББК 70
0-76

*Рекомендовано до друку радою гуманітарного факультету
Національного університету «Острозька академія»
(протокол № 9 від 23 березня 2021 року)*

Редакційна колегія:

Дмитро ШЕВЧУК, доктор філософських наук, професор (*відпо-
відальний за випуск*);

Марія ПЕТРУШКЕВИЧ, докторка філософських наук, доцентка;

Микола ЗАЙЦЕВ, доктор філософських наук, професор;

Жанна ЯНКОВСЬКА, докторка філологічних наук, професорка;

Максим КАРПОВЕЦЬ, кандидат філософських наук, доцент.

Рецензенти:

Тетяна МАТУСЕВИЧ, кандидатка філософських наук, доцентка;

Тетяна ШАМСУТДИНОВА-ЛЕБЕДЮК, кандидатка філософських
наук, доцентка.

0-76 Острозькі культурологічні читання: матеріали Всеук-
раїнської наукової конференції (м. Острог, 15 квітня
2021 р.). Острог : Видавництво Національного університе-
ту «Острозька академія», 2021. 166 с.

DOI 10.25264/23.03.2021

Збірник містить матеріали Всеукраїнської наукової
конференції «Острозькі культурологічні читання». Авто-
ри тез доповідей презентують результати досліджень
проблематики з теорії та історії культури, філософії,
інших сфер гуманітаристики. Матеріали збірника можуть
бути використані для подальших досліджень культури, а
також при вивченні культурологічних дисциплін.

**УДК 001.891:008(082)
ББК 70**

© Видавництво Національного університету
«Острозька академія», 2021
© Автори статей, 2021

Зміст

Богачов Михайло ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК АНТРОПОТЕХНОЛОГІЯ	8
Гоц Людмила «NON-HUMAN», «ІНШИЙ», «OTHERKIN»: ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСЛЮДСЬКИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ	11
Кроква Олександра FASHION-ІНДУСТРІЯ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ	14
Овчаренко Наталія ПРИНЦИПИ СПРИЙНЯТТЯ ОБ'ЄКТІВ ТА РОЛЬ ОЗНАК У СПРИЙНЯТТІ	17
Лобанова Катерина КОМУНІКАЦІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ ПІД ЧАС ПАНДЕМІЇ COVID-19	20
Матвєєва Катерина ФОЛЬКЛОР ЯК ПЕРШООСНОВА КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ	23
Немирська Ангеліна, Цівун Наталія ГЕОРІЙ НАРБУТ ЯК МИТЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ	26
Шевченко Мирослава ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО, ЯК ЕЛЕМЕНТУ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ	29
Шадюк Тамара, Бакун Яна ТЕОРІЇ ЗМОВИ У ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	32
Залужна Алла, Авдєєва Олександра ІДЕЇ «АЗІАТСЬКОГО РЕНЕСАНСУ» М. ХВІЛЬОВОГО У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЛОКАЛЬНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ О. ШПЕНГЛЕРА	35
Патрон Ірина ТВОРЧА СПАДЩИНА ГАЛИЦЬКОГО ОПЕРАТОРА ТА РЕЖИСЕРА ЮЛІАНА ДОРОША (20-30 РР. ХХ СТ.): АРХІВНІ ПОШУКИ	38
Шефєр Олег ОНТОЛОГІЧНА АРХІТЕКТОНІКА ВСЕСВІТУ WARHAMMER 40.000 В РАМКАХ ПАРАДИГМИ РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ	41

Панасюк Марія ФЕМІНІСТСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ ФЕМІННОСТІ У ПРОЦЕСІ НАЦІЄТВОРЕННЯ	44
Lysovets Natalia TRANSFORMATION OF THE SEMANTIC FIELD OF LIES IN MODERN COMMUNICATIVE PRACTICES (IN THE VISEGRAD GROUP AND UKRAINE: A COMPARATIVE ANALYSIS)	47
Окач Софія ЕСТЕТИЗАЦІЇ ЗЛА У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ	51
Буздиган Тарас ЕСТЕТИКА ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В ТВОРЧОСТІ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧІ	54
Балабуха Сергій ІНСТРУМЕНТ ЯК ВІЗИТИВКА ПЕРСОНАЖУ У КАРТИНІ ВУДІ АЛЕНА «СОЛОДКИЙ ТА БРИДКИЙ»	57
Федорчук Дмитро АРХЕТИПНИЙ ОБРАЗ ДОМУ (ХАТИ) В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ФОЛЬКЛОРІ	58
Зубик Любомир РИТУАЛЬНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ПЕРЕХОДУ У ПОХОВАЛЬНОМУ ОБРЯДІ ГУЦУЛІВ	61
Майхрович Юрій ДІАЛЕКТИЗМИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ ВІТЧИЗНЯНИХ МЕДІА	65
Василенко Катерина КУДИ ПОДІЛАСЯ ПЕРЕСУВНА УКРАЇНСЬКА РАДЯНСЬКА ОПЕРА ...	68
Кучер Ольга ОСОБЛИВОСТІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ БАЛЬНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МИНУЛИХ СТОЛІТЬ: МЕТОДОЛОГІЧНІ НАСТАНОВИ	70
Се Чан РОЗГЛЯД РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ З ТОЧКИ ЗОРУ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ	72
Бендас Дарина РОЛЬ КРОС-КУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ	74

Носачова Поліна

МІСЦЕ ФЛОРИСТИЧНИХ СИМВОЛІВ В ЕПОХУ УКРАЇНСЬКОГО
БАРОКО77

Соколюк Юлія

ДО ПИТАННЯ ПРО ЧАРИ І ЗАБОБОНИ В КОНТЕКСТІ
СПОВІДАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ79

Антонюк Оксана

ЕЛЕКТРОННА БІБЛІОТЕКА ЯК ІНФОРМАЦІЙНА ПЛАТФОРМА
КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ РЕГІОНУ83

Гришина Тетяна

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА БІБЛІОГРАФІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО
ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН86

Крисько Богдана

ГЛОБАЛЬНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНОСТІ ТА ЗМІНИ
В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ89

Гулевич Сергій

ВПЛИВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ
НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ92

Бойко Тетяна

ЦИФРОВА ФІЛОЛОГІЯ (НА ПРИКЛАДІ МОВИ ТВОРІВ
М. КОЦЮБИНСЬКОГО)95

Буцикіна Євгенія

АКТУАЛІЗАЦІЯ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК МЕТОДУ
ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОГО ДИЗАЙНУ99

Герасименко Анна, Задорожна Іванна

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД У ФІЛОСОФСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОМУ
ВЧЕННІ В. ЗЕНЬКОВСЬКОГО102

Гайдук Оксана

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ РИС УКРАЇНЦІВ У НАРОДНИХ
КАЗКАХ105

Поліщук Ростислав

СПОРТ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ІНДУСТРІЇ108

Боголюбова Ірина

ВИТОКИ ПЕРШИХ «ІДЕАЛЬНИХ МІСТ» НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ ...111

Каяфа Олександр

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ КОМУНІКАТИВНОГО ФЕНОМЕНУ115

Хоптинець Євгенія ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ФРАНЦІЇ У ГАЛУЗІ ТЕАТРУ	118
Мацішина Ірина «ЖИЛИ КОЛИСЬ-ТО ДВА БРАТИ»: БІНАРНІСТЬ СПРАВЕДЛИВОСТІ	122
Поліщук Софія ПРИНЦИПИ ДЕКОНСТРУКЦІЇ У ВУЛИЧНІЙ МОДІ РЕЙ КАВАКУБО	124
Хлистун Юлія ПРОГРАМА РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМУ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ СХІДНОХРИСТИЯНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ ...	125
Зубар Аліна ДО ОСМИСЛЕННЯ ПРИЧИН ВИНИКНЕННЯ ВОЄН	130
Мельник Тетяна «ПРАЦЯ» В АСПЕКТІ ЖІНОЧОЇ ОБРАЗНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ	132
Кобзар Марина СЕМАНТИКА АНТАГОНІСТИЧНИХ КОЛЬОРІВ В КУЛІНАРНИХ ТРАДИЦІЯХ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН	135
Друздєв Олег СЮЖЕТИ З ІСТОРІЇ ТОВАРИСТВА ІСУСА У ФРЕСКОВИХ РОЗПИСАХ ГАРНІЗОННОГО ХРАМУ СВЯТИХ АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА У ЛЬВОВІ (КОЛИШНІЙ КОСТЕЛ ЄЗУЇТІВ)	138
Демчук Ольга ІСТОРІЯ ТА МЕТОД ІМАГОЛОГІЇ В СТУДІЯХ ДЖОЕПА ЛІРСЕНА ...	141
Лук'янчук Катерина ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ТІЛЕСНОСТІ	144
Натяжско Софія РОЛЬ «ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОГО ВІСНИКА» У МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	147
Дрогобецькі Марина ПРОСТОРОВИ, ЖИТТЄВІ І ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ЖИТЕЛІВ НИЖНЬОГО СЕЛИЩА НА ХУСТИЩИНІ	150

Басай Дарія

ОБРЯДИ ПЕРЕДВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛУ НА БЕРЕЗНІВЩИНІ (за матеріалами польових досліджень зроблених у с. Білка Березнівського району Рівненської області)153

Німець Ольга

ОБРЯДОВА СИМВОЛІКА ЛЕМКІВ (за матеріалами, записаними у с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл.)156

Мініч Оксана

ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЇ ЗАМОВЛЯНЬ РОКИТНІВЩИНИ (на матеріалах зібраних в селах Обсіч і Кам'яне, Рокитнівського району)159

Метеньканич Анна

РОМАНТИЗАЦІЯ ЗЛА У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ:
НА ОСНОВІ ВСЕСВІТУ DC162

УДК 117

Богачов Михайло

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК АНТРОПОТЕХНОЛОГІЯ

Історія кібернетичної дисципліни про «розумні машини» у сучасному вигляді починається з заяви А. Тюринга, що класичне питання «Чи може машина думати?» – беззмістовне. Натомість він пропонує розглянути інше питання: чи може цифровий комп'ютер продемонструвати таку лінгвістичну компетенцію, яку неможливо відрізнити від людської (Turing, 1950, р. 433)? Відповідь тут спиратиметься на уявлення «звичайного запитувача» [average interrogator] про те, як розмовляють люди. Ця перевірка «розумності» є виключно експериментальною. Відповідно, філософські питання, що стосуються ШІ (природа свідомості, мислення, людини тощо), опиняються за дужками.

До середини 70-х теоретичні розробки у сфері ШІ велися з метою створити так званий «сильний» штучний інтелект, загальні когнітивні здібності якого не менші за людські, а редукціоністський мисленнєвий експеримент «гри в імітацію» не був парадигмою ШІ. Однак, «сильний» ШІ досі не розроблено. Тим часом ми щодня взаємодіємо з «слабкими» ШІ, які імітують окрему людську компетенцію (розпізнавання облич, створення текстового контенту, прийняття рішень на фондовій біржі) – комерційними продуктами, створеними Google, Facebook, Amazon, Microsoft тощо.

Більшість сучасних «слабких» ШІ – нейромережеві ШІ. На відміну від класичних обчислювальних систем, нейромережі не є оборотними: знаючи вхідні дані, ми не можемо передбачити вихідні дані з ймовірністю 100%, і навпаки. До того ж зв'язки між вузлами мережі надто численні й складні, щоби жива людина могла їх проінтерпретувати. Саме тому «глибокі» нейронні мережі часто описують метафорою «чорної коробки» (Buhmester et al., 2019). Вони якраз і втілюють Тюрингів підхід – створювати штучний інтелект, не орієнтуючись на зміст

понять «мислення», «свідомість» чи «людина». Загалом, сучасні досягнення ШІ пов'язані з відмовою науковців створювати штучний *людський* розум¹. «Розумність» застосунків визначається тим, чи досягають вони заздалегідь поставленої мети.

Якщо ШІ – це «комп'ютерна система, яка поводиться [...] чи мислить як людина» (Russell & Norvig, 2020), якщо не важливо, яка в ШІ внутрішня будова, і якщо її «людиноподібність» має бути засвідчена відгуками живих людей і лише цим, творцям ШІ достатньо пізнати зовнішні прояви людськості й втілювати їх у своїх розробках. Загальноприйнята мовна практика (мовний побут) – приклад екстерналії, з огляду на яку варто, за Тюрингом, навчати ШІ бути схожим на людину. Сучасні ШІ-застосунки мають відтворювати повсякденну поведінку людей не лише в мовній сфері, а й в усіх сферах життя, де можна застосувати цифрові технології (наприклад, автопілот імітує людину-водія, а алгоритм, що створює діпфейк, імітує міміку чи тембр голосу).

Апеляція до людського побуту як мірила «людськості» має сенс лише тоді, коли він є незалежною екстерналією, тобто коли на цей побут не можуть вплинути розробники штучного інтелекту. У добу планетарного обчислення, коли наша буденність значною мірою цифрова, а «слабкі» ШІ (наприклад, алгоритм стрічки Facebook) визначають наш пізнавальний горизонт і соціальні зв'язки, людський побут не є тим *незалежним* мірилом людськості, яким він міг здаватися творцям ШІ середини ХХ століття.

«Слабкі» ШІ не лише навчаються розуміти людей, взаємодіючи з ними у цифровому середовищі. Вони дисциплінують користувачів, формуючи їх звички й переконання. Сучасний цифровий побут – результат діяльності штучних агентів, які його і впорядковують, а не незалежний орієнтир для «калібрування» ШІ. Тому я стверджую, що штучний інтелект як елемент планетарної обчислювальної інфраструктури – це антропотехнологія у розумінні П. Слотердайка, тобто спосіб впливу на людську природу.

Ця антропотехнологія – побічний продукт розвитку платформ як бізнес-моделі й способу організації цифрового прос-

¹ Наприклад, неймережа GPT-3 здатна писати переконливі журналістські статті на задану тему, але не розуміє сенс слів, якими оперує (Li, 2020).

тору. Те, як може змінитися людська природа, якщо ми й далі житимемо в організованому під «потреби» ШІ цифровому середовищі, – функція філософсько-технічних засад, на які спираються сучасні «слабкі» ШІ (технічність як інструментальність, орієнтація на контингенті прояви людськості як на прояви загальної людської природи). Якщо ми й далі будемо спілкуватися онлайн у формах, що визначені особливостями ШІ-продуктів, а матеріальний побут підлаштується під потреби штучних агентів, наші буденні досвіди стануть, по-перше, менш залежними від тіла як носія інтенційності, і, по-друге, більш індивідуальними. Тому штучний інтелект як антропотехнологія позбавляє людей можливості орієнтуватися на побут як наперед-даність, яка гарантує порозуміння.

Література:

1. Buhrmester, V., Münch, D., & Arens, M. (2019). Analysis of Explainers of Black Box Deep Neural Networks for Computer Vision: A Survey. *ArXiv:1911.12116 [Cs]*. <http://arxiv.org/abs/1911.12116>
2. Li, C. (2020, June 3). *OpenAI's GPT-3 Language Model: A Technical Overview*. <https://lambdalabs.com/blog/demystifying-gpt-3/>
3. Russell, S. J., & Norvig, P. (2020). *Artificial intelligence: A modern approach* (Fourth edition). Pearson.
4. Turing, A. M. (1950). I.-COMPUTING MACHINERY AND INTELLIGENCE. *Mind*, *LIX*(236), 433–460. <https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433>

УДК [008:7.046] : 316.623

Гоц Людмила

**«NON-HUMAN», «ІНШИЙ», «OTHERKIN»:
ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ
ТРАНСЛЮДСЬКИХ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ**

Актуальність. В сучасній культурології проблематика ідентичності стає все більш нагальною, адже динамічне життя в плинному світі «liquid modernity» (З.Бауман) вимагає від людини збільшення набору ролей і статусів особистості, тобто зростання кількості нових «Я». Для соціогуманітарних наук окрему проблему становить й методологія дослідження ідентичностей – їх концептуалізація, класифікація, розробка й уточнення термінологічного апарату. Адже актуальні наукові уявлення про сутність і варіативність ідентичностей постійно й швидко трансформуються.

Нашу увагу привернула проблема концептуалізації транс- або постлюдських ідентичностей. В контексті актуальних тенденцій неантропоцентристської антропології високий інтерес до проблематики пограничних та альтернативних (стосовно людської) ідентичностей наразі виявляють передусім закордонні дослідники. Серед них Asher de Sadeleer (2016); Carole Cusack (2017); Roberto Marchesini (2017); Espinosa Arango, Monica Lucia (2019), тощо. З наявних досліджень більшу частину присвячено зооморфним, або теріоантропним ідентичностям: Venetia Robertson (2013); Andersson Cederholm Erika; Björck Amelie; Jennbert Kristina (2014); James Aliya, Weise Allen та інші. Водночас існує широкий спектр різновидів транслюдських ідентичностей, які у закордонних і, особливо, у вітчизняних гуманітарних студіях залишаються не- або маловивченими. Отже, *метою* нашої статті стало уточнення термінологічного апарату дослідження транс- або постлюдських ідентичностей та його концептуалізація. Наскільки нам відомо, така про-

блематизація питання і присвячена цьому наукова розвідка в українських гуманітарних студіях здійснена нами вперше.

Non-human vs Інший. В закордонному дискурсі неантрополоцентристської антропології існує термін «non-human» для позначення істоти, що демонструє якісь людські характеристики, однак недостатні для того, щоб вважати її людиною. Цей термін користують переважно у наступних семантичних діапазонах: для маркування а) квазілюдських ідентичностей, наприклад, для опису комп'ютерних програм і роботоподібних пристроїв, яким притаманні деякі людські характеристики; для позначення б) «нелюдських тварин» на противагу «людським тваринам» homo sapiens – у русі за права тварин; с) для позначення транслюдських ідентичностей homo sapiens, пограничних та альтернативних стосовно людських (наприклад, теріоантроп – людина-звір або людина-ельф, людина-ангел, тощо). Оскільки прямий переклад «non-human» – «нелюдь», «не людина» на українську та російську мову має негативний відтінок, зараз найпоширенішим неповноцінним заміником слова «non-human» в зазначених мовах став термін «Інші». Проте, зазначимо, що концепт «Інший», який є однією з центральних філософських і соціокультурних категорій, є надзвичайно широким, отже, розмитим поняттям.

Otherkin. Разом з тим в закордонному науковому дискурсі в контексті досліджень субкультур «non-human» приблизно з початку 1990-х рр. починають вживати й інший парасольковий термін otherkin (від англ. other – «інший», kin – «рід»). Дослівно його можна перекласти українською мовою як «іншорідний» або «азеркін». Найпоширеніший сенс поняття «otherkin» наступний: «a person who believes that, through either a nonphysical or (much more rarely) physical means, s/he is not entirely human» [1, с. 26], тобто «особистість, яка вважає, що нефізично або (набагато рідше) фізично він/вона не є повністю людиною». Це поняття описує істот homo sapiens, людське тіло котрих не відповідає їх етімологічній ідентичності. Цей термін пов'язаний з транс- або постлюдськими субкультурами. Частіше за все мається на увазі певна міфологічна, зоо-, техноантропоморфна чи навіть медійна (персонажі медіакультури) самоідентифікація. Але не гендерна. Схожі визначення поняття «otherkin» дають і інші автори [2, с. 23]. Отже, пропонуємо свою стислу авторську дефініцію терміна «азер-

кін»: «людина, яка має частково або повністю нелюдську ідентичність».

Висновки. Розглянувши основні терміни, що маркують нелюдську ідентичність у біологічних людей – «non-human», «Інший», «otherkin», вважаємо доцільним введення в науковий обіг української гуманітаристики, зокрема, культурології, досі практично невживаного англомовного поняття «азеркін». Саме воно, на нашу думку найбільш вдало передає складний і різноманітний характер індивідуального досвіду «інакших» та окреслює сферу досліджень ідентичності в контексті транс-або постгуманістичної проблематики. При цьому він є більш специфікованим ніж широкоживаний концепт «Інший».

Література:

1. Lupa (2007). A Field Guide to Otherkin. Immanion Press, 312.
2. Shea, S. C. (2020). Exploring Other-Than-Human Identity: Religious Experiences in the Life-Story of a Machinekin. Religions, 11(7), 354.

УДК 130.2:316.74:746.012

Кроква Олександра

FASHION-ІНДУСТРІЯ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

Традиційно fashion-індустрія розглядалася з точки зору таких напрямків, як: історія моди, соціологія і семіотика моди, філософія тілесності та ін. В простір аналізу fashion-індустрії і моди, як її складової частини, нам потрібно брати до уваги культурну специфіку різних fashion-просторів: східного (арабський та азіатський світ), африканського (африканський континент) та ін., тому що сьогодні активно проводяться покази моди, фестивалі та перформанси, які представляють культуру та інтереси представників різних рас, етносів і націй. Актуальність дослідження полягає у спробі окреслити можливості мультикультуралістської методології в аналізі культурологічної специфіки світової fashion-індустрії. Метою нашого дослідження є розкриття значення мультикультуралізму як комплексу теорій «полікультурного світу» в аналізі світової fashion-індустрії. В рамках мети ми ставимо такі завдання: 1. розкрити концепції мультикультуралізму; 2. розглянути fashion-індустрію як ієрархічну систему культурних цінностей.

Методологічною основою дослідження для нас виступають концепції Ч. Кукатаса, Ш. Бенхабіб, Г. Бгабга, за допомогою яких ми аналізуємо моду і fashion-індустрію. Новизна нашого дослідження полягає у розгляді fashion-індустрії африканського, арабо-мусульманського, європейського, американського культурних регіонів через призму мультикультуралістської методології. Досліджуючи світову fashion-індустрію в ракурсі теорій мультикультуралізму можливо з'ясувати, як вона репрезентує різні культури, їх культурні, гендерні стереотипи, регіональні особливості і альтернативні цінності. В кінці ХХ ст. (1970-80-ті роки) розвивається рух різних ідентичностей за легітимацію своїх прав на розвиток і репрезентацію

своєї культури і самосвідомості в суспільстві, що стало основою теоретій мультикультуралізму.

Мультикультуралізм вносить ідею гармонійного співіснування культурних і етнічних груп. Концепція мультикультуралізму передбачає відмову від асиміляції меншин домінуючою культурою, а також відмову від дискримінації на рівні раси, нації, культури з метою створити дружнє суспільство, толерантне до різних відмінностей. В своїх роботах Ч. Кукатас піднімає питання про різноманіття культур і питання міграції, які є в суспільстві, проблеми корінного населення країни, індивідуальні риси самобутньої нації [3]. Ш. Бенхабіб стверджує, що «культури формуються в комплексному діалозі і взаємодії з іншими культурами» [1, с. 220]. Авторка ставить питання про те, якою мірою принципи мультикультуралізму суперечать ліберальним підставам західної демократії, в якій мірі «домагання культур» [1] сумісні з фундаментальними уявленнями про свободу і рівність. Г. Бгабга стверджує, що будь-яка культура – це завжди складне з'єднання різнорідних частин, культурний гібрид, що володіє тим, що можна назвати культурним «багатоголоссям» [4]. Механізм придушення культурного «багатоголосся», проведення культурних кордонів та становлення «цілісних» культур і конструювання на їх основі національної ідентичності стає предметом інтересу автора. Отже, теоретиками мультикультуралізму були винесені такі позиції: 1) пом'якшення гендерних, національних, расових відмінностей в суспільстві і визнання культурного різноманіття; 2) знищення практик гноблення меншин у всіх сферах культури; 3) утвердження гуманного ставлення до представників культури меншин і створення умов для їх розвитку [2].

У ХХ ст. відбулася глобалізація, в результаті якої країни Сходу проникли в світову індустрію і мали вплив на європейську моду. У ХХІ ст. відбулося зростання впливу східної культури, що призвело до «переорієнтації» індустрії моди. Наприклад, сьогодні активно свої позиції в Європі затверджує арабська індустрія моди і, в свою чергу, мусульманська мода висунула нові модні тенденції, які включають нові форми одягу, використання «східних» тканин, східний орнамент, а головне – фасони, що відповідають мусульманським уявленням про закритість жіночого тіла, виключаючи європейську сексуалізацію. Етнічний стиль дозволяє дизайнерам, спираю-

чись на культурну самобутність народів і традиції, відійти від стандартних шаблонів, привнести в моду новий колір і крій, матеріали, аксесуари, прикраси, нове уявлення про красу тіла і одягу, а також про «модність» і «трендовість». Отже, потрібно сказати, що одяг став знаком приналежності до певної соціальної групи, і сама fashion-індустрія сформувала різні ієрархічні системи як за критерієм класу, так і за культурними відмінностями, якими вона маніпулює.

Дослідження fashion-індустрії через призму принципів мультикультуралізму дозволяє оцінити, наскільки рівноцінно представники різних культур мають змогу відтворювати свої традиції створення і носіння одягу, свій етнічний стиль і національний колорит, або яке ієрархічне положення вони займають в сфері світової моди. Мультикультуралістський підхід надає простір в широкому розгляді fashion-індустрії з позицій різних культур, етносів, з точки зору прийняття «Іншого» і полікультурності на противагу глобальному «європоцентризму». Наслідком цього є більша відкритість fashion-індустрії для включення культурних та національних особливостей моди різних етносів і народів.

Література:

1. Бенхабиб С. Притязання культури. Равенство и разнообразие в глобальную эру / пер. с англ.; под ред. В. И. Иноземцева. Москва: Логос, 2003. 350 с.
2. Коробейникова Л. А. Культурное разнообразие в контексте мультикультурализма. *Философия, социология и культурология*. С. 197-200. URL: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000452038> (дата обращения: 10.03.21).
3. Кукатас Ч. Теоретические основы мультикультурализма. URL: <http://www.cato.ru/pages/697idcat> (дата обращения: 10.03.21).
4. Bhabha, H. Culture's in-between. *Questions of Cultural Identity* / ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London: SAGE, 2008. P. 58.

УДК 130.2

Овчаренко Наталія

ПРИНЦИПИ СПРИЙНЯТТЯ ОБ'ЄКТІВ ТА РОЛЬ ОЗНАК У СПРИЙНЯТТІ

Для впізнання об'єктів людиною використовується багато способів, але серед них можна виділити основні. Існує метод подовження прямих, щоб доповнити контур ідеального контурного зображення. Є аналіз вкладення, *коли можна припустити, що може зображати початковий грубий начерк*. Аналіз вкладенням також може використовувати процедуру подовження прямих, але для нього це частина процесу розпізнання об'єктів.

Люди використовують аналіз вкладення частіше, ніж метод подовження ліній. Ми сприймаємо контур, якщо навіть його важко розпізнати, коли ми розпізнаємо, приміром, куб. Наприклад, мистецтво імпресіоністів базується на їх умінні передавати гру світла на поверхнях, це дає таке ж істинне уявлення про навколишнє середовище, як і чіткі контури, що пофарбовані відповідними фарбами.

Щодо проблеми розпізнання рукописних текстів, треба відмітити, що коли ми бачимо слово у словнику, це дозволяє нам компенсувати недостатню інформацію щодо цього слова. Існує гіпотеза, що предмет, який спостерігається, є одним зі знайомих нам предметів, і це дозволяє компенсувати неповноту контурної інформації. Цей факт, – що ми шукаємо достатню кількість *ознак*, виходячи з котрих можна віднести стимул, що ми спостерігаємо, до одного зі знайомих об'єктів, *а не оцінюємо усі деталі (включаючи відсутні деталі) зорового образу*, – відкриває можливість механістичної інтерпретації спостережень гештальт-психології, і це свідчить про те, що *ми сприймаємо ціле, а не сукупність деталей*, що слідує із закону “замикання”. Наприклад, сприймається “квадрат з діркою”, а не фігура з п'яти прямолінійних відрізків. Отож, таке “фантазування” – це

потреба нашого організму для виживання і способів реалізації творчого потенціалу. Цікаво також зазначити, що деякі вчені вважають причиною того, що у жінок фантазія більш розвинена, що вони додумують багато речей, чого не існує, те, що в них природою закладено посилено “здогадуватися”, чому їх малюк може плакати, а отже, за допомогою “здогадок” зупинити його плач.

З одного боку, важлива ціла картина, а з іншого включається інший механізм – деталі важливі для сприйняття. При цьому є першочергові та другорядні деталі. Система із складною організацією сприйняття не просто сканує обстановку, а шукає декілька її *рис*, котрі дозволили би зробити судження про неї у цілому [1, с. 162]. Знати, на що подивитися після цього – приклад одної із складових інтелекту. Наприклад, використовуються *ознаки*, щоб “відділити” куб від призми, що стоїть за ним. Така навичка розпізнавати багато об’єктів в кімнаті, де їх багато, виникає у людини ще у дитинстві. Якщо один з каналів зв’язку виходить з ладу, то він замінюється іншим: якщо немає можливості доторкнутися, можна побачити, якщо не побачити, то почути ехо від великих об’єктів і так далі. Так, сприйняття компенсаторне.

Через переоцінку ролі мови Арбіб вважає, що взаємодія зі світом така: 1. побачив об’єкт, назви його. 2. за назвою об’єкта назви дію, що підходить. 3. дій згідно цій назві [1, с. 233]. Сенсомоторні механізми не користуються явно вербальними кодами. Взаємодія з об’єктом залежить не тільки від того, що є цей механізм, а й де він знаходиться. Оскільки ми взаємодіємо з об’єктами, ми рухаємось відносно об’єктів і вони відносно нас, наш мозок повинен бути влаштований так, щоб *ознаки*, активовані стимулами від даного об’єкту, змінювались у співвідношенні з рухом об’єкта. У мозку всі клітини завжди активні, на відміну від робота, де пам’ять часто пасивна. Еволюція готувала нас так, щоб ми могли не тільки класифікувати об’єкти, а й співвідносити їх поміж собою, визначати, де вони знаходяться, розуміти, як нам потрібно їх перемістити або переміститися самим. В мозку є можливості не лише класифікації або вербального опису, але й для уявного переміщення об’єктів чи нас відносно них. На нижніх рівнях переробки інформації основна задача полягає у вилученні із вхідного образу *ознак, суттєвих для сприйняття*.

Отже, з одного боку, для сприйняття певного об'єкта важливо "схопити" цілий образ, з іншого – важливі його деталі, ознаки, риси. Ознаки допомагають зробити судження про об'єкт у цілому. Але залишається питання принципу, на основі якого ознаки класифікуються як важливі та неважливі. Також сприйняття виступає як представлення навколишнього середовища в термінах рухових можливостей, а не у вигляді міні-копії світу, як фотографія.

Література:

1. Арбиб М. Метафорический мозг : Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. Д. А. Поспелова. Изд. 2-е, стереотипное. М. : Едиториал УСРР, 2004. 304 с.

УДК 316.444

Лобанова Катерина

КОМУНІКАЦІЙНА МОБІЛЬНІСТЬ ПІД ЧАС ПАНДЕМІЇ COVID-19

XXI століття – епоха системи мобільностей. Сучасна мобільність – це явище глобального формату, яке включає в себе усі види переміщень: від товарних перевезень та людських переміщень до світового руху зброї і військової техніки та масової еміграції. Також під мобільністю розуміються різні соціальні, економічні та політичні процеси, які мають в своїй основі рух та призводять до певних трансформацій: відпустка, торгівля забороненими товарами, міжнародна злочинність, тощо [1, с.298]. Таким чином, мобільність є основою багатьох процесів сучасності. Вся планета – це переплетення її зв'язків, і разом вони утворюють загальну систему світового руху.

Під час всесвітньої пандемії COVID-19 світ зіткнувся із вимушеним явищем незвичного для нього формату – обмеження руху. Через введені локдауни зупинили транспортні перевезення суб'єктів та об'єктів, зменшилися економічні обороти та соціальні взаємодії. Але насправді рух нікуди не зникає – просто фізична мобільність переходить в інший формат, в тому числі і віртуальний. Абсолютно іншого значення набуває комунікаційна мобільність, яка в основному переходить в онлайн-формат. Деякі явища для світу вже були доволі звичними – трансляція спортивних подій та доставка їжі, наприклад. Але завдяки глобальній пандемії ми отримуємо розширення вже існуючих видів мобільностей та їх вихід на новий рівень: цифрові подорожі, повна дистанційна освіта, розширення спектру послуг доставки, музеї онлайн і навіть богослужіння в цифровому форматі. Конференції, дискусії, обговорення – не лише повсякденна, але й наукова комунікація, спілкування на політичному рівні також стає віртуальним.

Пандемія створила для сучасності ряд викликів та нових проблем, для яких необхідні нові актуальні рішення. Наприклад, куди більш актуальною постала екологічна проблема – через обмеження руху громадського транспорту збільшився попит на переміщення за допомогою легкових автомобілів. Науковцями та політиками було стверджено, що під час пандемії європейці були вимушені користуватися власними автомобілями, а не громадським транспортом [3]. І після послаблення локдауну громадяни не повернулися масово до громадського транспорту, продовжуючи пересуватися на автомобілях, що призвело до колапсу на дорогах та зменшенню прибутків громадського транспорту. *“Ми занадто часто говорили «Моя машина – це моя свобода», «Моя машина – це моя мобільність» Я хочу, аби можна було б сказати «Мій потяг – моя свобода»* [3]. Жорж Жилкіне стверджує, що нам не потрібна власна машина для реалізації власної мобільності, ми можемо застосовувати загальні засоби для пересування – громадський транспорт має зняти всю відповідальність та «головний біль» власників авто за їх власність. Проблема комунікації у віртуальному форматі також стосується освіти – відтепер в онлайні існують не лише курси, але й вся система освіти (від шкіл до університетів), що дозволяє досягти навчання різних рівнів віддалено та надає змогу учням та студентам стати більш самостійними в освоєнні матеріалу.

Швидкі форми мобільностей впливають на те, як люди сприймають цей світ [4, с. 144]. Таким чином, мобільність стає з часом все більш соціально організованою, підлаштовується під потреби суспільства. У зв'язку із цим виникають нові мобільні локації – вокзали, аеропорти, зупинки громадського транспорту, інтернет-форуми, соціальні мережі, тощо. В наш час мобільність переходить у віртуальний формат та набуває все нових цифрових форм. Комунікація в онлайн-форматі по всьому світі стає нормою, про що стверджує статистика. Наприклад, соціальна мережа Facebook відкриває інформаційний центр COVID-19 для підтримки актуальної інформації в режимі реального часу [2]. Відповідно до звіту Фейсбук за перший квартал 2020 року (якраз із початком пандемії), кількість активних користувачів збільшилася на 11% у порівнянні із попереднім періодом [2]. А кількість щомісячних активних користувачів збільшилася на 10% до 2,6 млрд осіб. Отже, кому-

нікаційна мобільність збільшує оберти в той час, як фізична мобільність стає вимушено обмеженою під час пандемії. Тобто, загалом мобільність не зупиняється, а продовжує функціонувати, не зважаючи на значущі події світового масштабу: зменшення активності одного виду мобільності призводить до зростання іншого.

Література:

1. Урри, Дж 2012. Мобильности, Москва: Праксис, 576 с.
2. Facebook Reports First Quarter 2020 Results. URL: <https://investor.fb.com/investor-news/press-release-details/2020/Facebook-Reports-First-Quarter-2020-Results/default.aspx>
3. Heinrich Böll Stiftung Brussels – European Union. (2020, November 19). European mobility in the context of Covid-19: Keeping the green steering wheel steady? [Online event]. European mobility in the context of Covid-19: Keeping the green steering wheel steady?, Brussel, Belgium. https://www.youtube.com/watch?v=PfTj_pDltbY
4. Urry, J. (1995). Consuming Places (International Library of Sociology) (1st ed.). Routledge.

УДК 792:39(=161.2)

Матвєєва Катерина

ФОЛЬКЛОР ЯК ПЕРШООСНОВА КУЛЬТУРИ СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Вивчаючи роботи істориків, культурологів, етнографів, філософів (Й. Гердер, Т. Гобс, Дж. Лок тощо) припускаємо, що саме бачення людьми законів світоустрою, засноване на відчуттях, породило «мову» співіснування людини зі світом за допомогою сакральних знаків, малюнків, співу і танців, що становить фольклор. Насичений колоритом, під впливом культурного розвитку суспільства (збільшення палітри кольорів, розвитку мовлення, форми одягу), фольклор трансформувався в національні фольклорні традиції, в контексті нашої роботи, українські. Тобто, ми бачимо, що фольклор і є глибинною основою, сакральним змістом, що тримає в собі всі національні традиції, проте надає можливість розвиватись і частково змінюватись останнім. Відтак, традиції мають «дві гілки одного дерева» – фольклор, що є незмінною складовою і розвиток культури як форма, що змінюється. На жаль, іноді трансформація настільки велика, що людство перестає аналізувати і розуміти первинну суть. Проте вона існує. Тому, так важливо зберегти фольклор в незмінному вигляді, без нашарувань, що відображає суть і світобачення українського народу, «життя» яких можемо спостерігати у виставах національних українських театрів.

Якщо повернутись до історичних витоків українського театру, то ми бачимо народні обряди, ритуали і святкування з піснями, танцями, музикою, що склались в народі і передавались із покоління в покоління як певні закони і правила світоустрою, що і є глибинною основою національних українських традицій. Саме це і стало філософією українського народу. Вивчаючи матеріали щоденників М. Кропивницького,

робимо висновок, що митці першого професійного українського театру – «Театр корифеїв» (заснований 1882 р.), використовували у виставах елементи фольклору – обрядові пісні, музичний супровід, вбрання тощо, призвичаєні до конкретного театрального дійства. Наголосимо, що зазначені елементи були майже не змінені, у виконанні артистами високого професійного рівня, заздалегідь підготовлені, ніби «змащувались» театральною якістю. Проте в класичних українських виставах і по нині ми бачимо фольклорні традиції, вже не в тому об'ємі, не в первинному вигляді, але вони залишаються. Така трансформація національних традицій є результатом культурного розвитку людства.

Яскравим прикладом однієї з театральних вистав, що зберігає, передає і трансформує національні фольклорні традиції є п'єса І. Котляревського «Наталка-Полтавка», класика української літератури, постановку якої здійснювали українські режисери різних театрів України від 1819 року (в Полтаві) і до сьогодні (Національного академічного драматичного театру Франка, Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка, Кіровоградський академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Кропивницького тощо).

Звертаємо увагу, що за всю свою історію, український театр сьогодні нарешті став вільний, театри прагнуть отримати звання «національний» і бути захищеними на державному рівні. Ми бачимо п'єси як в класичному виконанні, так і в сучасному аранжуванні – або змінено (перенесено) театральне дійство, або осучаснення народних пісень, стилізація народного танцю, вбрання тощо. В такий спосіб з'являється нова інтерпретація вистав української класики, що і є розвитком національних фольклорних традицій. Проте суть вистави, основні ідеї, теми залишаються незмінні, як і мелодика, мова, відносини людей в суспільстві, що притаманні українському народу.

Відтак, фольклор є характерним портретом нації, глибинною основою національних традицій і об'єднуючим елементом минулого і сьогодення. Неможливо розбудувати вільну, самобутню державу без національних театрів. Тому необхідно підтримувати і розвивати національну театральну культуру, народний фольклор як важливі чинники виховання нації, а також досконало науково вивчати цю тему в динаміці.

Література:

1. Мудренко А.В. Сценічне мистецтво українського театру корифеїв: риси високої художності. URL: <https://cutt.ly/JxpMrTS> (дата звернення: 21.03.2021)

УДК 7.071.1 (477) Нарбут

Немирська Ангеліна, Цівун Наталія

ГЕОРІЙ НАРБУТ ЯК МИТЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Творчість видатних українських митців світового значення залишаються і сьогодні, на жаль, малодослідженими. Це твердження можна визнати слушним і щодо постаті Георгія Нарбута – видатного українського художника-графіка, ілюстратора, геральдика, а також відомого громадського діяча, професора та керівника графічної майстерні в Академії мистецтв. Його творчі здобутки стоять в одному ряду з творчістю Миколи Зерова, Павла Тичини, Юрія Яновського, Миколи Куліша, Дмитра Ревуцького Леся Курбаса, братів Василя та Федора Кричевських, Олександра Мурашка, Миколи Леонтовича та ін., які в час національного відродження (20-х роках ХХ ст.) активно розбудовували українську культуру.

Інтереси Георгія Нарбута були різнопланові, зокрема книжкове мистецтво (художні шрифти, ілюстрації до книг, оформлення обкладинок та титульних аркушів), геральдика, оформлення банкнот, поштових марок, розробка ескізів військових мундирів армії України. Незаперечним надбанням є «Українська абетка», яку він починав двічі – у 1917 (14 літер з обкладинкою) та 1919 рр. (3 літери), і обидва варіанти, на жаль, не завершив. Ця робота цікава в кількох аспектах, зокрема національному, історико-мистецькому, автобіографічному.

Гергій Нарбут, як чудовий знавець українського стародавнього мистецтва і геральдик, розробив проекти Державного Герба і Печатки Української держави. У 1918 р. гетьман Скоропадський затвердив малу Державну печатку, спроектовану талановитим митцем, яка містила зображення козака з пищалем на плечі на восьмикутному тлі, а у верхній частині було розміщено володимирський тризуб.

Георгій Нарбут автор перших українських державних знаків (банкнот і поштових марок). Митець розробив оформлення цих банкнот, вдавшись до стилістики українського ("мазепинського") бароко XVII-XVIII століть. Написи на банкнотах виконувалися не тільки українською, але й мовами найбільш чисельних національних меншин, зокрема польською, єврейською та російською. А «зі здобуттям Україною незалежності, – як справедливо зазначає Н. Трофімова, – геральдика і шрифти Георгія Нарбута знову зайняли поважне місце в усіх сферах життя» [3].

Георгій Нарбут став для багатьох поколінь українських графіків став орієнтиром і духовним наставником у виробленні свого стилю. Тривалий час його ім'я та творчість замовчувалися зв'язку з активною участю в культурному будівництві Української Народної Республіки. Митці та науковці, які в 1930 році досліджували творчість Георгія Нарбута були репресовані. Лише з 1960-х років, особливо з 90-х рр., з'яються публікації (Н. Трофімова, Л. Ніконенко, В. Січинський, Н. Дорофеева, С. Таранушенко, Ф. Ернст, М. Філевич та ін.), які по-новому й неупереджено почали розкривати роль і значення видатного митця світового рівня в історії національної культури. Його здобутки надихають книговидавців, граверів, графіків до нового прочитання його творчості. Так, до 100-річчя з дня смерті Георгія Нарбута видавництво «Родовід» ініціювало міжнародний проект «Нарбут ХХІ», основним завданням якого «реактуалізувати мистецьку спадщину видатного українського художника-модерніста початку ХХ століття, популяризувати ім'я і творчість Георгія Нарбута, познайомити міжнародну аудиторію із талановитим дизайнером української візуальної ідентичності» [4]. Крім того, у Чикаго зініційована міжнародна онлайн-виставка «Образний світ Георгія Нарбута й створення українського бренду» в Українському інституті модерного мистецтва (кураторка Мирослава Мудрак, США).

Отже, незважаючи на 34 роки життя (а «протягом неповних трьох років у Києві зробив більше, ніж за 10 у Петербурзі», як зауважує І. Дудник [1]), Георгій Іванович Нарбут створив власний стиль у книжковій графіці та залишив визначні мистецькі здобутки світового рівня, які ще повністю неоцінені сучасниками.

Література

1. Дудник І. Від книжки до гривні. Український стиль Георгія Нарбута. Історична правда. 2021 (20 березня). URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/08/26/53367/>

2. Овчинніков В. Історія книги: становлення сучасного книгодрукарського мистецтва. Львів: Видавництво Української академії друкарства, 2010. 356 с.

3. Тріфонова Н. Георгій (Юрій) Нарбут та його роль у розбудові незалежної України. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Trifonova_Nataliia/Heorhii_Yurii_Narbut

4. Міжнародний проєкт «Нарбут XXI». Продизайн. 2020 (18 липня). URL: <https://prodesign.in.ua/2020/07/mizhnarodnyj-proyekt-narbut-hhi/>

УДК 7.036:3.071:76(477)

Шевченко Мирослава

ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОГО, ЯК ЕЛЕМЕНТУ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Подано аналіз творчості шістдесятників, в яких відбулися спроби виявити елементи самоідентифікації, а також виявити соціокультурні та морально-духовні чинники появи нової парадигми розвитку українського мистецтва, через вузлові точки її історії.

Спроба критичного аналізу культурно-політичного явища у період формування інакодумства є важливою для розуміння витоків та еволюції шістдесятництва, як руху. Проводячи аналіз періодів відродження української культури, варто нагадати думку, обстоювану Ю. Коваліним, що українська культура є фактично шерехом перманентних відроджень після таких же перманентних нищень. Дерево, яке обрубують, а від окоренка виростають нові пагони» і продовжуючи думку варто сказати, в цей період спостерігається жанрове, стилістичне, світоглядне розділення мистецтва і паралельно з тим в період, так званої, культурної регенерації частина митців звертається саме до власних витоків, генеруючи ідеї саме через особистісну приналежність до свого коріння [4]. Тенденції пошуків нових сенсів крізь призму традицій, більшим і меншим чином проглядаються у А. Горської, О. Заливахи, Л. Семикіної, О. Саєнка, Ю. Логвина, В. Кравченко, Г. Якутовича, Г. Зубченко, А. Зубок, Ф. Глушук, Г. Гречак. Розділяючи думку Л. Смирної, що «в 1960-ті роки, вперше після 1920-х відчувається повернення до «національної форми» в рамках «українського стилю», що свідчить про спроби певної кількості художників відновити зв'язок поколінь [5, с. 23]. На противагу першому періоду національного відродження 1920-х років, період «відлиги» мав не такий

згуртований характер, в цей час швидше спрацював фактор індивідуального прояву власних мистецьких та світоглядних імпульсів. Ймовірно саме цей «особистісний аспект» зіграв вирішальну роль у народженні нової генерації митців. О. Зарецький трактує «шістдесятництво – як культурно-ідеологічну опозицію системі, причому опозиція індивідуальна, а відтак впливає, що за своєю суттю неоднорідна. Її неоднорідність мала кілька рівнів: політичний, ідеологічний, національний чи індивідуальний спротив, психологічне несприйняття системи» [1, с. 83].

Для шістдесятників було важливим саме віднайти глибинний зв'язок поколінь, інтегруватись (об'єднуватись в єдине ціле) всередині суспільства, вони потребували самовизначення нації, до якої належать. Відповідно в ці роки вперше після мистецького розквіту 1920-х, прочитується у творах повернення до «національної форми», спроби реконструювати національний стиль, закладений минулими поколіннями і пошуки нових форм та змісту.

Через пошуки власної стилістичної мови, митець апелював до народних традицій. Збереження традиції, в свою чергу – місія, яку носії генетичної пам'яті оберігають і трансформують у часі, якому живуть, за який несуть відповідальність і передають далі, своїм нащадкам. Духовність в традиції закладена, як закономірність і сталість, невід'ємна його частина. Будучи під загрозою втратити цю духовність, художники намагалися зберегти мистецьку лінію, закладену попередніми поколіннями носіїв та певною мірою протистояли загальним тенденціям розвитку культури та мистецтва, що ставало на заваді самоствердження митця.

Для кола шістдесятників, пошук самоідентифікації через твори, вираження власної думки, став певним механізмом формування ідентичності особистості. Культурний опозиційний рух 1960-х років в Україні не був певною єдиною політично спрямованою силою, це була швидше діяльність, спрямована на відродження національної культури, про що свідчать слова Л. Медведєвої «у таборі шістдесятників не було однастайності, як, врешті, не було якоїсь цілісної системи боротьби, поведінки, мислення» проте це явище, що уособлювалося в персоналіях мало достатньо аргументів, щоб проявити себе в складній опозиційній системі [3, с. 285-286].

Процеси взаємодій культур неабияк позначається на формуванні митця і його творчій діяльності. Митець в свою чергу інтерпретує свою ідентичність через творчі пошуки, звертаючись до власних витоків, побоюючись свідомо чи підсвідомо втратити цей зв'язок цінностей та інформації.

Література:

1. Зарецький О. «Офіційний та альтернативний дискурси. 1950-800-ті роки в УРСР». Київ. Інститут української мови НАН України, 2008. 440 с.

2. Медведева Л. «Мистецтвознавство України»: зб. наук. праць / Інститут проблем сучас. Мист. АМУ. Редкол. А. Чебикін та ін. К.: Спалах, 2005. 404 с.

3. Пахаренко В. «Молода нація» альманах. К.: Смолоскип, 2006.

4. Смирна Л. «Искусство украинских шестидесятников» / «Украинский нонконформизм и концепция национального искусства 60-х», Київ: Основи, 2015. 384 с.

УДК 140.8

Шадюк Тамара, Бакун Яна

ТЕОРІЇ ЗМОВИ У ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Теорії змови або конспірологічні теорії – це явища, сутністю яких є певні події (політичні, екологічні, соціальні тощо), що пояснюються змовою і впливом певних груп впливових осіб чи організацій (включно з усіма можливими формами позаземного життя). Британсько-австрійський філософ, логік і соціолог Карл Поппер («Суспільні конспірологічні теорії») визначав конспірологічну теорію як таку, згідно з якою пояснення соціального явища полягає у виявленні осіб чи групи осіб, які зацікавлені в появі цього явища (іноді – це таємний інтерес, який слід розкрити) і які запланували це явище і створили змову, щоб його породити. Філософ розглядав теорії змови як наслідок секуляризації релігійних упереджень [3]. Тобто з причини відриву від релігійного пояснення явищ світу й тяжіння до їх світського тлумачення, виникають передумови до тлумачення окремих явищ чи подій альтернативним шляхом, займання позиції відмінної від загальноприйнятої точки зору.

Американський релігієзнавець і політолог Майкл Баркун визначає теорії змови як субкультуру, котра продовжує динамічно змінюватися за умов нинішньої хвилі інформаційної революції, наростання впливу інтернет-ресурсів, нових медіа. Дослідник також виділяє конспіративне мислення як окремий стиль сучасної американської культури, що завдячує плюралізму, називаючи конспіралізм активністю тисячоліття [5, с. 15]. Тож очевидними є світоглядні зміни, що спрямовані на конкуренцію з наукомістким складним світобаченням. Відтак, світогляд, в основі якого лежать теорії змови, називається конспіралізмом.

Зміст теорій змов визначає світогляд конспіралізму. Його основними рисами є: недовіра до офіційних версій подій, заснована на некритичності в їх аналізі; екстеріоризація зла (здійснюється «іншими» проти «своїх»); заперечення збігів і випадковостей; інтерпретація світу в термінах абсолютно-го взаємозв'язку й інтенціональності; бачення дійсності як оманливої; утаємниченість, що підтримує сюжетотворче на-тхнення і комунікативну валентність; спрощеність у поясненні світу.

Сучасний політичний філософ, лібертаріанець Роберт Нозік (праця «Анархія, держава і утопія») висуває сучасний і архаїчний стилі пояснення дійсності, в контексті яких визначається конспіралізм як масовий світогляд. Якщо для сучасного стилю притаманне розуміння процесів як імперсональних, тобто таких, що пояснюються спонтанністю, «силою речей», то для архаїчного – властиве пояснення дійсності через персональні приховані сили, так зване «hidden hand explanation» (прихована, невидима рука) [2, с. 41].

Разом з тим, прийдешня всесвітня цивілізація, як пророкував М. Маклуен, буде товариством «гармонійної комунікації» і «образного мислення», що є неодмінною умовою формування вищих культур [1, с. 405], неостанню роль в якій гратиме уява, потік свідомості й емоційний досвід як альтернативні способи самовираження людини, що лежать в основі продукування конспірологічних теорій й світогляду конспіралізму, котрі очевидно протистоятимуть раціональній стандартизації свідомості. Властиво, що саме такі світоглядні установки захоплюють масову свідомість й стимулюють до продукування власного пояснення дійсності.

Література:

1. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Сотворение человека печатной культуры / ; пер. с англ. А. Юдина. К: Ника-Центр, 2004. 432 с.

2. Нозик Р. Анархия, государство и утопия / пер. с англ. Б. Пинскера; под редакцией Ю. Кузнецова и А. Куряева. М.: ИРИСЭН, 2008. 424 с.

3. Скотти Хендрик Конспирологические теории и древнегреческие мифы: что у них общего? URL: <https://monocler.ru/konspirologicheskie-teorii/>

4. Bradley Franks, Adrian Bangerter, Martin W. Bauer, Matthew Hall and Mark C. Noort. Beyond «Monologicality»? Exploring Conspiracist Worldviews/ URL: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.00861/full>

5. Michael Barkun. A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America. University of California Press, 2003. 255 p.

УДК 141+130.2

Залужна Алла, Авдєєва Олександра

ІДЕЇ «АЗІАТСЬКОГО РЕНЕСАНСУ» М. ХВИЛЬОВОГО У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ЛОКАЛЬНИХ ЦИВІЛІЗАЦІЙ О. ШПЕНГЛЕРА

Микола Хвильовий – видатний український письменник, суспільний діяч, який відноситься до нової генерації митців, що увійшла в історію української культури як покоління “розстріляного відродження”. Саме у світоглядних орієнтирах першої третини ХХ століття в Україні переважали революційні ідеї класової боротьби й створення особливого морального кодексу з усвідомленням виконання своєї історичної місії. Не дивно, що М. Хвильовий, як і М. Бердяєв, О. Шпенглер, С. Булгаков вбачав у новій людині соціалізму риси “надлюдини” з її спробами “переоцінки цінностей”.

У серії памфлетів, написаних під час відомої літературної дискусії 1925-1928 рр., яка, почавшись як чисто літературна з питань розбіжностей на ідеологічній платформі, охопила згодом широке коло загальнокультурних і політичних проблем, М. Хвильовий висуває ідею так званого “азіатського ренесансу”, здійснити який здатний лише український пролетаріат. Саме ідеальний тип сильної і цільної людини, який був представлений Європою в образі Доктора Фауста і мав стати, на думку вітчизняного письменника, прикладом для наслідування з метою переробки рабської психології та створення нового типу вольового українця.

Властиво, що О. Шпенглер у постаті Фауста вбачає зміст цілої культурної епохи, яку оцінює в категоріях добра і зла, користі і шкоди, заперечуючи єдину цілісну культуру, й визнаючи лише її окремішність, адже кожна з них, на думку філософа, володіє душею, почуттями та метою. З трьох типів культур – “аполлоністичної”, “магічної” та “фаустівської”, що

становлять основу грецького, середньовічного та європейського світорозуміння, М. Хвильовий акцентує увагу саме на фавстівській душі, яка прагне подолати світ своєю волею, "...стати володарем речей зовнішнього світу, оскільки знає свою перевагу над ними і часто усуває їх з шляху – у формі піклування, гуманності всезагального миру, техніки державного примушення, щастя більшості" [3, с. 465-466].

П. Голубенко у статті «Хвильовий та Шпенглер» так характеризує вплив теорії локальних цивілізацій О. Шпенглера на М. Хвильового: «Найяскравіше виступає зв'язок «хвильовізму» з «шпенглеріанством» в теорії циклічного розвитку світових культур. Тут ясно видно як Шпенглерів образ виникнення і занепаду великих світових культур, еволюції цих культур від молодості до старості, від їх «весни» до їх осені й зими, від культури до цивілізації – цей образ народження і занепаду культур стимулював думку Хвильового в його роздумах над долею української культури і обумовив її напрямок, який привів його до сформулювання теорії «азіатського ренесансу» і українського месіанізму» [1, с.785]. М. Хвильовий стверджує: «Авангардом четвертого культурно-історичного типу виступаємо ми». «Четвертий, пролетарський, культурно-історичний тип Європа вже не здібна підняти». «Але де ж та загадкова країна, яка розв'яже велику світову проблему? – ставить питання М. Хвильовий і відповідає: «Вона там, на Сході» [Цит. за: 1, с. 786], маючи на увазі Україну і формування «молодої нації».

Для виконання цієї місії виникла необхідність створення нового пролетарського мистецтва. Європа Гете, Дарвіна, Байрона і Маркса та її класичний тип громадської людини стає мірилом оцінок українського памфлетиста, піднімаючи національну творчість на новий культурний рівень, звичайно на ґрунті соціалізму, розуміючи його як лад справжнього гуманізму.

А відтак, ідеї «азіатського ренесансу» й бажання надати вітчизняній культурі месіанського призначення на тлі європейського занепаду, які М. Хвильовий пророкував Україні, базувались на засадах більшовицької ідеологією та її особливого впливу на становлення «молодих радянських республік», дещо позбавлені об'єктивності, позаяк не враховують реальні зв'язки між дійсним і можливим, а тому, на нашу думку, є досить спірними та дискусійними.

Література:

1. Голубенко П. Хвильовий та Шпенглер. *Хроніка*. 2000. К., 2000. № 37-38. С. 780-799.
2. Хвильовий М. Камо грядеши. Памфлети: Книгоспілка, 1925, 62 с.
3. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. 592 с.

УДК 008

Патрон Ірина

**ТВОРЧА СПАДЩИНА
ГАЛИЦЬКОГО ОПЕРАТОРА ТА РЕЖИСЕРА
ЮЛІАНА ДОРОША (20-30 РР. ХХ СТ.):
АРХІВНІ ПОШУКИ**

Діяльність галицького фотографа та режисера Юліана Дороша неодноразово ставала темою наукових статей, проте на даний час в українському мистецтвознавстві немає комплексного дослідження творчості режисера та його значення для історії українського кіно. Ті праці, в яких є згадка про Ю. Дороша, лише фрагментарно окреслюють значимість та багатогранність львівського митця. Творча спадщина Юліана Дороша потребує наукової уваги, спрямованої на досягнення феномену мистецького доробку. Цікава вона не лише видовою різноманітністю, а й оригінальністю та неповторністю створених художніх образів через фото- та відеофіксацію. Юліан Дорош – фотограф-художник, пластун, член УФОТО, етнограф, краєзнавець, зачинатель українського галицького кіно, оператор, автор низки підручників з фотомистецтва, ілюстрованих альбомів, короткометражних етнографічних та документальних фільмів та ін.

Творчу спадщину Юліана Дороша можна розділити на фото- та кіноспадщину. Для дослідження цієї спадщини використано документи, що зберігаються у п'ятьох державних архівних установах України: Центральному державному історичний архів України у м. Львові (ЦДІА України), Центральному архіві Львівської області (ДАЛО), Центральному державному кінофотофоно України ім. Г.С. Пшеничного, Державному архіві Тернопільської області, Державному архіві Івано-Франківської області. А також матеріали Українського Музею-Архіву в Клівленді, Огайо, США (Ukrainian Museum-

Archives). Окрім того важливу частину дослідження складають матеріали приватних родинних архівів: приватний архів Тетяни Крушельницької, приватний архів Патриції Блондин-Сенборн (США), приватний архів Любомира Кулинич (США), Бориса Заячківського (Канада).

Для дослідження фотографічної творчості Ю. Дороша вивчено колекції збірок фотографій Історико-краєзнавчого музею у м. Винники, досліджено фонди фотографій Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, Історичного музею у Львові, Національного музею ім. А. Шептицького.

Важливим джерелом інформації про творчу спадщину митця є тогочасна газетна та журнальна періодика, що зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, Львівській обласній універсальній науковій бібліотеці, Науковій бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка, Науково-технічній бібліотеці Національного університету «Львівська політехніка». Зважаючи на її численність і географічну розгалуженість, застосовано селективний підхід. Насамперед, нас цікавила преса найбільш розвинених у кінематографічному плані міст: Львова, Івано-Франківська, Тернополя.

Найбільше матеріалів з даної проблематики друкували вітчизняні засоби масової інформації упродовж 1920-1930 рр. мистецького спрямування: «Новий час», «Життя і Мистецтво», «Нова хата», «Нові шляхи», «Критика», «Назустріч», мистецький додаток до газети «Неділя» п. н. «Світ», літературно-мистецький додаток до газети «Мета» п. н. «Література. Мистецтво. Наука» та інші; загального призначення: «Діло», «Українські вісти», «Дні», «Життя і знання», «Нова зоря», «Молоде життя», «Вогні» та інші. Вони вміщували, як правило, невеликі за обсягами публікації, що інформували про діяльність у сфері кіно або фотографії.

На межі 20-30-х рр. ХХ ст. у Галичині значно поживався пресовидавничий рух, з кожним роком активнішого розвитку почала набувати і мистецька преса. Так, 1928 р. на шпальтах львівської газети «Новий Час» у вигляді самостійних додатків було започатковано два тижневики – «Література й Мистецтво» (1928–1931) та «У фільмовому царстві» (1928–1929), повні комплекти яких зберігаються у відділі україніки ЛННБУ ім. В. Стефаника. Найбільше матеріалів з кінематографічної

тематики даного періоду в Галичині ми знаходимо у журналі «Кіно» – перший самостійний український часопис Львова у сфері кіномистецтва 1930-х років (журнал виходив двічі на місяць, з вересня 1930 року до січня 1936-го вийшло 84 числа). Фотографічна тематика представлена у першому в Галичині спеціалізованому фотографічному журналі «Світло і Тінь» (1933-1939 рр.).

У мемуарній літературі ми знаходимо багато даних про середовище в якому жив і творив Юліан Дорош: Л. Крушельницька «Рубали ліс...», С. Щурат «Два крила», Р. Волчук «Спомини» та ін.

Актуальність даної теми дослідження полягає у заповненні суттєвих прогалин в історії українського кіно, якими є творча спадщина Ю. Дороша, а й загалом становлення та розвиток кіномистецтва на західноукраїнських землях у міжвоєнний період.

УДК 008

Шефер Олег

ОНТОЛОГІЧНА АРХІТЕКТОНІКА ВСЕСВІТУ WARHAMMER 40.000 В РАМКАХ ПАРАДИГМИ РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ

В умовах сучасного техногенного суспільства традиція міфологічного відображення реальності (міфологізм) знаходить нові шляхи свого втілення. Зокрема, на сьогодні широкого розповсюдження набула штучна (тобто, створена певним автором чи авторами) міфологія, ініційована сферою релігійного досвіду людини, але штучно у сферах кіноіндустрії, коміксів, відеоігор, художньої літератури [6].

На сьогодні всесвіт відеоігор як приклад такої штучної міфології привертає увагу вчених, у тому числі – з точки зору їх релігійно-філософського осмислення. Починаючи з 80-х рр. ХХ ст. утворилася навіть окрема наукова галузь – філософія відеоігор, як окремий напрямок медіазнавства [5].

Одна із найбільш детально розроблених міфологій у відеоіграх належить всесвіту Warhammer 40.000, до якого входять оригінальна настільна гра, а також створена за її мотивами низка відеоігор. Warhammer 40.000 як зразок фентезі-культури відносять до жанру темного космічного фентезі, а також до жанру технофентезі. Сюжет гри та похідних від неї творів розгортається у вигаданому всесвіті далекого майбутнього.

Порівняно з багатьма іншими фентезійними міфологічними системами і всесвітами, всесвіт гри Warhammer 40.000 стоїть дещо відокремлено завдяки своїй еклектичності, змішанню елементів багатьох джерел – інших фентезійних світів, історії, наукової фантастики та ін. У просторі гри воюють між собою орки та ельфи-ельдари, у підпросторі живуть демони, а людству загрожують раса роботів-скелетів та біоцівілізація з колективним розумом. Герої гри використовують зброю від

середньовічних мечів до гранатометів та танків часів Першої світової, вогонь яких захищає орбітальні цитаделі [3]. Змішання та взаємопроникність такої кількості джерел у єдиному всесвіті Warhammer 40.000 робить вивчення онтології його архітектоніки особливо цікавим та водночас складним завданням.

Онтологія всесвіту Warhammer 40.000 за своїми властивостями аналогічна міфології, адже космогонія і космологія світобудови у цій грі така ж хаотична і розмита, хоча й сприяє розкриттю нових сюжетів і подій, які гармонійно вписуються в загальну архітектоніку [4, с. 22].

З релігійно-філософської точки зору всесвіт та міфологія цієї гри побудовані на базовій концепції Імматеріума або варпа, як буттєвої її частини. Варп (від англ. *warp* – «деформація») – це паралельний нематеріальний світ у всесвіті Warhammer 40.000, це певна хаотична частина його історії, яка є катализатором багатьох подій у сюжеті гри. Варп виступає тим елементом, який поєднує всю об'ємну структуру світобудови всесвіту Warhammer, роблячи цю систему всеосяжною та еластичною, майже нічим не обмеженою. Варпу у грі протиставлений матеріальний світ (Матеріум) [3]. Їх сукупність і утворюють буттєву картину цього вигаданого всесвіту.

Історія всесвіту Warhammer також є позачасовим і позапросторовим феноменом, часовий та локальний простір у ньому, хоча й присутній, однак є дуже умовним. Так, самі події гри розгортаються у 41 тисячолітті, а священні хрестові походи та війни займають тут цілі тисячоліття. Вся історія цього всесвіту ділиться на два періоди: метаісторичний та історичний. У системі міфології всесвіту Warhammer присутні свої героїчні епоси та міфи, а історичний період починається з активності людей, які стають своєрідними архітекторами цього всесвіту.

Особливої уваги заслуговує така властивість архітектоніки всесвіту Warhammer, як її синтетичність, у якій втілюються абстрактні релігійні вчення поряд із футуристично-фантастичними уявленнями про розвиток науки і техніки. Загалом, філософи завжди протиставляли науку та міфологію, у той же час простежуючи і певний їх зв'язок. Наприклад, А. Ф. Лосєв вказує, що, попри свою нетотожність, наука та міф тісно пов'язані, адже розвиток науки й сьогодні супроводжується певною міфологією та міфотворчістю, а сама

міфологія, як окреме явище людського мислення, бере матеріал з науки [2, с. 29]. Більше того, сама наука бере свій початок з міфу, є її предком, адже міф був найпершим способом людини осмислити оточуючий світ, саме з міфу розвинувся інтерес людства до вивчення різних феноменів та явищ, їх пояснення та аналізу [1, с. 14].

Загалом, футуристичні та фантастичні концепти історії цього вигаданого всесвіту синтезуються з міфологічною її частиною в єдине ціле. Міфологічність наукового компонента виправдовується абстрактністю часової і просторової локалізації подій, повністю не відриваючи їх від реальності. У той же час, релігійно-міфологічний компонент, завдяки синтезу з наукою, має умовно реальний прояв у всесвіті. Це дозволяє гармонійно поєднати міфологічні, релігійні, наукові та науково-фантастичні знання уявлення сучасної людини.

Література:

1. Бирлайн Дж. Ф. Параллельная мифология. Москва: КРОН-ПРЕСС, 1997. 336 с.
2. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва: Политиздат, 1991. 525 с.
3. Чекмаев С., Куликов И. За Веру! Религии Warhammer 40000. *Мир Фантастики: ежемесячный журнал*. 2009. URL: <http://old.mirf.ru/Articles/art2822.htm>
4. Петев Н. И. Генезис онтологического пространства искусственной мифологии (на примере вселенной игры Warhammer 40.000). *Новые идеи в философии: материалы III Международ. науч. конф.* Москва: Буки-Веди, 2017. С. 19-32.
5. Balkin J. M. *The State of Play: Law, Games, and Virtual Worlds*. New York University Press, 2006. 304 p.
6. Dundes A. *Fables of the Ancients?* New York, 2003. XIV, 89 p.

УДК 008

Панасюк Марія

ФЕМІНІСТСЬКИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЙ ФЕМІННОСТІ У ПРОЦЕСІ НАЦІЄТВОРЕННЯ

Ролі, відведені для жінок у націоналістичній доктрині, феміністські дослідниці визначають наступним чином [6]:

1) біологічні репродукторки: жінки – відтворювачки кількісного та якісного складу нації;

2) підтримувачки територіальних кордонів: розмаїті культурні, правові та політичні дискурси використовуються для побудови кордонів нації;

3) ретрансляторки ідеології;

4) означниці етнічної та національної відмінності: жінки, як правило, мають амбівалентну позицію в колективі.

5) учасниці національної боротьби: лише дуже незначна кількість жінок виконує ролі, які є військовими.

Шкоду, створювану для націоналістичного міфу ура-патріотичного архетипу Березині обґрунтовувала Оксана Кісь у своїй статті «Кого оберігає Березиня, або Матріархат як чоловічий винахід» [4]. Створили Березиню Василь Скуратівський збіркою оповідань «Березиня» і Василь Рубан своєю однойменною новелою.

Чи доцільно обожествляти реальні жіночі постаті, пише Мар'яна Рубчак у статті: «Завищена похвала: Тимошенко – “богиня” Помаранчевої революції?» [5]. Стверджується, що «Тимошенко з її традиційною косою моделювала себе у відповідності з українськими націоналістичними культурними кодами: вона втілювала образ Березині, слов'янської язичницької богині, березині вогнища, яку нині асоціюють із охороною не лише сім'ї, а й нації. Рубчак стверджувала, що Тимошенко успішно використала український міт матріархальної влади, глибоко вкорінений в українській культурі» [3].

Теорія «кіборг-богині» (за Донною Гаравей [1]) використовувалася як обґрунтування російської позиції у гібридній війні Росії проти України: «стратегія кіборг-фемінізму з його ідеологією екосексуальних відносин любові, розуміння і співчуття навіть невірні і нетолерантні жителі авторитарної Росії Путіна стають об'єктом не ворожнечі, а жалю і іноді поблажливого розуміння» [2, с. 77]

Російська дослідниця (і на цьому варто наголосити!) протиставляє «божественний» образ Юлії Тимошенко Ірені Карпі, яка «почала випускати спеціальні «анти-ватницькі» агітаційні мультфільми, що висміюють «плебейську» частину населення своєї країни, «колорадів», зомбованих ідеологією «русскава міра», які організували псевдо-революцію (анти-майдан) – або «революцію ПТУшників», що не має нічого спільного з героїчним українським Майданом – «Революцією гідності», яка стверджує панське капіталістичне означаюче» [2, с. 149].

Тобто за рішучі дії у боротьбі з окупантами на інформаційному фронті діяльна представниця нації засуджується ґендерними дослідниками за неготовність йти на поступки і бути «кіборг-богинею», яка б утілювала ідеал жіночності, здатної співпрацювати з ворогом.

Література:

1. Гаравей Донна. Маніфест кіборгів: наука, технології та соціалістичний фемінізм. Іронічна мрія про спільну мову жінок в інтегральній схемі / Пер. Н. Парфан. За ред. В. Балдинюк. К.: Політична критика, 2012. № 3. С. 163–171. URL: https://monoskop.org/images/7/7e/Haravey_Donna_1980_2012_Manifest_kiborhiv_nauka_tekhnolohiyi_ta_sotsialistychnyy_feminizm.pdf (дата звернення: 11.03.2021).

2. Жеребкина И. А. Киборг-национализм, или Украинский национализм в эпоху постнационализма. «Алетейя», 2019. (Генеалогия женской субъективности. Время национализма).

3. Журженко Т. Два тіла Юлії Тимошенко. К.: Критика, 2013. № 7/8. URL: <https://www.eurozine.com/%D0%B4%D0%B2%D0%B0-%D1%82%D1%96%D0%BB%D0%B0-%D1%8E%D0%BB%D1%96%D1%97-%D1%82%D0%B8%D0%BС%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE/> (дата звернення: 11.03.2021).

4. Кісь Оксана. Кого оберігає Берегиня, або Матріархат як чоловічий винахід. *Інформаційно-освітнє видання «Я»*. Харків, 2006. № 4 (16). С. 11–16. URL: https://social-anthropology.org.ua/wp-content/uploads/2014/10/Kis_matriarchy_Berehynia.pdf (дата звернення: 19.01.2021).

5. Рубчак, Мар'яна. Завищена похвала: Тимошенко – «богиня» Помаранчевої революції? *Гендерна педагогіка. Хрестоматія: навчальний посібник* / Пер. з англ. В Гайденко, А Предборської, За ред. В Гайденко. Суми: Університетська книга, 2006. С. 282.

6. Yuval-Davis N. *Nationalist Projects and Gender*. L.: University of Greenwich, 2003. Pp. 9-36. URL: <https://hrcak.srce.hr/33084> (дата звернення: 11.03.2021).

УДК 32

Lysovets Natalia

**TRANSFORMATION OF THE SEMANTIC FIELD
OF LIES IN MODERN COMMUNICATIVE PRACTICES
(IN THE VISEGRAD GROUP AND UKRAINE:
A COMPARATIVE ANALYSIS)**

Introduction

Postmodernism as a global cultural phenomenon has contributed to significant social change. In particular, the postmodern reassessment of values has blurred the line between good and evil, truth and falsehood. The history of the 20th century in East-Central Europe is characterized by the presence of a grand narrative by Communist Party that precluded the existence of alternative views. Propaganda played a key role in establishing and disseminating the totalitarian grand narrative. After the events of the color revolutions and the revelation of the crimes committed by totalitarian regimes, individuals found themselves in a situation of uncertainty (breaking patterns). In the last decade of the 20th century, state-independent media and a plurality of narratives appear. The result is a multiplicity of subjective truths and the propaganda of confrontational views.

Over the past three decades, in terms of emerging of the information society, the mechanisms of influence on public opinion have been changed, and the European values themselves have faced one of the biggest challenges in the history of the European community – the post-truth. The Internet should become a manifestation of democracy and unite people around the world, but the commercialization and politicization of the virtual environment have led to disintegration of society. On the one hand, in the modern industry of consciousness, the information flow is directed at the polarization of views within the society, it promotes populism and uncertainty in the position of an individual. On the other

hand, the bubble filter technology significantly restricts the user's information space, since it focuses on the information that fits his search. These are two crucial factors, used for the manipulation of society, which is constantly divided into smaller parts. The truth has lost its significance because it is not perceived as an idea of justice (John Rawls) but as something manipulative. Modern propaganda techniques are used manipulation of truth, facts and types of lies. If the propaganda of totalitarianism broadcast totalitarian ideas that were to establish the government, then modern propaganda – works for the interests of certain social groups (for example, in the field of business).

Statement of Problem

The concept of a lie is very difficult to define, because it is mistakenly identified with such concepts as untruth, manipulation, fake or error, which leads to a distorted understanding of lies only as a false message. Interpretation of a lie as a mistake removes the responsibility for the lie, as a result of which the individual ceases to worry about the truth of his statements. This situation was made possible by the promotion of the «right of politicians to make mistakes», when politicians accused of lying exposed lies for misjudgment. The spread of covert propaganda and the irresponsibility for lies contributes to the disintegration of society into smaller communities. In this aspect, there is a need to create propaganda techniques to spread the truth, which would contribute to the consolidation of society.

Hypothesis of the Study

Due to the long experience of political propaganda in the post-communist societies of Ukraine and Poland, there is a distorted understanding of truth and lies. The distorted perception of propaganda is that it is understood in a negative aspect as manipulation of public opinion. Individuals are under the influence of propaganda to some extent. Is it possible to have “positive propaganda”, which will be aimed at consolidating society, creating constructive counter-propaganda, which would proclaim the ideas of truth as a value.

Objective of the Study

The objective of the study – to explore and compare the semantic field of social lies and propaganda techniques by the example

of Poland (as a country of the former Eastern Bloc) and Ukraine (member of former Soviet Union).

The achievement of this goal implies the solution of the following tasks:

1. To define the phenomenon of social lies, its functions and impact on the identity of the individual; describe the reasons for the transformation of social lies into a deceived society.

2. To compare of the semantic field of the concept of social lies in Polish and Ukrainian languages; identify cultural differences in understanding this phenomenon.

3. To define the concept of propaganda, its varieties and their impact on the worldview of the individual.

4. To study modern propaganda techniques used in Poland and Ukraine and compare these techniques.

5. To complete sociological monitoring using an online survey among a focus group of different ages to determine people's attitudes to propaganda and dominant propaganda techniques.

6. To build propaganda model and social lies model of communication.

7. To develop methods for creating constructive counter-propaganda techniques.

Working Plan

Stage I (01.10.2021-28.02.2022):

1. Review of the existing scholarship on the topic in Polish libraries (Warsaw University Library, National Library of Poland, Library of Jagiellonian University, etc). Elaboration of theoretical framework and methodological approaches. Study of academic texts of leading Polish researchers of lies (J. Antas, L. Kołakowski, J. Puzynina, G. Duprat, A. Surmiak, W. Chudy, J. Kucharski, etc.).

2. Comparative analysis of the semantic field of the concept of social lies in Polish and Ukrainian languages.

3. Comparative analyse modern propaganda techniques used in Poland and Ukraine.

4. Sociological analysis of media literacy level and its effects in Poland and Ukraine (relying, for instance, on Inglehart-Welzel cultural map of the world).

5. To develop a questionnaire form for a sociological research.

6. Conducting empirical sociological researches (including focus groups of social media users), and statistical processing of the data.

Stage II (1.03.2022-30.06.2022).

1. Interpretation of the results and their visualization.
2. To analyse the consequences of social lies and propaganda in the countries of the former Eastern Bloc (Poland) and former Soviet Union (Ukraine), build propaganda model and social lies model of communication.
3. Presentation of the research results at the academic conferences, seminars, and workshops. Prepare and publication papers.

УДК 111.11:17.023.36

Окач Софія

ЕСТЕТИЗАЦІЇ ЗЛА У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Сучасне існування людини у світі культури в умовах втрати стійких духовно-моральних орієнтирів та вищих ціннісно-смыслових ідеалів постає досить проблематичним, невизначеним та непередбачуваним. З новою силою актуалізується проблема людини, оскільки в масовій культурі й суспільстві споживання вона (людина) неповна, часткова, нездійснена. Водночас, посилення негативного начала у масовій культурі фокусує напрям багатьох філософсько-естетичних та художньо-практичних студій на побудову ідей виправданості демонічного зла, його героїзації та естетизації.

У цьому контексті автор праці “Філософія зла” Ларс Свендсен відзначає: «Зараз воно є не тільки серйозною проблемою, але володіє ні багато, ні мало – привабливістю. Ця “привабливість” навзагал пов’язана з тим, що зло стало швидше об’єктом естетики, ніж моралі. При такому підпорядкуванні моральних смислів життєсвіту естетичним зло розглядається як феномен естетизації зла в сенсі редукування краси до вищої життєвої реальності.»

Класичними прикладами естетизації зла можуть бути образи Мефістофеля, Доріана Грея, граф Дракула, поетичні світи Шарля Бодлера та Артюра Рембо, готична проза Едгара Алана По. Зі сучасних популярних образів можемо виділити образи Диявола з фільму «Адвокат Диявола» і серіалу «Люцифер», персонажі жакітливих світів Стівена Кінга, Говарда Лавкрафта, Клайва Баркера.

Чи має бути зло? Чи має воно зв’язок з добром? Дійсно, якщо немає зла, тоді добро втрачає свою цінність, тоді обмежується вибір людини. Але саме проблема буття людини в умовах масової культури полягає в тому, що відбувається не спроба

духовно опанувати негативні явища і показати як загрозу для людини, скільки навпаки спроба їх культивування та естетизації, демонструючи людину часто грубою, жорстокою, вульгарною машиноподібною істотою.

Прикладом явища естетизації зла є образ диявола. Образ, який в мистецтві завжди займав достойне місце. Він еволюціонував від карикатурних, потворних істот до романтичних втілень Романтизму і ХХ століття. В сучасному кінематографі до його образу часто звертаються, зокрема у серіалі «Люцифер». Люцифер, ексцентричний Король демонів, засумував на своєму троні і вирішив відвідати Лос-Анджелес, де згодом стає консультантом по розслідуванні вбивств у місцевому поліцейському управлінні.

Петиція. 28 травня 2015 року сайт Американської Сімейної Асоціації (АСА) опублікував петицію із вимогою зупинити виробництво «Люцифера» як телесеріалу, який показує Диявола із доброї сторони, що, на їхню думку, «ображає християнську віру і є знуцанням над святим вченням Біблії».

Разом з тим прикладом демонічного зла може бути фільм про Ганнібала Лектера. В чистому вигляді така форма зла може існувати лише в уяві людини, у світі художніх образів, у міфах та релігії. Для реального злочинця його злочини – це шлях до індивідуального, егоїстичного блага.

Чому ж існує в культурі потреба в демонічному злі, образі естетизованому і жахаючому? Така потреба може існувати хоча би тому, що найстрашніші злочини у ХХ столітті робили звичайні люди, без особистих якостей, без особливого розуму, а за «наказом».

Таким чином, буття людини в умовах масової культури призводить до утвердження масової людини. Вона постає звичайною, пересічною людиною, підвладною маніпуляціям свідомістю, які швидше стали нормою, а не винятком. Адже в комунікативних засобах масової культури часто спостерігаємо демонстрацію жахливого, непристойного, посилення інтересу до несвідомих і інстинктивних сил людського існування, зумовлюючи втрату критеріїв розрізненості добра і зла, позитивного і негативного, сакрального та профанного.

Література:

1. Люцифер (телесеріал). Вікіпедія: веб-сайт. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Люцифер_\(телесеріал\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Люцифер_(телесеріал)) (дата звернення: 15.11.2020)

2. Естетизація зла: Ганнібал Лектер ч.1: веб-сайт. URL: <https://lviv.com/raportykum/estetyzatsiya-zla-gannibal-lekterch-1/> (дата звернення: 16.11.2020)

3. Естетизація зла: Ганнібал Лектер ч.2: веб-сайт. URL: <https://lviv.com/raportykum/estetyzatsiya-zla-gannibal-lekterch-2/> (дата звернення: 16.11.2020)

4. Особистість в освітньому просторі сучасної цивілізації: веб-сайт. URL: <http://znannya.org.ua/index.php/nukovi-statti/226-osobistist-v-osvitnomu-prostori-suchasnoji-tsivilizatsiji> (дата звернення: 15.11.2020).

УДК 008

Буздиган Тарас

ЕСТЕТИКА ПОСТДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В ТВОРЧОСТІ РОМЕО КАСТЕЛЛУЧЧІ

Термін «постдраматичний театр» з'явився у мистецтвознавчому дискурсі з виходом у 1999 році монографії німецького театрознавця, історика і теоретика театрального мистецтва Ханса-Тіса Лемана «Постдраматичний театр». В експериментальних практиках режисерів ця естетика охарактеризувалася відмовою від мімезису притаманного драматичному театру; відсутністю ієрархії сценічних засобів виразності; відмовою від тексту, як основи створення вистави; можливістю одночасної присутності в сценічному просторі кількох елементів однакової значимості; грою зі щільністю знаків (або перенасиченість ними дійства або, навпаки, їх нестача); «візуальною драматургією»; підвищеною концентрацією уваги до тіла перформера; «музикалізацією» (коли саме музика починає організовувати сценічне дійство) та іншими факторами [1].

Ромео Каstellуччі – є одним із найвпливовіших представників сучасного європейського постдраматичного театру. Кавалер Ордена Мистецтв і літератури Французької Республіки, почесний доктор музики і театру Болонського університету, нагороджений «Золотим левом» Венеційської бієнале за внесок в розвиток театру, лауреат театральної премії «Золота маска», запрошений режисер Авіньйонського фестивалю, директор театральної програми Венеційської бієнале, сценограф, художник, драматург і теоретик мистецтва. «Він народився в італійському місті Чезена в 1960 році, а в 1981 році разом із сестрою Клаудією, дружиною, драматургом К'ярою Гуїді та її братом Паоло заснував театральну організацію «Societas Raffaello Sanzio» [2].

Кастеллуччі активно експериментував над синтезом різноманітних мистецьких та наукових жанрів, намагаючись роз-

ширити асортимент засобів театральної виразності: він створював ефект оживлення живописних полотен картини, які давали смислове навантаження в концепції вистави; задіявав різноманітну техніку та машинерію; проводив медичні експерименти, що було зумовлено інтересом до людини і людського тіла; звертався до природи мови і слова та намагався перекласти їх значення уже в руслі постдраматичного театру; працював над новими видами сценографії, використовуючи проекції та художні образи; експериментував з використанням мультимедійних технологій задля створення ефекту посиленої реальності; працював над пластикою; використовував тварин у перформансах, цікавився різноманітними напрямками музики та її роллю у сценічному мистецтві.

До кращих робіт Ромео Кастеллуччі можна віднести такі роботи: «Caputt necropolis» (Капут Некрополіс), 1984 рік та «Santa Sofia. Teatro Khmer» (Свята Софія. Кхмерський театр), 1985 рік – характеризуються бунтом проти театру підпорядкованого літературі. «Низходження Інанни» («La Discesa di Inanna», 1989 рік) і «Гільгамеш» («Gilgamesh», 1990 рік), «Ахура Мазда» («Ahura Mazda»), 1991 рік – характеризуються концентрацією уваги режисера на культурі Сходу і зверненням до монументальних архетипічних сюжетів та ритуальності.

Окремої уваги заслуговують постановки «Tragedia endogonia» («Трагедія, що народжується зсередини») – проект з одинадцяти частин, які у 2002 – 2004 роках були поставлені в десяти різних містах Європи; «Божественна комедія» («Divina Commedia») Данте Аліг'єрі, здійсненої на Авіньйонському фестивалі в 2008 році, та триптиху «Проект «J»». Про концепцію Лику Сина Божого» (««J» Project. On the Concept of the face, regarding the Son of God», «Чорна вуаль священника» («The Minister's Black Veil»), «Ресторан «Пори року» («Four Seasons Restaurant») – 2011 рік, що характерні зверненням митця до теологічних сюжетів, їх інтерпретації.

На сучасному періоді творчості Кастеллуччі працює з кращим надбання світової оперної класики. Лібретто опер в його постановці, залишаються оригінальними, але він надає операм власного мізансценічного прочитання та трактовки. Результативною стала співпраця Ромео Кастеллуччі з брюссельським «Ла Монне», де він поставив опери «Парсіфаль» Ріхарда Вагнера (2011 рік), «Орфей і Еврідіка» Крістофа Глюка (в об-

робці Гектора Берліоза, 2014 рік) та «Чарівну флейту» Вольфганга Амадея Моцарта, (2018 рік). У Паризькій національній опері Ромео Кастеллуччі здійснив постановку опери «Мойсей і Аарон» (2015 рік). У 2016 році у Гамбурзькій державній опері він поставив «Страсті за святим Матвієм» Іоганна Себастьяна Баха, а у 2017 році у Баварській державній опері – «Тангейзер» Ріхарда Вагнера. В 2018 році було поставлено «Жанну на вогнищі» Артюра Онеггера, також у 2018 році в Австрії Ромео Кастеллуччі поставив «Саломею» Ріхарда Штрауса у зальцбургському Великому фестивальному театрі («Großes Festspielhaus»). «Реквієм» Моцарта – була представлена світові в 2019 році у Франції на одному з найвідоміших фестивалів оперного мистецтва в Екс-ан-Провансі.

Література:

1. Леман Х-Т. Постдраматический театр. ABCdesign. М., 2013.
2. Semenowicz D. The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio. From Icon to Iconoclasm, From Word to Image, From Symbol to Allegory. NY: Palgrave Macmillan, 2016. P. 1.

УДК 008

Балабуха Сергій

ІНСТРУМЕНТ ЯК ВІЗИТІВКА ПЕРСОНАЖУ У КАРТИНІ ВУДІ АЛЕНА «СОЛОДКИЙ ТА БРИДКИЙ»

У центрі мок'юментарі Вуді Алена «Солодкий та бридкий» – історія дуже талановитого, «другого після Джанго Рейнхардта» музиканта на ім'я Еммет Рей. На сцені він – гітарист-віртуоз, улюбленець публіки. Однак, за лаштунками сцени він не знає як себе поводити, – Еммет не розуміється на соціальній взаємодії, а його характер псує стосунки. Він – самозакоханий, егоцентричний, втім, вразливий, як дитина.

У доповіді розглядається важливе для картини питання: чому Еммета було вирішено зробити саме гітаристом? Гітара є далеко не найпопулярнішим інструментом у тому часовому просторі, що в ньому розгортаються події фільму, – 1920 – 1930-ті роки. Єдиний тогочасний зірковий гітарний виконавець, – це і є Джанго Рейнхардт.

Тож, чому головного героя картини змушують грати на такому, досить екзотичному для другої чверті ХХ століття, інструменті? Невже таким чином акцентується увага на особливості центрального персонажу, на його унікальності, чи режисер намагається показати недосяжність ідеалів Еммета, тим самим розкриваючи найголовнішу та найстрашнішу правду музиканта: ідеал є недосяжним, а все життя – це постійна праця, шлях без кінцевої точки?

У доповіді робиться спроба осягнути даний режисерський задум у контексті обраного жанру – мок'юментарі.

УДК 008

Федорчук Дмитро

АРХЕТИПНИЙ ОБРАЗ ДОМУ (ХАТИ) В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРНІЙ ТРАДИЦІЇ ТА ФОЛЬКЛОРИ

Існують різноманітні інтерпретації поняття «архетип» в філософії, психології та літературі, серед яких слід особливо виділити його розуміння К. Г. Юнгом як первинного образу колективного несвідомого, який втілюється в міфології, снах, творах художньої літератури тощо. Архетип «Дім» інтерпретується як якесь світомоделююче ядро, організуючий початок, «точка збору», в якій сходяться істотні показники самовідчуття людини в світі. «Будинок, – вважає Г. Бідерманн, – став точкою кристалізації в створенні різних досягнень цивілізації, символом самої людини, яка знайшла своє міцне місце у Всесвіті» [1, с. 73].

Архетип «Дім» в давній культурі сходиться до образу божественного домобудівництва, в якому тварина причащається Творцю і Творець влаштовує в земній природі «будинки Божі». Таке розуміння «Дому» визначає особливості його художнього сприйняття, відбитого в давній літературі, організовує його просторову структуру. Сакралізація «Дому» формує особливу інтеграцію родових зв'язків: в Будинку пов'язані не тільки живі родичі, а й мертві. Наприклад, в «Житті Олександра Невського» покійні на полі бою допомагають в битві живим. У цьому, на наш погляд, проявляється злиття «Батьківського Дому» і «Дому – Храму». У «Слові о полку Ігоревім» акумульовано весь спектр смислів образу «Дому – Батьківщини». Д. Лихачовим відмічено, що «Слово» присвячено темі захисту батьківщини, воно ліричне, наповнене тугою і скорботою, гнівним обуренням і пристрасним призовом. Багато в чому це обумовлено історичними подіями того часу. Міжусобні війни

князів, перемоги, поразки виснажували духовне здоров'я Русі і її людей. Тому у цьому давньому тексті Батьківщина є синонімічним архетипним образом Дому, який потрібно захищати.

В українському фольклорі зображуються найрізноманітніші види будинків. У весільному фольклорі будинок нареченої і будинок нареченого розглядаються як опозиція «своє – чуже»; в загадках будинок асоціюється з тілом людини; в пологовому, весільному, похоронному фольклорі підкреслюється головна функція будинку – провести кордон із зовнішнім світом, зберігши можливість спілкуватися з ним, і забезпечити контакт із потойбічним світом.

В українських народних казках і приказках «Дім» представлений великою кількістю версій: «будинок – світ», «будинок – рідний край», «будинок – батьківщина», «будинок – сусіди», «будинок – повна чаша», «будинок – робота», «будинок – сім'я» та інші. Наприклад, про «Будинок – батьківщина»: Або волю здобути, або дома не бути [5, с. 43]; Свій дім не ворог: коли прийдеш, то й прийме [6, с. 83]; Хату руки держать [6, с. 77]; Прийшли козаки з Дону, прогнали ляхів до дому [5, с. 41]; Своя хатка, як рідная матка [6, с. 111]. Або про «Будинок – сім'я» та «Будинок – повна чаша»: Горе старому дома самому [4, с. 31]; В гостях добре, а дома ліпше [5, с. 52]; Без хазяїна двір плаче, а без хазяйки – хата [6, с. 81]; Коли вся родина разом, так і душа на місці! [5, с. 123]; Без хазяїна двір і сір і вдів [5, с. 42]; Будинок фарбується господарем. Без господаря будинок – сирота [4, с. 27]; І у сироти на подвір'ї сонце засвітить! [5, с. 17]; Як підмурак кріпкий, то й будинок міцний [5, с. 25]; Вдома і стіни допомагають [4, с. 83]; Будинок – чаша чашею [5, с. 44]. Відмінною рисою даного виду фольклору є антропоморфізм: будинок в ньому одухотворений, він живе, радіє, сумує як людина.

Окрім того, образ «Дому» (хати) вміщує в себе юнгівські архетипи Аніма та Анімус. У цю структуру входять ідеальні уявлення про чоловіків і жінок. Ми успадкували їх від наших предків через фольклор. Зокрема, казки, оповіді, міфологію і розповіді рідних. Ось декілька прикладів із фольклору: архетип Аніма містить в собі знання про важливість жінки у хаті, її жіночий початок: Без хазяйки хата плаче [5, с. 43]; Без хазяйки хата не метена [4, с. 26]; Без господині хата пустокою смердить [5, с. 43]; Без господині хата – що день без сонця [4, с. 26]; Хату руки держать [6, с. 122]; Дурний тік без хазяїна, а хата без ха-

зайки [6, с. 82]; Яка хатка, така й паніматка [4, с. 27]; Хата господинею красна [4, с. 27]; У хорошої хазяйки хата – то повна чаша [5, с. 43]. Архетип Анімус в першу чергу виступає як засудження поганого господаря: Поганий господар і в своїй хаті змокне [5, с. 42]; Під дощ хати не криють, а коли ясно – і сама не тече [4, с. 481]; Пустий господар по Кіндраті – не має ще кожуха в хаті [6, с. 76]; Хата хлібом не нагодує [6, с. 121]; В хаті наче гуси ночували [6, с. 121].

Таким чином, архетипи «Дім» (хата) широко представлені українській культурній традиції, фольклорі та художній літературі, що свідчить про його універсальність.

Література:

1. Юнг К.Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 300 с.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. Москва : Республика, 1996. 335 с.
3. Лихачев Д. Великая патриотическая поэма: («Слову о полку Игореве» – 800 лет). *Библиотекарь*. 1985. № 9. С. 49.
4. Народні прислів'я та приказки / упоряд., передм. М. Дмитренка. Київ : Ред. часопису «Народознавство», 1999. 180 с.
5. Українські прислів'я та приказки / упоряд. Д. Єсипенко, М. Новиченко. Київ : Знання, 1992. 96 с.
6. Українські прислів'я та приказки. Народна творчість / упоряд. С. Мишанича, М. Пазяка ; передм. М. Пазяка. Київ : Дніпро, 1984. 390 с.

УДК 393 (477.85/.87)

Зубик Любомир

РИТУАЛЬНЕ ЗОБРАЖЕННЯ ПЕРЕХОДУ У ПОХОВАЛЬНОМУ ОБРЯДІ ГУЦУЛІВ

Одним із найбільших надбань кожного етносу є його духовна культура – комплекс світоуявлень, що пов'язаний з уявленнями спільноти про її походження, нормами моралі, життєвим циклом людини. Чільне місце серед напрацювань, присвячених опису та аналізу духовної культури, займає сімейна обрядовість, адже вона є безпосередньо пов'язана з життєдіяльністю людини та є найбільш знаковою для кожного етнофора.

Із переходом від опису сімейних звичаїв і традицій до аналізу причин їх виникнення і побутування, науковці почали виділяти паралелі, що пов'язували головні (народження, весілля, смерть) та інші етапи родинної ритуалістики. Згодом було встановлено й їхню структурну схожість, що дало змогу виокремити в духовній культурі обряди, які покликані здійснити правильний перехід особи з одного віково-соціального та гендерного статусів в інші.

Гуцули – етнографічна група українців, чия духовна культура в цілому та сімейна обрядовість зокрема сьогодні збереглася найкраще. Глибинне вивчення обрядів переходу гуцулів дає змогу виокремити основні структурні елементи переходової ритуалістики нашого етносу та їхній вплив на життя пересічного українця.

Завершальним критичним моментом, що вимагає обряду переходу в житті як гуцула, так і будь-якої людини, є смерть. Поховальний обряд передбачав семантичну зміну статусу людини з «живого» на «не живого», що відповідає архетипу «свій/чужий».

Розпочинався поховальний обряд з омивання людини, що відчуває свою смерть [9, с. 251]. Тут ми проводимо паралелі з першою купіллю дитини при народженні. Два сюжети повто-

рюють єдиний семантичний код – очищають особу від попереднього світу та створюють нову форму в перехідному стані [1, с. 105].

Після смерті мерця одягали у новий одяг, який готували заздалегідь [4, с. 314]. За твердженням М. Маєрчик, одяг є символічним тілом людини [7, с. 141]. Відповідно, даний сюжет відбиває надання мерцю нового тіла, що належить вже не цьому світу.

Тіло мерця, поки воно знаходилося вдома, покривали по саму шию [6, с. 169]. Цей момент має паралелі як при народженні дитини (сповивання), так і у весільному обряді (одягання на молодят гуглі). Така дія ставала ритуальним відбитком безформності покійника [7, с. 105].

При одяганні покійника йому зв'язували ноги [8]. Попри реальне втілення нерухомості, його повторно знерухомлювали символічно, адже, як вже писалося вище, ритуальне втілення характеристики було більш важливим і реальним, ніж те, що здійснювалося наяву [7, с. 73].

Далі вночі тривало «посіженіє», під час якого відбувалися забави, що мали загальну назву «грушка» [3, с. 144]. Тут ми маємо показ опозиції «свій/чужий», де ігри присутніх зображають рух живих («своїх»), а мрець втілює нерухомість «чужого» світу [5, с. 113].

Перед похороном мерця знову обмивали, після чого його перекладали до домовини та виносили на вулицю. На порозі труну тричі опускали та підіймали. Після цього на неї по кутках ставили чотири калачі, що стояли у чотирьох кутах хати [9, с. 258]. Семантично цей сюжет зображає перенесення своєї домівки. У гуцульській культурі поховання, що розглядається як дім («домовина»), рівночасно трактується як «символічна іпостась Космосу» [5, с. 113].

Труну обгортали тканиною і везли до церкви [9, с. 259]. Як ми вже зазначали вище, обгортання символізує аморфність істоти хаосу [7, с. 105]. У цьому випадку вбачаємо безформність не тільки особи, але і його нової домівки.

Звертаємо увагу на дорогу, як просторове відбиття «переходу» в інший світ. При перетині рік та струмків труну клали до землі та підіймали, а прохожі кидали до води гроші [9, с. 259]. Тут зустрічаємо ту ж семантику, що й у решти ритуаль-

них сюжетів, які відбуваються на порозі (ріка=поріг=межа) – зображення проміжного становища особи [2, с. 24].

Завершувався поховальний обряд службою у церкві та захороненням домовини у землю [9, с. 262-263]. Під час цієї частини ритуалу ми не зустрічаємо перехідної семантики та семіотики. Можна припустити, що ці обрядодії були замінені церковним обрядом. Попри це, дане питання потребує подальших досліджень.

Таким чином, поховальна перехідна ритуалістика гуцулів зображала наділення мерця ознаками «чужого» світу. Елімінаційний код відбивався у семантиці одягу покійника та дій над ним. Похорони відтворювали повернення до світу, з якого вона прийшла при народженні.

Як і в інших обрядах переходу, громада втілювала роль космо-су, тоді як мрець проходив зміну бінарної опозиції «свій/чужий».

Похоронний обряд переходу містить у собі ті ж ритуальні сюжети, що й всі інші ритуали цього типу. Це спричинено уявленнями про потребу чіткого і правильного завершення життя людини з метою збереження порядку (космосу).

Література:

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 253 с. URL: https://eu.spb.ru/images/et_dep/Vaiburin/Vayburin.pdf

2. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. Москва, 1999. 198 с.

3. Гнатюк В. Похоронні звичаї та обряди. *Етнографічний збірник. Видає Етнографічна комісія НТШ*. Львів, 1912. Т. 31-32. С. 131-424.

4. Гуцульщина. Історико – етнографічне дослідження./ Відп. ред. Ю. Г. Гошко. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.

5. Зварич. І. М. Язичницька архаїка та її семантика в похоронному обряді і голосіннях гуцулів. *Питання літературознавства*. 1996. № 3. С. 111-124.

6. Кайндль Р. Ф. Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази. Чернівці: Молодий буковинець, 2000. 208 с.

7. Маєрчик М. Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу. Київ: Критика, 2011. 325 с.

8. Науковий етнографічний архів факультету історії, політології і міжнародних відносин ПНУ ім. В. Стефаника. Ф. 1. Оп. 20. Спр. 22.

9. Шухевич В. Гуцульщина. Третя частина. Репринтне видання. Верховина, 1999. 270 с.

УДК 130.2:39(398) +7.08

Майхрович Юрій

ДІАЛЕКТИЗМИ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ ВІТЧИЗНЯНИХ МЕДІА

Після розгляду в 2017 році Верховною Радою Закону України «Про забезпечення функціонування української мови як державної», який, в тому числі, регламентує мовні квоти, частка української на телерадіопросторі значно збільшилася. Звичайно, основною проблемою акцентувалася «незахищеність державної мови в національному інформаційному просторі» [2, с. 231]. Це дозволило розширити використання не тільки літературної мови, а й діалектів різних регіонів нашої держави на радіо і телебаченні.

Практику імплементації східногаличанських жаргонізмів після ток-шоу, розважальних програм та етно-естради продовжив і кінематограф, який знаходиться в авангарді сучасної поп-культури. Деякі персонажі голлівудських стрічок в українському дубляжі часто використовують сленг та західноукраїнські жаргонні вислови. Так, у вітчизняному дубляжі анімаційної діалогії Кріса Рено «Секрети домашніх тварин» (2016, 2019) герої мультфільму вживають слова, які зустрічаються виключно в східногаличанському побуті: «писок», «вуйко», «вогірок», «теперка», «бігме», «Вйо!», «газда», «мешта» та інші.

Щоправда, у питанні використання діалектів у художній мові завжди варто пам'ятати й про негативні наслідки. Адже, вживання будь-якого говору в масовій культурі несе в собі загрозу творення значних перешкод для пересічного індивіда, не знайомого з особливостями діалекту, для повного сприйняття. Так, журналіст Віталій Боримський у власній статті заявив, що все, що відбувається в популярному телесеріалі «Останній москаль» (2015-2017) – це «ніяка не самоіронія, а грубий і цинічний сарказм, що має на меті втовкмачити в голови українців комплекс меншовартості, виробити креоль-

ську, малоросійську ідентичність, принизити українців у очах самих українців [1]. А його колега Олександр Ковальчук вказав, що «творці серіалу («Великі Вуйки» (2019) *авт.*) бачать функцію гуцулів лише в ролі пришелепкуватої етнографії» [4]. Як бачимо, частина журналістів, які теж належать до екранної спільноти сумнівно прийняла гумористичний посил в образах західноукраїнських «реднеків (*redneck – червоношиї*), які живуть в провінційній глухомані і постають неграмотними, малокультурними» [3, с. 109]. Представити галичанський гумор на просторах медіа гідно зуміли представники Львівщини тріо «Загорецька Людмила Степанівна». Молоді комедіанти, на противагу двом згаданим вище серіалам, зуміли гідно представити регіональний гумор. Комбінуючи локальний діалект («ябко», «цей-во», «так-во») та субкультурні жаргонізми («басяк», «тьолка», «брадяги, «рвань») у своїх виступах, учасники даного колективу привертають увагу публіки до сучасної урбанізованої культури, що породжує свіжі погляди на вітчизняну комедійну естраду.

Отже, торкаючись теми діалектизмів, потрібно звернути увагу на те, як вони адаптувалися та асимілювалися з літературною українською мовою, яка є панівною у вітчизняному медіапросторі. Впродовж останніх років змінилася і культура мови журналістів в рамках професійної риторики, і мова реклами у всіх ЗМІ. Тепер слова і вирази, що притаманні вербальній культурі побутового спілкування серед жителів Галичини, тепер звучать з уст телерадіоведучих, зірок естради та політиків. І, хоча, медіа найшвидше відображають зміни в мові та мовленні, це ще не є ознакою того, що форми діалектів окремих регіонів впливають на літературну норму та культуру спілкування всередині суспільства.

Література:

1. Боримський В. Серіал «Останній москаль» як інструмент комплексу насадження меншовартості українців. веб-сайт. URL: <https://hvylya.net/analytics/culture/serial-ostanniy-moskal-yak-instrument-nasadzhennya-kompleksu-menshovartosti-ukrayintsiv.html> (дата звернення: 28.04.2015).

2. Галаджун З. Закон про мовні квоти для телебачення: новели, реакція практики, основні проблеми реалізації. *Збірник*

праць Науково-дослідного інституту пресознавства. Львів, 2017. Вип. 7. С. 230-239.

3. Зелезинская Л. А. Юмор как способ взаимодействия субъектов политической системы. *Социум и власть*. Челябинск, 2012. № 6 (38). С. 106-110.

4. Ковальчук О. Великі вуйки. Фініш. веб-сайт. URL: <https://varianty.lviv.ua/67199-velyki-vuiky-finish> (дата звернення: 28.10.2019).

УДК 008

Василенко Катерина

КУДИ ПОДІЛАСЯ ПЕРЕСУВНА УКРАЇНСЬКА РАДЯНСЬКА ОПЕРА

За радянських часів саме оперні театри певно найбільше піддалося шквалу критики і уваги серед всіх жанрових різновидностей театрального мистецтва. Адже опера на думку багатьох затятих активістів соціалістичного реалізму була найбільш буржуазним жанром і не підходила для сприйняття і виховання пролетаріату. Та були й інші думки, зокрема сам Анатолій Луначарський (перший нарком освіти РРФСР 1917-1929рр., що опікувався й галуззю культури й мистецтв) писав: «... ми отримали у спадок іграшку, таке золоте брязкальце, яким колись захоплювалися царі й цариці, буржуї й «буржуазійки», можемо ним бавитися і нічого нового в області опери й балету не робити? Навпаки. Якщо це така велика естетична сила, що впливає на нашого глядача бадьоро, не дивлячись на чужинський зміст, – якою ж це буде сильною зброєю в наших руках, якщо ми вкладаємо в неї наш смисл». [2, с. 1] Тому опери на радянській території стали тотально удержавлюватися, трансформуватися репертуарно і режисерські. Не виключенням стала й Українська Соціалістична Радянська Республіка. Окрім удержавлення опер в Харкові, Києві та Одесі, в другій половині 20-х років ХХ ст., на території сучасної України одна за одною з'являються пересувні оперні колективи.

1928 р. з'являється цілком експериментальний колектив Державний робітничий оперний театр, більш відомий як ДРОТ. Артисти колективу виконували класичний репертуар («Фауст» Ш. Гуно, «Аїда» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе та інші) і сучасні опери («Тарас Бульба М. Лисенка, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Поема про сталь» і т. д.).

Згодом у 1929 р. засновується пересувний театр Державної української Правобережної опери, а через рік Державної

українською Лівобережної опери. Того ж 1930 р. з'являється останній пересувний державний театр того періоду Четверта українська пересувна опера.

Однак, пересувні театральні колективи на території УСРР проіснували всього кілька років, через недостатню можливість фінансування з боку держави. У своєму дослідженні О.М. Изваріна пише: «Так, ДРОТ став Дніпропетровським державним театром опери і балету, Правобережна опера – стаціонарним театром у Вінниці, Лівобережна опера – Донецьким оперним театром у Луганську, а Четверта опера взагалі припинила своє існування». [1, с. 50]. Щоправда Станішевський Ю. О. пише інакше: «...ДРОТ став Дніпропетровським театром опери та балету, Правобережна опера – Луганським оперним театром, новий стаціонарний театр створювався у Вінниці...» [3, с. 62], тож достовірно можна говорити лише про перетворення ДРОТу на Дніпропетровську стаціонарну оперу та про повий розпуск трупи Четвертої української пересувної опери.

Загалом, вплив пересувних державних опер на розвиток оперного мистецтва на території радянської України не можна вважати безслідним. Досвід перших пересувних колективів дав змогу популяризації даного виду мистецтва високої матерії на малоосвічений на той час пролетарський клас населення.

Література:

1. Изваріна О. М. Пересувні оперні театри в Україні першої третини ХХ ст. *Ars musicae: музично-освітологічний дискурс*. 2015. № 1. С.47-51
2. Луначарський А. В. Нові шляхи опери і балету. «*Пролет. музикант*». 1930. № 5. С.4-10; № 6. С. 2-8
3. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України. Київ: «Музична Україна», 1988. 289 с.

УДК 008

Кучер Ольга

ОСОБЛИВОСТІ РЕКОНСТРУКЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ БАЛЬНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МИНУЛИХ СТОЛІТЬ: МЕТОДОЛОГІЧНІ НАСТАНОВИ

Явище бальної культури є достатньо проблемним для дослідження, адже складається з багатьох компонентів, які взаємодіють один з одним, утворюючи цілісність явища. Не менше труднощів являє вивчення одного із базових елементів феномену бальної культури, а саме – бальних танців. Адже із втратою актуальної практики, зникає і уявлення про виконання танців, оскільки їхня фіксація є доволі умовною та не у змозі передати всієї повноти того чи іншого танцю. Також варто зауважити, що з часом змінюються, накладаються одне на одного та накопичуються певні уявлення, стереотипи, шаблони щодо способів розуміння та відтворення танців, які ускладнюють процес реконструкції.

Сьогодні танцівники, та ті, хто займаються реконструкцією, прагнуть наблизитися до автентичного виконання танцю, однак досліджень, які б надавали принципи для успішної реалізації достовірної реконструкції не так багато. У більшості робіт, які досліджують бальну культуру, вони відсутні або мають доволі загальний характер опису танцювальних елементів та способу їх виконання. На цьому тлі варто відзначити як методологічно ґрунтовні розробки викладача історії танцю та сучасних форм соціального танцю Стенфордського університету Річарда Пауерса (Richard Powers), а саме його дослідження «Настанови для дослідження та реконструкції танцю» (Guidelines for Dance Research and Reconstruction). Тут Р. Пауерс надає об'ємну характеристику методологічних принципів, що створюють передумови для продуктивної реконструкції історичних танців.

Пропонується розглянути наведені дослідником принципи цілісної реконструкції. Серед них особливої уваги заслуговують наступні позиції:

- необхідність повністю прочитати джерело (бажано мовою оригіналу) – танцювальний посібник, керівництво та ін.;
- зосередитись на пошуку відповідностей для кожного танцю, кроку і фігури у кількох наявних джерелах;
- розібратись із оригінальною термінологією, не плутати часто подібну термінологію і традиції різних епох та місцевостей;
- розшукати відомості про автора посібника, аби зрозуміти його погляди на танцювальну культуру та їхню суголосність вимогам часу;
- зосередитись на дослідженні музичної складової;
- навчитись оперувати мислинневими категоріями відповідної доби, не нав'язуючи явищам та феноменам анахронічні уявлення більш пізніх часів.

Дані методологічні настанови створюють передумови для об'ємної реконструкції явищ танцювальної культури минулих часів, відкриваючи їх різноманіття та дозволяючи максимально проявити локальні соціокультурні особливості бальних традицій.

УДК 7.01

Се Чан

РОЗГЛЯД РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ З ТОЧКИ ЗОРУ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ

1. Дисциплінарний розвиток арт-менеджменту:

Арт-менеджмент – це специфічний процес, при якому арт-менеджери ефективно планують, організовують, керують та контролюють свої людські ресурси, запаси знань, фінансові та матеріальні ресурси в конкретному середовищі для досягнення своїх цілей. Сфера управління мистецтвом є відносно широкою, включаючи системи управління, попит та пропозицію мистецтва та продажі мистецтва. Крім того, розширені від цього методи управління, управлінські таланти та навички також підпадають під сферу застосування. Управління мистецтвом полягає головним чином в тому, щоб побудувати невидимий міст між художником та аудиторією, щоб вони могли ефективно поєднуватись між собою. Кінцева мета – сприяти розвитку мистецтва та бути формою мистецтва, прийнятою громадськістю.

Міжарт-менеджментом і театром існує тісний взаємозв'язок. Який тип вистави ставлять у театрі, який зміст п'єси може надати глядачам і який культурний зміст вона може поширювати? Щоб визначити, які якості потрібні керівнику театру, слід розуміти ці проблеми. Театральний менеджмент вимагає певного рівня художньої якості та всебічних талантів з управлінськими знаннями, щоб стати кваліфікованим керівником театру.

2. Роль арт-менеджменту в театрі:

1. Тип національного управління театром.

(1) Самостійна модель управління;

(2) Пошук професійну управлінську компанію для управління театром;

(3) Модель управління театральною кооперацією;

(4) Режим управління – довірити професійну управлінську компанію для підготовки персоналу театру.

2. Значення управління мистецтвом у розвитку театру.

(1) Підвищення культурну грамотність театру;

(2) Сприяння розвитку мистецтва та культури.

Література:

1. Цай Данні, Аналіз та розробка інноваційної моделі управління мистецтвом художнього театру, *Популярне Мистецтво*, 2016.

2. Ву Ліцзюнь, Дослідження втілення мистецького менеджменту в театральному менеджменті, *Мистецький сад*, 2015.

3. Ван Чичжен, Шедевр театральної діяльності та управління, гідний промоції; Чен Пінг, Театральний менеджмент операцій – побудова моделі національного великого театру, *Народна музика*, 2015.

УДК: 316.77: [78.085.321+78.071.1]

Бендас Дарина

РОЛЬ КРОС-КУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ

Ім'я аргентинського композитора Астора П'яццолли стало відомим у нашій країні лише після смерті музиканта. Зараз його вишукані танго, то жорстко-динамічні, то пронизливо-ностальгічні, широка публіка любить не менше ніж концерти Вівальді.

У даному дослідженні ставимо за мету розглянути роль крос-культурних комунікацій у творчості видатного композитора.

Під крос-культурною комунікацією будемо розуміти ментальний вплив на особистість через твори мистецтва, зокрема музичного. Коли «музичну інформацію», передану представником однієї культури, розуміє представник іншої, виникає процес спілкування між представниками різних, можливо, протилежних за різними ознаками культур. Музика може утворювати зв'язки, психологічно і емоційно ще більш фундаментальні, ніж мова, з якою її часто порівнюють. Це по-справжньому крос-культурна форма спілкування [1], а творчість Астора П'яццолли є її яскравим прикладом.

По-перше, згадаємо, що уже явище танго існує на перетині культур, адже є продуктом синтезу жанрів та стилів. Етимологія поняття танго й досі достеменно не визначена, але вчені згодні, що сам танець і музика, що його супроводжує виникли в Аргентині наприкінці XIX ст., коли в країну хлинув потік емігрантів з Європи [3]. Тому саме у танго яскраво прослідковується процес комунікації на стику культур, тобто взаємозв'язок та взаємодія не тільки людей, а цілих груп, що є носіями відмінних цінностей, за яких відбувається ефективний обмін творчістю, що породило всесвітньо-відомий жанр.

По-друге, зазначимо, що, потрапляючи в іншу культуру, людина може розкритися з нового боку, розвинути нові навички, отримати нові знання. Музикант же опиняється в новому мистецькому просторі, де має змогу збагатити свою творчість. Астор П'яцолла народився в Аргентині, але як особистість та митець сформувався у Нью-Йорку. Знакова зустріч в 1931 році зі співаком, композитором і актором, аргентинською легендою Карлосом Гарделем назавжди визначила його подальший шлях. Він закохався в танго, а віддаленість від Батьківщини допомогла уникнути традиційного благоговіння, дозволяючи змішувати стилі, експериментувати з напрямками в спробах вивести танець на рівень академічного виконання [3].

А. П'яцолла поклав початок тому, що назвав згодом «великим перетворенням танго» [3]. Він збагатив танго класичною поліфонією, джазовими гармоніями та іншими художніми прийомами, що згодом перетворилося на серйозний пласт музики – в так зване *tango nuevo*.

Музична мова, стиль, інтерпретація, текст були знайдені митцем завдяки досвіду та знанням, які він поглинав закордоном, маючи при цьому власну ментальність та національну ідентичність.

У ХХ столітті це була одна з найбільш зухвалих спроб поновому осмислити популярну музичну традицію, не дарма її порівнюють з перетворенням джазу Гершвіна. Дбайливо поводячись з музичним матеріалом, що дістався йому в спадок, П'яцолла зміг виокремити суть танго, притримавши його агресивність, і створив новий жанр високої музики, який заслужив повсюдне визнання [3].

Таким чином, пристрасність, спонтанність різких злетів і падінь мелодій композитора сформувалася завдяки його численним крос-культурним комунікаціям. Для сучасних виконавців твори А. П'яцолли – це особлива, неповторна музична спадщина. Його музика ввійшла до репертуару більшості акордеоністів європейських країн [2] завдяки мелодійному багатству, терпкій вишуканій гармонії, хитромудрим кросвордам фуг, екзотичній оркестровці, віртуозним імпровізаціям бандонеона.

Література:

1. Cochrane, T. The music between us: is music a universal language? Chicago: Chicago University Press, 2015.

2. Пасічняк Л. М. Творчість Астора П'яцолли в сучасному академічному баянно-акордеонному ансамблевому мистецтві України. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. № 4. С. 141 –148.

3. Черепанин, М. В. Астор П'яцолла: традиційне танго та його стильова інтерпретація в сучасному академічному виконавстві. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2012. №27. С. 206-212.

УДК 130.2

Носачова Поліна

МІСЦЕ ФЛОРИСТИЧНИХ СИМВОЛІВ В ЕПОХУ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Доба бароко в Україні є не лише специфічною стильовою системою, а культурним виразом цілої історичної епохи. Доба бароко в Україні за часовим виміром збігалась з добою Просвітництва в Західній Європі, тобто слід казати про поєднання впливів різних історичних течій: пізнього Ренесансу, зрілого реформаторства, та раннього Просвітництва. Це не означає, що культура українського бароко стала узагальнюючою та була позбавлена власних національних рис, але це свідкує про полістилістичність даної епохи. Окрім вищезазначених впливів слід відмітити взаємодію зі спадщиною Київської Русі, греко-православної та греко-католицької культури, фольклорних традицій українського етносу, культурних надбань східнослов'янських народів та протестантського світу.

Таким чином, українське бароко представляє собою історичну епоху, що втілює особливості культурного контексту, в якому формувалась людина.

Семіотичний контекст доби втілюється в унікальних семантичних засобах, які збереглись до наших часів у вигляді універсальних символів.

Рослинні символи завжди займали панівне місце в побутовій культурі українського народу, проте органічність їх входження в повсякденне використання залишає без уваги їх духовне значення в культурологічній площині.

Саме барокове релігійне мистецтво створює умовно-семантичний світ як такий та, зокрема, наділяє флористичні мотиви символічним значенням. Релігійна культура в епоху бароко має символічний вимір та нерозривно пов'язана із суспільною свідомістю.

Полістилістичність епохи бароко, про яку зазначалось вище, породжує багаторівневе символічне значення флоральних мотивів, іноді протилежне, яке ми здатні інтерпретувати у взаємозв'язку із контекстом вживання та змістом основного зображувального сюжету. Тлумачення значення флористичної символіки здебільшого відображене в текстах Старого та Нового Заповіту та у літературі філософського та релігійного спрямування.

Витоки деяких флористичних символів сягають дохристиянської доби, оскільки всю релігійну культуру України можна вважати синкретичною, такою, що уособила язичницьке та християнське світобачення.

Як зазначають науковці, змістовним ядром народної релігійної культури є релігійне мистецтво, що відіграє центральну роль у культовій діяльності [1, с. 91].

Флористичні символи розкривають, доповнюють та коментують основний зміст сакрального образу, а також підкреслюють вербальну проповідь візуальною символікою, яка розширювала контекст та додавала інформативності [3, с. 176].

Деякі із флоральних символів ми можемо вважати класичними для української християнської культури, серед них виноградна лоза, троянда, лілея, соняшник, акант, а також їх поєднання один з одним. Рослинний орнамент був алегоричним виявом певного світобачення, притаманного українському менталітетові[2].

Таким чином, флористичні символи втілюють природу українського бароко – умовно-семантичний світ, алегоричність, декоративність за рахунок візуалізації сакральних образів.

Література:

1. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір: монографія. Київ: університет «Україна», 2011. 426 с.

2. Ковальчук Н. Д. Символічний лад українського бароко. Наукові записки. т. 19. Київ, 2001. С. 27-30.

3. Оляніна С. В. Українській іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу: дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська нац. акад. мистецтв. Львів, 2020. 626 с.

УДК 821.161.2-3+ 2'01

Соколюк Юлія

ДО ПИТАННЯ ПРО ЧАРИ І ЗАБОБОНИ В КОНТЕКСТІ СПОВІДАЛЬНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

За тему до даного дослідження обрано таку особливу частину християнського життя, як зізнання у чарах і вірі в забобони в сповідальній літературі XVII–XVIII ст.

Тлумачний словник подає визначення, що забобони – це віра у існування надприродних сил, у долю, ворожіння, віщування й інше, в основі якої лежать або релігійні уявлення, або пересуди.

Теми чар і забобонів торкалися багато дослідників. Серед них: В. Антонович, М. Сумцов, І. Нечуй-Левицький, Хв. Вовк, І. Огієнко, М. Сперанський.

На проблему захоплення людей чарами і забобонами вказував болгарський письменник-просвітитель Х ст. Козьма Пресвітер. І. Франко у своїй незакінченій «Історії української літератури» в розділі «Староболгарське письменство» (ІЛ. Ф.З. № 570-571) наводить перекладену укр. мовою цитату із Козьми Пресвітера: «Тепер книги замикають на з'їжу пліснятині та страву черв'якам. Тепер люди купами біжать на забави замість церкви і далеко більше люблять кошуни та блуд, ніж книги. Що то за християни, що з гусями і плюсканням і піснями бісовськими п'ють вино і вірять у стрічу та в сні та усякі сатанинські навчання» [4, с. 61]. Тож реалії нашого сучасного життя, ніби списані із промовистої цитати, і зумовили актуальність поданої теми.

Матеріалом до вивчення поданої теми стали сповідальні книги, або ж Требники, видані у типографії Почаївського монастиря. Здійснено текстологічний аналіз кількох Требників: «Чин ієрейскаго наставленія в пути вічнїя жизни, болізнующих: с приложеніем подробнаго по всім заповідем о грісіх испытанія, вкупі же образ наставленія осужденых на смерть

оузников» (Почаїв, 1776), «Народовіщаніе, или Слово к народу кафеоліческому» (Почаїв, видавалося тричі: 1765 р. – ЗІ № 2369; 1768 р. – ЗІ № 2497; 1778 р. – ЗІ № 2910).

У статті побіжно згадано сповідні відомості, в котрих священники вели реєстр сповідей своїх парафіян. Наголошено на важливості сповіді у житті християнина.

Слід зазначити, що Требники, видані у Почаєві, хоч і укладені були в греко-католицькій парафії, повторювали Требник Петра Могили і повсюдно використовувались у православних церквах.

Дослідник Р. Кисельов вважає книжку «Чин ієрейського наставлення» важливим матеріалом для дослідження історії української мови. У своєму ґрунтовному дослідженні автор подає історичні відомості щодо різних видань сповідальної літератури.

«Чин ієрейського наставлення» складається з двох частин. У першій містяться пропонувані для священника питання до сповіді і причастя парафіянина перед смертю. У тексті “Чин ієрейського наставлення” наявні нові україномовні додатки. «Окрім уже згадуваного канонічного настановчого діалогу пароха з тяжкохворим, що походить з Требника Петра Могили (арк. 27 зв. – 30; у вид. 1646 р. – с. 550 – 552), книжною українською мовою подано “Краткое собраніе противи коейждо заповеди грехо(в)” (арк. 36 – 38 зв.)» [2, 74].

Укладені ці додатки відповідно до змісту заповідей Божих і окремо згруповані згідно з церковними уявленнями про гріхи. Тож чарування і віра у забобони віднесені до найтяжчих гріхів проти Бога, бо заперечують свідоме і повне покладання на милість Божу і порушують першу заповідь.

Друга частина книжки – опис обрядових дійств і молитв, котрі застосовувались до засуджених на смерть. Ці треби є перекладними «с иностранного языка на Русскій» і називаються “Образъ ієрейскаго наставленія в пути вечныя жизни осужденных на смерть узников”.

Тут пропонуються зразки молитов «коли в’яжуть руки», тобто арештовують, покаянні молитви перед різними видами страти. На середньовічне походження цього уривка вказують і різновиди страти: четвертування, спалення, «сокрушеніе костей». Викликає жах примітка для ієрея меншим шрифтом, що

він має встигнути прочитати молитву при «сокрушеній костей», бо засуджені дуже швидко помирають.

Відомо, що до засуджених за чарівництво застосовували тортури. Проте, тортурували тільки тих, кого звинувачували двоє свідків, не враховуючи самих постраждалих. Піддавати звинуваченого такому випробуванню дозволялося лише тричі. Якщо людина не зізнавалася, то її мали відпустити. Тортури застосовувались рідко, тому що послуги ката коштували дуже дорого і не кожне місто мало на нього гроші. Ката мали змогу утримувати тільки Львів, Кам'янець, Кременець, Житомир. У Києві свого ката не було, у разі потреби його запрошували з Житомира [1, с. 43].

Необхідно наголосити на тому, як ставилися суди в Україні до звинувачень у чарах і відьомстві. Дослідниця К. Диса подає статистику, що «до кари на горло було засуджено 13 осіб із 223 обвинувачених». [1, с. 64] Зазвичай суди карали винних різками або присудженням штрафу на користь суду або церкви.

В наших теренах відьомство вважалося «жіночою» справою. Тільки 22 відсотки чоловіків були звинувачені у чарах. Гендерний аналіз, узятий з англомовного дослідження К. Дисою, свідчить, що найбільше чоловіків чарували у Фінляндії (50 %), Естонії (60%), Росії (XVII ст. – 70%) та Ісландії (90%) [1, с. 63].

Цікавий матеріал щодо нашої теми містить катехістична книжка «Народовіщаніє». Тут вміщено настанови не тільки для священика, але й для пересічного християнина.

Розділи цієї книги поділені на “поученія”, котрі складаються з викладу релігійних засад у питаннях і відповідях. Далі читачеві пропонуються пронумеровані практичні висновки і “приклади” – уривки та переказані історії з житій святих, писань отців церкви тощо.

Отже, з вищенаведеного робимо висновок, що віра у чари і забобони була частиною життя українця-християнина. Церква і її служителі приділяли боротьбі з цими поганськими звичками належну увагу у богослужбних виданнях.

Література:

1. Диса К. Історія з відьмами. Суди про чари в українських воєводствах Речі Посполитої XVII-XVIII. Київ: Критика, 2008. С. 302;

2. Кисельов Р. Жанровий репертуар україномовних видань Почаївського Успенського монастиря XVIII – першої третини XIX століття // Вісник Львівського університету. Серія книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Вип.1. – Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, 2006. С. 72–88.

3. Чин іерейскаго наставленія в пути вічныя жизни, болізнующих: с приложеніем подробнаго по всім заповідем о грісіх испытанія, вкупі же образ наставленія осужденых на смерть оузников. Почаїв: Друкарня Успенського монастиря, 1776. [2], 96 арк.; 8°. *ЗІ, № 2817; ПБЗ, № 1008.*

4. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Редкол.: Є. П. Кирилук (голова) та ін. К.: Наук. думка, 1976–1986. т. 40.

УДК 027.53:004](477.44)

Антонюк Оксана

ЕЛЕКТРОННА БІБЛІОТЕКА ЯК ІНФОРМАЦІЙНА ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ РЕГІОНУ

Впровадження комп'ютерної техніки та інтернету у бібліотечно-бібліографічні технології універсальної наукової бібліотеки зумовлені суспільною необхідністю опрацювання величезних масивів інформації у найкоротші терміни та надання їй у відкритий доступ. На сьогодні у світовому електронному середовищі функціонує значна кількість електронних бібліотек, триває подальша діяльність з їх створення, інформаційного наповнення, удосконалення організаційної підтримки. Їхня цінність у наданні вільного доступу віддаленим користувачам до унікального інформаційного масиву.

Світові тенденції та процес інформатизації нашого суспільства вплинули на формування електронних ресурсів та електронних бібліотек в Україні, започаткованих ще у 90-х роках минулого століття.

Проблематиці створення електронних бібліотек присвячено чимало робіт, ця тема систематично обговорюється на наукових конференціях, висвітлюється на сторінках фахових видань вітчизняними та зарубіжними науковцями. Так, ґрунтовні напрацювання у цьому напрямі є у працях Т. Вилегжаніної, Л. Дубровіної, О. Крайнюк, К. Лобузінної, І. Менсо, О. Онищенко, Н. Прилуцької, Самохіної, Т. Ярошенко та інших. Практики запровадження електронної бібліотеки у вищих навчальних закладах розглядали В. Білоус, Р. Гуревич, С. Іванова, Т. Новицька, О. Спирін, О. Шестопалюк, А. Яцишин та інші.

Із невпинним зростанням потреби користувачів у повних текстах електронних документів все більше бібліотек створюють електронні бібліотеки, які дають змогу суттєво підвищити швидкість надання інформації, що, своєю чергою, розширює доступ до неї користувачів.

До процесу створення електронної бібліотеки, акумуляції електронних ресурсів активно долучилася і Вінницька обласна універсальна наукова бібліотека ім. К. А. Тімірязєва (Вінницька ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва). Метою цієї діяльності є збереження унікального краєзнавчого фонду бібліотеки шляхом створення цифрових копій документів та забезпечення доступу до них віддалених користувачів.

Насамперед основна увага фахівців відділу рідкісних та цінних видань, відділу краєзнавства зосереджена на формуванні зібрання електронних версій рідкісних документів, наявних у фондах книгозбірні. Також до складу повнотекстових колекцій включають видання, створені фахівцями бібліотеки в електронній формі. Усі ці документи вільно представлені для користування в онлайн режимі. Електронна бібліотека представлена на сайті Вінницької ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва трьома колекціями «Рідкісні та цінні видання», «Видання бібліотеки», «Краєзнавча Вінниччина».

В Електронній колекції *«Рідкісні та цінні видання»* зосереджено переважно унікальні краєзнавчі документи кінця XIX–XX ст., більшість з яких побачили світ на теренах Вінниччини (представлено 360 документів). Серед відцифрованого масиву варто виокремити видання, присвячені Вінницькій ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва: «Каталог книг Винницкой городской библиотеки в память Н. В. Гоголя»: составлен в 1909 году (Винница, 1909). З нагоди святкування 20-літнього ювілею Вінницької центральної бібліотеки ім. К. А. Тімірязєва у світ вийшло друком видання «Відчит Вінницької центральної бібліотеки ім. К. А. Тімірязєва»: (Вінниця, 1927). Оригінали друкованих документів зберігаються у Вінницькій ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва.

Електронна колекція *«Видання бібліотеки»* акумулює зібрання бібліографічних покажчиків, збірників матеріалів, зокрема й статистичних, підготовлених працівниками бібліотеки. Крім того, в електронній бібліотеці представлено краєзнавчі періодичні видання кінця XIX – початку XX ст. Наразі вміщує 356 документів.

Електронна колекція *«Краєзнавча Вінниччина»* складається з бази «Літературна Вінниччина», що вміщує повні тексти творів письменників Вінниччини та бази «Історико-краєзнавчі дослідження», до якої включено нариси істориків та краєзнав-

ців Вінниччини. На сьогодні колекція нараховує 58 документів: історико-краєзнавчі дослідження Т. Кароєвої, О. Ковалю, М. Мудраченка, А. Нагребецького, О. Федоришена та інших, твори вінницьких письменників – Ю. Боярунця, І. Волошенюка, Н. Гнатюк, В. Забаштанського, А. Звірика, М. Каменюка, В. Кобця, А. Подолинного тощо.

Реалізація проєкту оцифрування краєзнавчого фонду бібліотеки планується на довгостроковий термін. Використовуються цифрові образи документів у DjVu, DOC, PDF форматах. При відборі документів для оцифрування враховуються наступні критерії: стан їхньої збереженості; наукова, суспільна та історико-культурна цінність; відповідність тематиці та профілю комплектування книгозбірні. Для успішного функціонування електронної бібліотеки розроблена відповідна документація, вироблено умови співробітництва Бібліотеки з авторами, які узгоджуються в індивідуальних договорах. Фахівці відділу краєзнавства постійно відслідковують вихід з друку нових праць вінницьких науковців, залучають їх до співпраці, наповнення цифрових колекцій новими документами з метою забезпечення мережевого доступу до них якнайширшого загалу.

Персональні частини загальної електронної бібліотеки створені за усталеною структурою. Зміст персональної сторінки кожного автора, фондоформуваця колекції складає його портрет (фото), бібліографічний список його друкованих праць та літератури про нього, інтернет-ресурси (вебліографія). Завершує сторінку посилання на повні тексти документів із зазначенням їх формату та обсягу. Матеріали у цих частинах цифрової бібліотеки розміщуються за абеткою прізвищ авторів.

Підсумовуючи викладене вище, можна стверджувати, що електронна бібліотека Вінницької ОУНБ ім. К. А. Тімірязєва є цінним інформаційним ресурсом та архівом зі збереження культурного надбання регіону. Саме електронна бібліотека виконує роль оперативного документального ресурсу щодо забезпечення онлайн широкої аудиторії користувачів історико-культурними джерелами, акумулює фонд цифрових копій документів національної спадщини України для майбутніх поколінь.

УДК 016+82:327

Гришина Тетяна

УКРАЇНЬСКА ЛІТЕРАТУРНА БІБЛІОГРАФІЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ МІЖКУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН

Міжкультурна комунікація як особливий вид комунікації передбачає спілкування між представниками різних культур з метою налагодження взаємин, досягнення порозуміння, збагачення духовного світу один одного. Важливе місце у зміцненні культурних взаємин на міждержавному рівні займає літературна бібліографія, яка знайомить громадян різних країн з літературними здобутками і духовними пам'ятками інших народів. Забезпечення користувачів адресною інформацією з питань літературознавства, мовознавства, фольклористики, міжлітературних взаємин здійснюється за допомогою підготовки літературознавчих бібліографічних покажчиків різних видів.

До фундаментальних літературознавчих видань належать *науково-допоміжні бібліографічні покажчики*, у яких зібрано інформацію про оригінальні та перекладені видання, публікації з питань теорії, історії літератури, літературної критики, фольклору, міжкультурних зв'язків; подано відомості про твори письменників України, української діаспори, зарубіжних авторів: «Слов'янська філологія на Україні» (уклад.: Л. В. Беляєва, Л. І. Гольденберг, Н. Ф. Королевич, Ф. К. Сарана та ін.) (Київ, 1963; 1968; 1978–1979; 1983); «Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті». Т. 4. Літератури країн Центральної і Південно-Східної Європи на Україні: матеріали до бібліографії (поч. XIX ст. – 1980 р.) (уклад.: Б. П. Бендзар, М. А. Вальо, Л. І. Гольденберг та ін.) (Київ, 1991); Т. 5. Українська література в країнах Центральної і Південно-Східної Європи: матеріали до бібліографії

(уклад.: П. М. Рудяков, Г. М. Сиваченко, І. П. Ющук та ін.) (Київ, 1994); «Художня література. Критика. Літературознавство» (уклад.: Є. Бабич, М. Дроб'язко, О. Заваліна та ін.) (Київ, 1975–2011) тощо.

Важливе місце у системі літературної бібліографії посідають *бібліографічні покажчики про взаємозв'язки і взаємодії літератур*: «Сербські фольклор і література в українських перекладах та дослідженнях. 1837–2004» (уклад.: Д. Айдачич, Н. Дацькова, Т. Добко, Н. Моїсеєнко) (Київ, 2005), «Українсько-бельгійські літературні зв'язки. 1870–2008» (Т. Добко, Н. Дацькова, Я. Кравець, М. Чиж) (Київ ; Львів, 2010) та ін.

Цінними бібліографічними джерелами є *персональні бібліографічні посібники* про життя і творчість вітчизняних письменників, літературознавців, перекладачів та українських митців, які працювали в еміграції: «Тарас Григорович Шевченко: бібліографія видань творів, 1840–2014» (уклад.: Л. В. Беляєва, О. В. Давидович, Л. В. Лісовська та ін.) (Київ, 2014), де досліджено видання Шевченка мовою оригіналу та у перекладах 66-ма мовами світу; «Григорій Кочур: біобібліографічний покажчик» (Г. Домбровська, З. Домбровська) (Львів, 2006); «Українські письменники діаспори: матеріали до біобібліографічного словника» (авт.-уклад. О. Білик) (Київ, 2006; 2007). Подано відомості про життя і творчість українських письменників США, Канади, Австралії, Німеччини та інших країн; «Юрій Клен – поет, перекладач, літературознавець» (уклад.: Т. В. Гологорська, Т. Г. Шерстюк) (Харків, 1997) тощо.

Велике значення у поглибленні міжкультурних зв'язків мають *бібліографічні покажчики змісту літературознавчих часописів*, які інформують про зарубіжну літературу, культурне і літературне життя наших співвітчизників в Україні та в еміграції, порушують питання збереження національної самобутності: «Журнал іноземної літератури «Всесвіт» у XX сторіччі (1925–2000)» (уклад.: Г. Гамалій, О. Микитенко) (Київ, 2004); «Літературно-науковий вістник: покажчик змісту. Том 1–109 (1898–1932)» (уклад.: Б. Ясінський) (Київ; Нью-Йорк, 2000); «Слово і час: систематичний покажчик змісту», 1990–2007 рр. (уклад.: Є. К. Бабич, Л. Ю. Коцирій, В. В. Патока) (Київ, 2002; 2008); покажчики С. Козака «Аргентинські запорожці: з думою про Україну (Журнал «Пороги»: історія, зміст, автори)» (Київ, 2015) та «Київ» на вулицях Філадельфії» (Київ, 2016) та ін.

Грунтовно представлено інформацію про міжлітературні зв'язки у *бібліографічних посібниках другого ступеня*, де систематизовано бібліографічні джерела з загальних історико-літературних питань, покажчики праць літературознавців, покажчики змісту періодичних видань, посібники з питань міжлітературних взаємин, персональні бібліографічні покажчики тощо. До прикладу, праця Р. С. Жданової «Бібліографічні джерела українського літературознавства, мовознавства та фольклористики: 1990–2002» (Київ, 2002), що хронологічно продовжила бібліографію Л. І. Гольденберга «Бібліографічні джерела українського літературознавства: путівник» (Київ, 1990).

Отже, бібліографічні покажчики з літературознавства найкраще сприяють висвітленню вітчизняних інформаційних літературних ресурсів, інтеграції їх у світовий інформаційний простір і, водночас ознайомленню українських дослідників з літературною спадщиною інших народів.

УДК 316,733:787.5

Крисько Богдана

ГЛОБАЛЬНІ ПРОЦЕСИ СУЧАСНОСТІ ТА ЗМІНИ В УКРАЇНСЬКІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Сучасний світ являє собою час культурних змін, епоху глобалізації, процес якої є новим етапом у розвитку суспільства, новою формою існування соціуму. Глобалізація суспільства на сьогоднішній день є однією з важливих тенденцій розвитку цивілізації, яка впливає на всі сфери життєдіяльності суспільства: культуру, політику, освіту, науку, економіку. Іншими словами, глобалізація залежить від наукового, технологічного та економічного розвитку країни.

Методологічні основи вивчення цієї проблеми розглядаються багатьма науковцями, які намагаються з'ясувати суть глобалізації як явища та соціального процесу. Наприклад, Е. Гідденс трактує глобалізацію як процес зміцнення міжнародних відносин і зазначає, що її основною особливістю є здатність просторово віддалених подій впливати, часто миттєво, одна на одну [3, с. 87]. На думку Р. Робертсона, глобалізація призводить до результатів, які «стають спільною власністю» [3, с. 88].

Глобальний культурний розвиток «має яскраво виражену тенденцію до уніфікації локальних спільнот, що проявляється в поширенні загальних цінностей, норм, стандартів, ідеалів, що часто мають універсальний характер.

А. Гревцева зазначає, що феномен культурної глобалізації на сьогоднішній день залишається не до кінця розкритим, що веде до виникнення нових теорій цього явища. При цьому всі вони, на думку зазначеного автора, мають загальні риси. Серед них виділяють визнання важливості формування загального культурно-інформаційного простору з метою регулювання виникаючих в світі конфліктів і суперечок та виникнення «загального поля глобальної культури (культурна глобалізація)»

[2, с. 146]. На думку ряду дослідників, процес глобалізації тісно пов'язаний з процесом локалізації, але, як видається, локалізація носить сьогодні глобальний характер, тобто світ поділяється на кілька частин, що мають свої специфічні особливості.

Для культурної глобалізації характерно зближення ділової та споживчої культури між різними країнами світу і зростання міжнародного спілкування – міжкультурної комунікації. З одного боку, це призводить до популяризації окремих видів національної культури по всьому світу. З іншого боку, популярні міжнародні культурні явища можуть витіснити національні або перетворювати їх на інтернаціональні. Багато хто розцінюють це як втрату національних культурних цінностей і борються за відродження національної культури [1].

Чи не найважливіші зміни в контексті глобалізації відбуваються у сфері культури, що має позитивні і негативні наслідки. До негативних можна віднести те, що культурна глобалізація веде до подальшого витіснення високої культури і повного панування масової культури, до розмивання культурного різноманіття, демасовізації. Позитивні сторони глобалізації – це налагодження культурних зв'язків з допомогою загального інформаційного простору. За допомогою інформаційних технологій відбувається проникнення різних культур в усі точки нашої планети, відповідно зближення держав і розвиток національних економік. Безпосередній вплив на культуру надає не глобалізація в цілому, а саме інформаційні технології, доступна комп'ютеризація, інтернет-ресурси [4].

Необхідність модернізації української культури є очевидною через як соціально-економічне, техніко-технологічне, правове, так і культурне відставання нашої держави, зокрема й від країн Європейського Союзу, до якого у майбутньому планує вступити Україна. Глобалізацію в українській культурі розуміють не як лінійний, а як інтеграційний процес, побудований на взаємодії культур та формуванні на цій підставі нової культурної цілісності. Глобалізаційні процеси приводять до того, що люди стають причетними до цілого ряду культур, а відтак, виникають проблеми з визначенням своєї ідентичності й все більшої актуальності для дослідження набуває питання мультикультуральності.

Такі ознаки сучасності за часів глобалізації, як відкритість кордонів для культурного впливу і посилення міжкультурних

комунікацій, можуть зіграти позитивну роль у модернізації культури нашої країни завдяки обміну позитивним досвідом та збагаченню національної культури благодійними запозиченнями, але з іншого боку, призвести до культурного виснаження через уніфікацію, стандартизацію, розповсюдження однакових культурних зразків по всьому світу [5].

Отже, суттєва риса глобалізації – невизначений, не скерований і самостійний характер усього, що відбувається у світі: відсутність центру, пульта управління, головної контори і т. ін. Глобальний культурний розвиток має яскраво виражену тенденцію до уніфікації локальних спільнот, що проявляється в поширенні загальних цінностей, норм, стандартів, ідеалів, що часто мають універсальний характер. феномен культурної глобалізації на сьогоднішній день залишається не до кінця розкритим, що веде до виникнення нових теорій цього явища.

Література:

1. Абдурахманова Е.А. Влияние глобализации на культуру: непосредственный. *Исследования молодых ученых: материалы V Междунар. науч. конф.*. Казань : Молодойученый, 2019. С. 90-92. URL: <https://moluch.ru/conf/stud/archive/353/15462/>

2. Гревцева А.А. Культурная глобализация: проблемы и парадигмы. *Известия Российского педагогического университета им. А. Герцена*. Вып. 70. 2008. С. 145-149.

3. Карась А.Г. Глобалізація як чинник трансформації права. *Держава і право*. 2012. Вип. 57. С. 88-94.

4. Касаткин П.С. Глобализация культуры: проблемы и перспективы. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/globalizatsiya-kultury-problemy-i-perspektivy/viewer>

5. Коновалова А. До питання модернізації української культури в умовах модернізації. *Сучасне мистецтво : науковий збірник*. Вип. 2 / *Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва* ; редкол. В. Д. Сидоренко [та ін.]. Київ : Акта, 2005. С. 15-19.

УДК 316.7

Гулевич Сергій

ВПЛИВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Будь-яка історична подія, чи то святкова, чи то трагічна залишає вагомий слід в культурному моноліті країни. Війна, яка з абстрактно-концептуального, метафричного рівня переходить у площину реального життя, завжди є великою трагедією і психологічною травмою для країни та її громадян. Сучасна війна це не лише зброя та втрати людських життів. Насамперед це війна за свідомість людей, за інформаційний вплив на населення певного регіону, коли усі зусилля ворога спрямовані на психологічний та емоційний шантаж для виснаження народу. Саме тому «справа, що визначає життя і смерть» [5, с.13] держави (за виразом Сунь-Дзи), особливо в сучасних умовах так званої гібридної російсько-української війни повинна вивчатись особливо пильно. Війна завжди виступає своєрідним подразником, який спонукає митців та діячів культури до вираження своїх поглядів та рефлексій через кіно, театр, музику, літературу та образотворче мистецтво. Логічно і закономірно, що такі твори мистецтва стають не лише окремо взятими творами які можна продемонструвати в кінотеатрі, музеї чи театрі. Насамперед вони постають засобом поширення інформації, інструментом емоційного впливу, а також патріотичного виховання. З цього приводу Мартіна Монтагу пише: «Культура може стати критерієм нормальності, може стати притулком від болю війни, а може стати засобом вираження непередаваного враження».

Під час гібридної війни між Росією та Україною культурні діячі не перестають створювати різні твори мистецтва. Навпаки, під час цих трагічних подій для держави, спостерігається культурний спелк, на екрани виходять все більше і більше українського кіно, в театральних афішах з'являються виста-

ви які розповідають про українське, в галузі образотворчого мистецтва – організовуються тематичні виставки живопису, скульптури та графіки. Звісно, що картина не зупинить кулю, але картина може зупинити того хто стріляє – зазначає Себастіан Кербер.

Розглядаючи українську культуру в роки гібридної війни неможливо оминати той факт, що образотворче мистецтво, кіно, музика та література постають дзеркалом політики і суспільства. Логічно, що саме тема війни є домінуючим лейтмотивом, образом та джерелом натхнення митців. Тому так звану «реакцією» мистецького середовища на російсько-українську війну можна назвати тематичні фільми зокрема, документальна стрічка «Капелани» В. Дегтяренко 2015 року, стрічка «Капелани» – спроба побачити війну в Україні очима священників. Це чотири історії про тих, хто бореться за людські душі на передовій [2]. Чудовим твором є військова драма Ахтема Сеїтаблаєва «Кіборги» що побачила світ у 2017 році, стрічка яка висвітлює легендарну оборону аеропорту імені Сергія Прокоф'єва, розповідає історію про справжніх героїв своєї країни. Щодо літератури то в цей період публікується велика кількість прозових творів, романів, фотоальбомів, тематичної поезії. Багато книг перекладаються на англійську та російську мови для розповсюдження за кордоном, яскравим прикладом є роман Сергія Лойка «Аеропорт» [4] книга яка була опублікована трьома мовами і стала бестселером в цьому жанрі. Музиканти теж зробили чималий вклад в культуротворення держави, зокрема це простежується в рок та поп-співаків. Наприклад гурт ТАРТАК пише пісні «Висота» та «Мене вже немає», Океан Ельзи – «Не твоя війна», «Мить» багато виходить і сольних творів різних артистів, організовуються благодійні концерти. З боку держави щодо в контексті культурної політики Верховною Радою України було ухвалено Постанову «Про державну підтримку публікацій, наукових, освітніх та дослідницьких програм, спрямованих на висвітлення щодо агресії РФ проти України» [3]. Також безпрецедентною в умовах війни, яку розпочала Росія, стала заборона для розповсюдження 230 фільмів та серіалів.

На мою думку, гібридна війна яка триває дотепер, дала нове життя українській культурі, зокрема в мистецтві кінематографу, театру, музики, літератури та образотворчого мистецтва

це продиктовано активною рефлексією культурного середовища на російсько-українське протистояння. Ця трагічна сторінка модерної української історії стала тематичним джерелом для багатьох українських діячів мистецтва, потужним пластом культурного розвитку нашої держави, що потребує прискіпливого вивчення. «Війна руйнує культуру, і руйнує суспільство. Але в цей самий час саме культура і має протистояти цьому руйнуванню тотальному» – зазначає українська письменниця Вікторія Амеліна [1].

Література:

1. Війна і мир: культура // Історична правда: веб-сайт URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2020/06/10/157645/>
2. Опис фільму «Капелани» // Кіно-театр.UA: веб-сайт URL: <https://kino-teatr.ua/uk/film/kapelani-46145.phtml>
3. Постанова про державну підтримку публікацій...// Верховна Рада України: веб-сайт URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/830-19#Text>
4. Сергій Лойко «Аеропорт» // Книги онлайн: веб-сайт URL: <https://online-knigi.com.ua/page/280810>
5. С. Лесняк. Сунь-Дзи Мистецтво війни // Львів. Видавництво старого лева/ 2015 – 112

УДК 811.161.2'373:821.161.2.09(092)

Бойко Тетяна

ЦИФРОВА ФІЛОЛОГІЯ (НА ПРИКЛАДІ МОВИ ТВОРІВ М. КОЦЮБИНСЬКОГО)

У сучасному світі розгортається процес цифровізації всіх наук і всіх сфер життя суспільства. Помітно торкнувся цей процес і філології. У науковому обігу з'явилися поняття "Digital Humanities" і так звана "цифрова філологія", яка вже стала окремою спеціальністю і деякі заклади вищої освіти готують фахівців, але переважно за кордоном. Мовознавиця Л. К. Лободенко стверджує, що «поняття Digital Humanities відображає роль і значення гуманітарної сфери в сучасному світі і базується на основах філологічного знання» [7].

В історії лінгвістики вже траплялися спроби виконати статистичне дослідження літературних текстів, яке вперше почалося ще в минулому столітті. Відомо, що російський лінгвіст Б. І. Ярхо використовував простий кількісний підхід до дослідження мови трагедій, який дозволив змоделювати їх наукову періодизацію [6]. Однак така методика роботи з текстом «вручну» виявилася занадто складною для однієї людини або невеликої групи й до того ж вимагала великих витрат часу. Усе змінилося з поширенням комп'ютерних технологій. У цифровій філології є навіть культові особистості – Франко Морретті, що ввів відмінність Close Reading та Distant Reading, – головний ідеолог «квантитативного формалізму» і «дистанційованого читання», метою якого є виявлення та вивчення закономірностей великого масиву текстів за допомогою цифрових методів, використовуваних у гуманітарних науках [5]. Над обробленням і аналізом оцифрованої інформації може працювати людина або штучний інтелект. У сфері української філології оцифровану інформацію обробляє тільки людина, бо

програма аналізу великих текстових масивів – Sketch Engine, поки є недоступною для дослідників української мови [1].

Актуальними в сучасній лінгвістиці є дослідження процесів цифровізації особливостей семантичного побутування лексем у літературних творах відомих письменників із метою їх компаративного аналізу.

Твір письменника, представлений як файл Microsoft Word, науковці вважають оцифрованим. Програма Microsoft Word містить у своєму арсеналі інформацію, наприклад, про кількість параграфів, речень, слів та літер у творі письменника.

Візьмемо для прикладу оцифровані твори М. Коцюбинського, опубліковані за життя майстра слова і вміщені в перших трьох томах семитомного наукового видання його праць, і поєднаємо їх в одному файлі. Тепер у цьому файлі можна аналізувати оцифровані тексти, знаходити в них цікаву філологічну інформацію.

Імовірно можливі, як мінімум, три варіанти оброблення цього оцифрованого тексту:

- 1) створення частотного словника мови творів письменника;
- 2) дослідження тих лексичних форм, на які зазвичай дослідники не звертають увагу;
- 3) пошук нових (контекстуальних) значень слів, які не потрапили до тлумачних словників.

Частотний словник мови творів письменника відрізняється від словників іноземної мови і загальномовних тлумачних словників рідної мови тим, що він є фактом історії, константою, оскільки письменник, який відійшов у вічність, уже нічого не може змінити у своїх текстах. Створення такої лексикографічної праці наразі вимагає багато часу, а всі інші словники стають динамічними ресурсами Інтернету.

До лексико-граматичних форм, на які зазвичай дослідники не часто звертають увагу, можна уналежнити різні за походженням вигуки. Так, із-поміж вигуківих форм у мові творів М. Коцюбинського ми виокремили 162 типи.

Пошук нових (контекстуальних) значень слів, не зафіксованих у тлумачних словниках, ми здійснили на прикладі лексеми «добре». У тлумачних словниках ця лексична одиниця має чотири значення. У мові творів М. Коцюбинського вона вживається 103 рази. Провівши аналіз семантичних структур зафіксованих у текстах 103 уживань цієї лексеми, ми вияви-

ли одне значення, яке не фіксують тлумачні словники української мови.

Розглянемо значення лексеми:

1) Присл. до *добрий*; протилежне *погано* (37 разів): *А проте йому [Івану] добре було, він йшов за її [Марічки] сміхом, за її щибетанням дівочим, не боячись нічого, легкий й щасливий, яким був колись* [4, т. 3, с. 218]. Ідеться про позитивний емоційний стан персонажа;

2) присл., розм. дуже, вельми (46 разів): *Вже добре заневиднілось, коли Олександра прийшла проситись на ніч до знайомої жінки* [4, т. 1, с. 88]. Лексема слугує засобом інтенсифікації предметно-логічних понять та емоційно-психологічних почуттєвих станів; 3) у знач. присудк. сл. – про успішний хід справ, сприятливе оточення (17 разів): *Йому [Гнату] сподобався голос дівчини, і він подумав, що добре було б слухати таку пісню в хаті довгого зимового вечора* [4, т. 1, с. 42];

4) у знач. част. уживається на означення згоди; гаразд (1 раз): *Добре, я [Панотець] залагоджу справу, будьте спокійні* [4, т. 1, с. 244].

У результаті оброблення всіх лексико-семантичних варіантів значення лексеми «добре» у художніх текстах М. Коцюбинського було виявлено одне нове значення, яке не зафіксоване в тлумачних словниках. Це конотативне значення, що ґрунтується на основі контекстуальної семантики «ствердження через заперечення»: «добре» – це як погроза (замість «ну постривай!»), репрезентована семантикою дієслівних форм, ужитих у постпозиції щодо негативнооцінного *добре*, наприклад: *То він, Гнат, нероба, він, що так тяжко працював у своїм житті, що за роботою не знав просвітку! Він ледащо? Добре. Той нероба, той ледащо пішли старостів до Олександри. На злість Насті посватається* [4, т. 1, с. 45]; *Кажу ж вам, що не маю! – скрикнув в роз'ятрєнні Хома. – Не маєш?.. Добре! Гей, бери свиту з жердки! – крикнув соцький на десятника. Десятник прискочив до жердки і потяг Химину свиту.* [4, т. 1, с. 110]. Контексти виявляють широку гаму емоційно-оцінних висновків, об'єктивованих низкою дієслівних форм та словосполучень (*скрикнув в роз'ятрєнні, крикнув, прискочив, потяг*) та аксіологічно маркованих іменників (*нероба, ледащо, злість*).

Отже, у цифровій філології загалом і лінгвістики зокрема – велике майбутнє, хоча й існує чимала кількість проблем у цій

царині. Сьогодні з великою впевненістю можна сказати, що вони поступово будуть вирішені, оскільки цифрові технології розвиваються швидко. Можна припустити, що подібно до двомовних словників чи словників іноземних мов, які стали динамічними та постійно поповнювальними ресурсами Інтернету, тлумачні словники також стануть динамічними й будуть постійно поповнюватися новими ресурсами.

Література:

1. Sketch Engine. URL: <https://www.sketchengine.eu/#blue>.
2. Бойко Н. І. Комплексна вербалізація світу емоцій в ідіолекті Михайла Коцюбинського. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/handle/123456789/677>
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад, і голов. ред. В. Т. Бусел К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
4. Коцюбинський М. М. Твори в семи томах. Т.1 –3. Київ: Наукова думка. 1973.
5. Леонов В. П. Дальнее чтение как стратегия точного библиографоведения. Научные и технические библиотеки. 2019. № 10. С. 56-67. URL: <https://doi.org/10.33186/1027-3689-2019-10-56-67>
6. Пильщиков И. А. У цифровой филологии большое будущее. URL: <https://arzamas.academy/materials/1161>.
7. Семьян Т. Ф. Цифровая филология – где получить профессию в сфере Digital Humanities. Южно-Уральский государственный университет. 2020. URL: <https://www.susu.ru/ru/news/2020/05/22/cifrovaya-filologiya-gde-poluchit-professiyu-v-sfere-digital-humanities>.
8. Словник української мови: В 11 т. / Ред. кол.: І. К. Білодід (голова) та ін. Київ: Наук., думка, 1970-1980. Том 2. 1971.

УДК 008.74+1:712

Буцикіна Євгенія

АКТУАЛІЗАЦІЯ МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК МЕТОДУ ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОГО ДИЗАЙНУ

Культура складається із соціальних обмінів людей між собою та їхньої взаємодії з речами. З моменту свого заснування антропологія оцінювала культуру – її людей (культурна антропологія) та її матеріальні прояви (археологія) – з метою спробувати краще зрозуміти людську складність та різноманітність. Один із найважливіших артефактів культури, дизайн, у якості форми матеріальної культури, може розповісти нам про історію його творців та культурний стан суспільства, виявлений у артефакті.

Матеріальна культура – це дослідження ідей за допомогою артефактів – цінностей, переконань, поглядів і припущень – певної спільноти чи суспільства певного часу. Матеріальна культура як дослідження базується на очевидному факті, який заключається в тому, що існування створеного об'єкта є конкретним свідченням присутності людського інтелекту, що діяв на момент виготовлення. Ці дослідження є єдиним способом вивчення культури при використанні об'єктів як первинних даних, але в наукових цілях його можна вважати галуззю історії культури або культурної антропології. Матеріальну культуру можна порівняти з історією мистецтва як дисципліною у вивченні культури за допомогою артефактів.

Виконуючи культурну інтерпретацію за допомогою артефактів, ми можемо спочатку залучити іншу культуру не своїм розумом, місцем наших культурних упереджень, а своїми почуттями. Культура, яка вивчається, забезпечує платформу, нову культурну позицію для погляду на нашу культуру.

Дослідження матеріальної культури можна розглядати як академічний прояв характеристик нашого сучасного культурного стану як «постмодерну», що включає невизначеність, іма-

нентність чи становлення, двозначність, гетеродоксичність та плюралізм.

Доісторична археологія також оперує матеріальною культурою як головним джерелом доказів щодо людського минулого, а вивчення матеріальної культури завжди було складовою соціальних антропологічних досліджень, які історично більшою чи меншою мірою висвітлювались та висувалися на перший план або нехтувались та інгоровалися. Сучасна матеріальна культура прагне посилити наукове усвідомлення природи матеріальності та її наслідків для культурних, соціальних та історичних знань.

Дослідження дизайну мають іти в ногу зі зміною матеріальної культури сучасного світу. Один із способів зробити це – шукати нові аспекти співмірності масштабів, тобто як об'єкти на одному рівні складності асоціюються з іншим рівнем, кидаючи виклик старим, усталеним та стабілізованим ієрархіям масштабу. Категорії регіону, міста, міського району, міського простору, людини тощо часто використовуються для презентації різних масштабів, а також усталеної ієрархії масштабів. Традиційні культурологічні дослідження призвели до того, що різні види матеріальних цінностей надто часто обробляються в різних дискурсах залежно від їх задалегідь визначеного масштабу або заданої функції, а не від їх ролі в певній ситуації.

Для того, щоб відповісти на сучасні міські виклики де- та ретериторіалізації, нам потрібно визначити нову перспективу міського дизайну, яка зможе врахувати неоднорідність акторів різного масштабу. Отже, наполягати на важливості інтеграції точки зору на матеріальну культуру – це не означає, що міський дизайн повинен бути зведений до мобільних об'єктів; навпаки, його потрібно розширити і вписати в ширший дискурс матеріальної культури та культурології.

Ця галузь дослідження зосереджується на ідеї, що матеріальність є невід'ємним виміром культури, і що існують такі виміри соціального існування, які без нього неможливо досягнути повністю. Проте «матеріальне» та «культурне» зазвичай розглядаються як принципово протилежні, наприклад, як фізичне та інтелектуальне. Дослідження дизайну могли б взяти на себе завдання пов'язати між собою ці різні галузі знань, адже опрацьовують різні аспекти взаємодії людини з речами. Зокрема, якщо йдеться про дослідження дизайн-об'єктів

у міському просторі, то зв'язки між матеріальними об'єктами та людьми задумані як пов'язані в основному зі сферою повсякденності, тобто пов'язані з утриманням людського життя шляхом придбання та обслуговування різних предметів. Відповідно, для комплексного культурологічного дослідження цих об'єктів і сполучених з ними процесів людського життя в місті, маємо поєднати різні методи, зокрема: досліджень матеріальної культури та естетичних досліджень повсякденності.

УДК 37.013.73(477)»18/19»(043.3)

Герасименко Анна, Задорожна Іванна

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ПІДХІД У ФІЛОСОФСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОМУ ВЧЕННІ В. ЗЕНЬКОВСЬКОГО

В сучасних умовах соціокультурного поступу людства відстежуються тенденції формування нової моделі освіти, які передбачають утвердження людиноцентричної освітньої концепції з перенесенням «центру діяльності на людину» (В. Кремень) з орієнтацією на суб'єкті навчального процесу й формування цілісної особистості учня та розвитку його індивідуальності. Саме у проблемному полі експлікації антропологічної домінанти сучасної педагогічної науки виникає потреба зверненості до педагогічно-антропологічного дискурсу творчості відомого вітчизняного вченого, представника української академічної професійної філософії другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. В. Зеньковського.

В. Зеньковський – творець філософсько-педагогічної системи, що передбачає гуманітарний синтез філософії, педагогіки, психології, історії, літературознавства, культурології та богослів'я. У кінці 20-х років ХХ ст. В. Зеньковський зосередив свою увагу на побудові нової релігійно-педагогічної парадигми виховання та системи освіти, що набула вираження в обґрунтуванні основних принципів православної педагогіки. Особливе місце серед них набирає принцип індивідуальності. Осмислюючи індивідуальність через загальні прояви психічного життя у психології, він намагається у педагогічній сфері пов'язати феномен індивідуальності з душевним життям людини [1].

У цьому контексті варто зауважити, що в сучасних умовах педагогічний процес в Україні здійснюється на основі освітніх програм як уніфікованих та стандартизованих документів. Освітня програма постає єдиним комплексом освітніх ком-

понентів, спланованих і організованих закладом загальної середньої освіти для досягнення учнями результатів навчання. А тому основою для розроблення освітньої програми є Державний стандарт [2].

Водночас ми спостерігаємо подекуди кардинальні інституційні перетворення в Україні в умовах глобалізації, переймання світового досвіду інституціональних змін в умовах європейської інтеграції, імпорту глобальних інститутів, не завжди прийнятних для вітчизняного освітнього середовища та ментальних особливостей.

Натомість, В. Зеньковський застерігає, що педагогіка, сформована на універсалістських засадах, неспроможна пробудити творче начало й розвиток «живої творчості» в дітях, позаяк варто орієнтуватись «не на індивідуалізацію виховання, а виховання індивідуальності» [3, с. 818]. Завданням педагога має стати допомога «розкритися самій індивідуальності у всій повноті її визрілих та ще дрімаючих сил» [3, с. 817]. Адже є діти з початковими проявами індивідуальності. Це підтверджує, що індивідуальність не дана, а задана, а тому розкриття індивідуальності – завдання безкінечне, яке в умовах реального життя не може бути виконаним. Саме тому, педагогічне чуття, інтуїтивне пізнання, жива творчість, що долає будь-який шаблонний підхід стають необхідними рисами викладача.

А відтак виникає потреба формування нового педагогічного досвіду, вибудованого на засадах позитивного знання, домінанту якого становить любов. У цьому сенсі вчений стверджує: «... якщо вдалося б полюбити... тих, до кого ми постаємо в педагогічному відношенні, ми би зрозуміли ширше і глибоше все багатство, всю дійсність індивідуальності» [3, с. 826].

Як бачимо твердження вченого є і досі актуальними. Адже і в теперішній час можемо спостерігати стандартизований підхід освітян до дітей, який базується на загальних принципах і прагненні виховати індивіда, а не індивідуальність. На жаль, ми споглядаємо відсутність індивідуального підходу до кожної дитини, із маси вчителів виокремлюють лише талановитих та яскравих натур. Невміння педагогів знайти підхід до дитини часто призводить до таких проблем як міжособистісних конфліктів (булінг) та внутрішньоособистісних (замкненість дитини в собі, відчуття відчуженості та непотрібності). А тому ідеї індивідуального підходу В. Зеньковського, базовані на

іраціональних виявах феномена любові і його проникнення у таємничість особистості вносить істотний внесок в загальну систему світорозуміння, доповнюючи як теоретичний зміст філософсько-педагогічного вчення так і безпосередньої практики педагогічної діяльності.

Література:

1. Герасименко А. С. Теоретичні основи української педагогіки кінця XIX – першої половини XX ст. (Київська філософська школа): навч. посіб. Рівне: НУБГП, 2020. – 172 с. URL: http://ep3.nuwm.edu.ua/18526/1/ISTOR-PEDAGOG-2020-08-%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%80_1.pdf (дата звернення 01.03.2021)

2. Освітні програми/ Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi> (дата звернення 01.03.2021)

3. Зеньковський В. В. Принцип індивідуальності в психології и педагогіке. Вопросы философии и психологии. – М., 1911. – Год XXII, кн. 110 (V). – С. 815-855. URL: <http://relig-library.pstu.ru/catalog/147/book-147.pdf> (дата звернення 01.03.2021)

УДК 398.21(477) (=161.2)

Гайдук Оксана

ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ РИС УКРАЇНЦІВ У НАРОДНИХ КАЗКАХ

Вивчення народної казки в поєднанні з етнічною ідентичністю та менталітетом набуває особливого значення. Адже, казки можуть передавати загальнокультурні константи й розкривати етнічно зумовлене світобачення. Через призму персонажів народних казок формуються й образи героїв, а тема національного самовизначення й етнічного самоусвідомлення залишається для українців досить гострою.

Об'єктом наукового дослідження казка стає у ХІХ ст., здебільшого цей феномен вивчають в контексті гуманітарних наук, зокрема філології, історії, філософії, культурології. Відомі мовознавчі та літературознавчі праці, присвячені казці, пов'язані з іменами В. Я. Проппа, В. В. Анікіна, М. В. Васильєва, О. М. Горького, В. І. Даля, С. І. Мінца та ін. Вивченням філософсько-історичних та культурологічних аспектів казки займалися М. М. Бахтін, В. В. Зеньковський, О. Ф. Лосєв, А. В. Дахін та ін.

Казки – це найдавніший жанр усної народної творчості, класичний зразок фольклору. Це епічний, переважно прозовий твір чарівного, героїчного чи побутового характеру. Її характеризує відсутність претензій на історичність оповідання, неприхована вигаданість сюжету. Казки вчать людину жити, вселяють в неї оптимізм, стверджують віру в перемогу добра і справедливості [3]. За фантастичністю казкової фабули і вимислу приховуються реальні людські відносини. Гуманістичні ідеали, життєствердний пафос надають казкам художню переконливість і підсилюють їх емоційний вплив на слухачів.

Описуючи структуру казки, В.Пропп увів поняття функція. Функція – це вчинок дійової особи, зумовлений з погляду його значущості для дії [5]. Кількість функцій, що наявні в казках,

обмежено. Вони створюють основну складову частину казки. Послідовність функцій завжди однакова.

Образи казкових персонажів розглядалися в багатьох монографіях із вивчення казки та окремих дослідженнях, де подано описи основних рис героїв та їх антиподів, виокремлено їх роль у сюжетах і мотивах, зокрема в працях Л. Дунаєвської, В. Шаблювського, Л. Мушкетика, О. Новик та інших.

Даючи визначення жанру казки, Л. Дунаєвська, намагаючись узагальнити думки попередників, означає їх як “епічні оповідання чарівно-фантастичного, алегоричного і соціально-побутового характеру із своєрідною системою художніх засобів, підпорядкованих героїзації позитивних, сатиричному викриттю негативних образів, часто гротескному зображенню їх взаємодії” [2].

Кількість героїчних сюжетів, у порівнянні з південним слов’янами, росіянами та білорусами суттєво менша. Позитивне вирішення конфлікту в українських чарівних казках відбувається завдяки присутності поруч із героями чарівних помічників та чудесних засобів. Характерними для українських чарівних казок є зрощення фантастичних та анекдотичних мотивів у оповідях про подвиги героїв-богатирів.

З-поміж соціально-побутових казок виокремлюється сюжет про дівчину (жінку) та розбійників. Цикл сюжетів про обрання нареченого (нареченої) репрезентує етнічні критерії вибору ідеального партнера для подружнього життя, що для хлопця визначається такими рисами, як сміливість, вірність, хазяйновитість, для дівчини – охайність, ощадливість, працьовитість.

Водночас, у народних казках втілилися прикмети національного духу українців. Так, любов до землі, що зумовлює прагнення набути статусу заможного господаря, втілилася у мотиві важких завдань, що репрезентують докладний опис етапів землеробських робіт, а також мотивації дій казкових героїв Індивідуалізм українців проявляється у стосунках героя з особами, вищими за соціальним статусом (царем, паном). Альтруїзм реалізується через дотримання правил гостинності, а також через змалювання покарання за їх порушення [4].

Аналіз текстів казок різних етносів засвідчує різницю у стереотипах поведінки гостя і господаря. В українській казці сам Бог заповідає дотримуватися правил гостинності. Прагнен-

ня до взаємодопомоги, що, згідно з народним світобаченням, найвищою мірою притаманне головному героєві, який завжди виступає носієм моральних чеснот, часто стає рушієм казкового сюжету, зокрема такого елемента, як відправлення героя з дому.

Національний ідеал родини з визначальною роллю жінки-матері та ієрархією стосунків між дітьми спричинив видозміну окремих елементів казкової дії, зокрема мотивацію від'їзду героя, вибору подружньої пари.

Таким чином, тексти народних казок виступають своєрідним чинником вироблення індивідуальної ідентифікації та потужним фундаментом для формування рис національного менталітету.

Для багатьох науковців – це платформа для вивчення архетипів, дослідження символіки, психологічних сюжетів та потужний інструмент для виховання сучасного покоління.

Література:

1. Демедюк М. Національна своєрідність сюжетно-мотивної основи українських народних чарівних казок. *Література. Фольклор. Проблеми поетики* : зб. наук. пр. / редкол. : Семеник Г. Ф., Снитко О. С., Івановська О. П. та ін. К., 2009. Вип. 32. С. 131–137.

2. Дунаєвська Л. Ф., Таланчук О. М. Функція типологічних ініціальних і фінальних формул російських та українських чарівно-фантастичних казок. *Вісник Київ. ун-ту. Літературознавство. Мовознавство*. 1983. Вип. 25. С. 92–98.

3. Казка. *Словник української мови* : в 11 т. Т. 4. URL: <http://sum.in.ua/s/kazka> (дата звернення 09.02.2021).

4. Карпенко, С. Жанрово-видовий феномен української народної казки. *Міфологія і фольклор*. 2014. № 1-2 (16). С. 58–67.

5. Пропп В. Я. Морфология сказки. Москва : Наука, 1969. 168 с.

УДК 130.2

Поліщук Ростислав

СПОРТ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ІНДУСТРІЇ

Культурні індустрії набули поширення завдяки вимогам та тенденціям розвитку капіталізму, а також високому технологічному змісту, який неминуче має тенденцію поширювати свої виробничі та розподільчі форми на всі сфери суспільства. Їх появу часто пов'язують з індустріальною революцією XIX і XX століть. Технологічні інновації того періоду – радіо, фотографія, кіно, вдосконалені технології друку – розширили доступ до культури та вплинули на процеси творчості. Хоча зародки спорту сягають давнини, цей культурний феномен у сучасному вигляді сформований саме в цей період: в XIX – XX ст. термін «спорт» запозичений з англійської, де відомий з Середньовіччя, походячи від старофранцузького *desport*, утвореного від *se desporter* – «шукати розваг, забав».

У сьогочасному суспільстві «споживча» структура проникла у зміст практично всіх культурних феноменів, що знаменують перемогою індустріалізації над «високою культурою» з її високими ідеалами та спрямованістю. Те, що викидають, – це цінності, спосіб життя, стійкі стосунки, люди, місця, речі та загальноновизнані моделі життя та діяльності. Не оминає така доля і спортивну складову.

Прикладом цього є «індустрія розваг», «спортивна індустрія», «ідеологія стадіону». Спосіб використання вільного часу – найкращий показник різних форм відчуження. Такі поняття, як: експлуатація, ринок, прибуток, бізнес, виробництво товарів та грошей, промисловість тощо, все частіше зустрічаються в аналізі в спорту – він стає промисловістю, яка організована відповідно до сучасних стандартів.

Як наголошував Макс Горкгаймер, – «Індустріалістська культура дослідження, далека від того, щоб усувати конкуренцію, завжди зорганізовувала дослідження на основі змагання. Одночасно таке дослідження контролюється і змуше-

не бути конформним щодо визнаних зразків. Тут, як бачимо, пліч-о-пліч працюють змагальний та авторитарний контроль» [1, с. 74–75]. Культура набула суто споживацьких характеристик або її замінило «маніпулююче задоволення». Люди вдаються до світу «примарних бажань та концепцій», і вони організовують свої думки по-новому в той момент, коли настав час впорядкувати реальність. Популярність проявляється у беззастережному консенсусі людей щодо всього, що індустрія розваг вважає потрібним і корисним для її цілей. Для цього в основному служать спортивні заходи та видовища.

З усіх «масових розваг» спорт та «спортивна індустрія» видаються найбільш привабливими. Автор книги «Спорт: критична соціологія», Річард Джуліанотті, виходить з ідеї, що корисно визначити загальні характеристики історичного та полікультурного впливу в соціогенезі сучасного спорту. На думку автора, культурологія є найнефективнішою теоретичною та дослідницькою парадигмою у спорті. Вони спрямовують увагу на культурні стратегії, що відбуваються між домінуючими групами, які створюють офіційну культуру, та іншими групами, що несуть субкультурні та контркультурні тенденції, включаючи спорт. Дослідник зазначає: «Як свідчать глобальні фестивалі, такі як Олімпійські ігри та Чемпіонат світу з футболу, соціальне, політичне, економічне та культурне значення спорту стає все більш очевидним у всьому світі» [3].

Автор завершує критичний розгляд спорту аналізом постмодерної культури, яка стикається з дилемою: виробництво чи обман, як і сам спорт. Окрім хороших результатів, спортсмени повинні обманювати глядачів грою та стилем за допомогою азартних ігор. Ми живемо в час, коли все є симуляцією, крім самої симуляції, в якій різниця між реальністю та її уявленням зникає. У крайньому випадку спортивні події – це ілюзії (гіперреальність) [3].

Проте, «спортивне видовище завжди передбачає творчу співучасть глядача, й навіть, певне співавторство; воно відкриває перспективи мислення й емоційного доопрацювання даного йому в акті бачення, де спорт постає як концентроване вираження найбільш знайомої глядачеві життєвої ситуації» [2, с. 201]. Тому, на нашу думку, не можна лише негативно окреслювати спорт, а варто розглядати його в комплексі його

позитивних та негативних впливів на людиновимірність сучасного суспільства.

Література:

1. Горкгаймер Макс. Критика інструментального розуму. Київ: ПП С -2002, 2006. 282 с., С. 74-75.
2. Семенова Ю. А. Сучасний спорт в соціокультурному просторі шоу-бізнесу. *Практична філософія*. 2015. № 1. С. 199-203.
3. Giulianotti, R., 2005. *Sport: A Critical Sociology*. Cambridge: Polity Press.

УДК 711.4:[394:304.3:130.2](477)

Боголюбова Ірина

ВИТОКИ ПЕРШИХ «ІДЕАЛЬНИХ МІСТ» НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ

Станом на початок першого десятиліття ХХІ століття населення міст складає близько 70% всього населення Землі. Настільки бурхливе розростання міст в наслідок потоку жителів із міських областей додає ще більшого значення місту як простору формування історії й культури в майбутньому. Але, кожна людина, що є ланкою у настільки великій системі як місто, має знати й розуміти його історичні процеси формування й функціонування історичних і культурних подій минулого, задля запобігання навмисного їх знищення. Репрезентативну сутність кожної з епох несе в собі образ міста, просторово-часовий розвиток яких в Україні нараховує понад з десяток концепцій образу, які відповідали актуальним викликами відповідного часового проміжку.

Розуміння процесів формування й функціонування образу міста вимагає чіткого, поступового дослідження кожного з етапів його розвитку, для чого в даному дослідженні застосовується історичний метод. Який в подальших розробках в даному колі питань, в поєднанні зі системно-структурним методом дозволить вибудувати єдину масштабну систему, де відобразяться всі концепції образів міст України від епохи Відродження до сучасності. І на основі досліджень їх взаємодії у просторі-часі, тих культурно-історичних подій які змушували їх виникати й зникати, можна передбачити подальшу поведінку міст сучасної й майбутньої України.

Отже, початковою точкою появи концепцій як таких є ідеальні міста за античним прототипом, які виникли на теренах Італії в епоху Відродження. Концепція «Ідеальне місто» – перша точка початку життя циклу в системі розвитку концепцій образу міста на тому рівні, якому ми зараз собі уявляємо – із

формою і змістом, особливістю й унікальністю, культурною парадигмою і відповідями на актуальні питання часу й авторством кожного із проєктів. Дане дослідження покликане сформулювати чітке уявлення появи ідеальних міст в Україні як початок розвитку, функціонування і трансформацій всієї системи концепцій образу міста від їх початку до сучасності.

Ми знаємо, період між XV і XVII століттями став «великим проривом» в європейській культурі, чому сприяв розвиток науки, період великих географічних відкриттів, а також економічних відносин, що стало переломним моментом у взаємовідносинах Європи з усім світом. В той самий час Україна потерпала культурних змін внаслідок укладання угоди між Польським й Литовським королівствами задля створення єдиної держави – Речі Посполитої, а саме Люблінської унії 1569 року. Українські землі, які увійшли до складу Польщі опинилися у володінні магнатів й шляхти, на яких вони починали розбудову власних резиденцій, а навколо неї цілих містечок.

Українська ж знать підтримувала об'єднання земель, політичну унію, таким чином прагнучи отримати права, що має польська шляхта. За цієї причини Україна посилювала зв'язки із Західною Європою в якій панував ренесанс. Однак, сусіди Речі Посполитої, як от Угорське королівство, Кримське ханство, Московське царство та ін., вели агресивну політику по відношенню до неї з метою пограбування й відтиснення земель. Оборона лягла на прикордонні західноукраїнські замки, фортеці й міста. Це стало однією з причин, коли італійські архітектори й військові інженери перенесли досвід міст-фортець і концепцію ідеального міста до інших держав, зокрема України. Одну з таких ідей і застосовував Бернардо Моландо для проєктування міста Замостя на замовлення польського державного діяча Яна Замойського.

Вдале втілення ідеї ренесансного міста Яном Замойським надихнуло державного й військового діяча Станіслава Жолкевського. 1588 року в його володіннях опинилося село Винники на Львівщині. Жолкевський разом із дружиною воліли бачити своє місто за пропорційною схемою ідеального міста П'єтро Катанео, одного з перших авторів такого в Італії. Тоді він запросив архітекторів Амвросія Прихильного (Амброзіо Натклаус Ваберене), Павла Римлянина (Паоло Домініч) й планувальника Павла Щасливого (Паоло де Дукато Клеменсі) для

розробки проєкту нового міста. Отримавши дозвіл на його будівництво й права дати місту ім'я Жовква, 1593 року розпочалося закладання нового населеного пункту.

У відповідності до гуманістичних ідей Відродження й особливостей концепції ідеального міста, Жовква почала свою історію із закладання в центрі палацу, немовби центру, в якому знаходиться людина, а саме – родина власників Жолкевських. Палац будувався у наближеній до квадрату формі і сполучався із оборонними мурами, фасад якого мав вежу й виїзну браму, через яку резиденція власників вела комунікацію із середмістям. Перед замком створили Ринкову площу на зразок античних «відкритих залів», де утворився замкнений простір завдяки розбудові із північного й східного боків житлових кам'яниць із галереями-підсіннями. Торгові точки й ремісництво виносилися за межі палацу на площу, передмістя. Кожен квартал і його будинки виконувалися до малих деталей в ідеальних пропорціях. Існує думка, подібна формація реалізовує гуманістичні принципи й місто формується відповідно до побудови тіла людини, а саме популярної на той час ідеї Вітрувіанської людини Леонардо да Вінчі.

Таким чином, розвиток економічних й ринкових відносин, у взаємодії із великими географічними відкриттями, дозволили італійським митцям запропонувати свої ідеї містобудування всій Європі. А зміна геополітичних ситуацій на теренах України дозволила знаті, яка отримувала у володіння території, розпочати втілення цих ідей у закладанні нових міст за принципами концепції ідеального міста.

Дана робота є першою шаблоною у побудові масштабної системи, яка поєднує в собі десятки концепцій образу міста й утворює культурно історичний пласт нашої держави. А головне, що в напрямку даного питання зроблено перші кроки, які покликані збагатити українську культурологічну думку в аспекті міської культури.

Література:

1. Липа Катерина Анатоліївна. Теорія архітектури, містика і війна. Київ : Laurus, 2016. 152 с.
2. Лукомська Зоряна Володимирівна Містобудування Західної України епохи Бароко (сер. XVII – кін. XVIII ст.) : дис. ... д-ра

арх. : 18.00.01 – Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури. Львів, 2018. 460 с.

3. Чухліб Тарас Васильович. Ідеальна держава в Україні? Козацький проект 1710 року. Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія», 2011. 103 с.

4. Иконников Андрей Владимирович. Искусство, среда, время. (Эстетическая организация городской среды). Москва : Советский художник, 1984. 336 с.

5. Репин Юрий Гаврилович. Пространственный город. Теория и практика. Киев: ФЕНИКС, 2009. 270с.

УДК 008

Каяфа Олександр

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ КОМУНІКАТИВНОГО ФЕНОМЕНУ

У швидкозмінних умовах сьогодення концепція комунікації зазнала значних змін. Це може бути пов'язано з комплексом нових умов суспільної взаємодії: появою мобільних засобів комунікації, соціальних мереж, інтерактивних методів навчання, зміщення акценту пріоритетності загальносуспільного добробуту на гуманізм та орієнтацію на особистість та індивідуальність кожної людини. Тому перегляд та оновлення знань у сфері комунікації являє собою актуальну проблему сучасних наук.

Мета представленою дослідження: теоретичне обґрунтування феномену комунікації.

Теорія комунікації як наукова дисципліна виникла на початку ХХ ст. Місцем її зародження є США. Відмінною особливістю теорії комунікації є, з одного боку, її міждисциплінарний характер, а, з іншого – її сильна орієнтація на вирішення практичних завдань. Це не випадково. Справа в тому, що комунікативної проблематикою практично одночасно в перші десятиліття ХХ ст. стали активно займатися американські філософи: Д. Д'юї, Дж. Мід, Ч. Пірс; соціологи: Г. Блумер, Ч. Кулі, П. Лазарсфельд, Р. Мертон, Т. Парсонс; політологи: Г. Лассуелл, О. Тоффлер; соціальні психологи: К. Левін, Я. Морено, Ф. Перлз, К. Роджерс, Д. Уотсон та ін. [2, с.4].

Вже засновниками (наприклад, Ч. Кулі) трактування поняття комунікації було дуже розширено. Під комунікацією вони розуміли «механізм, за допомогою якого стає можливим існування і розвиток людських відносин – усі символи розуму разом зі способами їх передачі в просторі і збереження в часі. Вона включає в себе міміку, жести, спілкування, тон голосу,

слова, писемність, друк, залізні дороги, телеграф, телефон і найостанніші досягнення по завоюванню простору і часу».

В Оксфордському словнику комунікацію визначають як діяльність або процес вираження ідей та почуттів та надання людям інформації [6]. В інших новітніх словниках комунікацію окреслюють як процес передачі та отримання якого-небудь сигналу або повідомлення. Для здійснення комунікації необхідною умовою визнають спільну мову між комунікатором та адресатом [4, с.187].

Н. Луман досліджуючи загальні основи комунікації визначав повідомлення як основний динамічний елемент комунікації, який обумовлює тривалість комунікації [3, с.82]. Вчений підтверджував, що соціальні системи підтримують себе за рахунок комунікації.

М. Василик розділяє наступні підходи у дослідженні комунікації: 1) технократичні підходи (Г. Мак-Люен, К. Шеннон); 2) інтеракційний підхід у філософії (Т. Ньюкомб, Г. Блумер, Д. Мід, Г. Гарфінкель, І. Гоффман, Ф. Джаблін, Е. Холл, С. Тінг-Тумі); 3) інтеракційний підхід в соціології (А. Сміт, І. Бентам та ін., Б. Малиновський, Дж. Фрейзер, М. Мосс, Д. Тібо, Г. Келлі, Дж. Хоманс, П. Блау, Л. Бакстер, Ч. Бергер та ін.); 4) лінгвістичні підходи (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Е. Сепір, Б. Уорд, Р. Барт, М. Хомський, Т. Дрідзе) [1, с.74].

У найзагальнішому вигляді комунікативний процес можна описати таким чином: відправник/адресат/джерело, мета якого полягає в тому, щоб здійснити той чи інший вплив на одержувача. Він передає певне повідомлення. Повідомлення може бути закодованим за допомогою вербальних (невербальних) знаків, символів, що містять ті чи інші смисли. Одержувачу для розуміння сенсу переданого повідомлення необхідно його розкодувати. Комунікація передбачає і зворотний зв'язок, завдяки якому відправник переконується, що повідомлення дійшло до адресата, що дозволяє відповідним чином проінтерпретувати реакцію.

Про результативність комунікації можна судити за низкою пунктів: за змінами які отримали адресат та отримувач, за новими знаннями які вони засвоїли, за переглядом поглядів на тему спілкування.

За підсумками можна засвідчити обґрунтування феномену комунікації, досягнення поставленої мети. На розроб-

лених засадах можна провести більш поглиблений аналіз проблематики.

Література:

1. Домнич С.П. Коммуникация в социокультурном пространстве: философско-антропологические интерпретации. Гуманітарний часопис, 2014. № 1. С.70-82

2. Краснянский Д.Е. Основы теории коммуникации. Пособие по изучению дисциплины. М.: МГТУ ГА, 2009. 154 с.

3. Плешкевич Е.А. Место и роль теории социальных коммуникаций Никласа Лумана в библиотечно-библиографических научных дисциплинах. Automatic Documentation and Mathematical Linguistics. 2016. № 3. С. 79-83.

4. Свенцицкий А.Л. Краткий психологический словарь. Москва: Проспект, 2016. 512 с.

5. Соколов А.В. Введение и теорию социальной коммуникации: Учебное пособие. СПб.: СПбГУП, 1996. 320 с.

6. Oxford Learner's Dictionaries URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/communication?q=communication>

УДК 792.078-027.551(44)(045)

Хоптинець Євгенія

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ФРАНЦІЇ У ГАЛУЗІ ТЕАТРУ

У сучасному світі культурна політика Франції вважається зразком того, як за умов вільноринкового суспільства можна створити централізовану систему державного патронату над культурою.

Об'єкт цього патронату, саме розуміння культурної сфери у Франції є досить широким. До національної культури тут зараховують не лише оперу, балет, драматичний театр, образотворчі мистецтва, але й явища молодіжної субкультури, а також такі напрямки, як дизайн, моду, особливо – жіночу, і навіть національну кухню.

Французька модель державного управління у сфері культури передбачає державний патронат галузі.

У свою чергу влада заохочує та стимулює корпоративну та приватну підтримку культури, нагороджуючи приватних і корпоративних спонсорів престижними державними відзнаками та надаючи їм податкові пільги [1, с. 262].

Попри давню традицію монаршого та демократичного державного патронату мистецтва, Міністерство культури Франції було створено лише 1959 року – через 14 років після Британської Ради Мистецтв.

У 1960-ті роки французька система державної підтримки культури перетворилася із системи субсидій «високій» культурі на розгалужену, хоча й ієрархічно централізовану адміністративну мережу, яка підтримує широкий спектр «культурної діяльності», аби ця діяльність зміцнювала прекрасну будівлю французької національної культури, як «усього способу життя» [1, с. 268].

Для цього було створено чималу законодавчу базу – зокрема, закони про підтримку творчих мистецьких проектів, про

соціальний захист митців, про охорону національної культурної спадщини, про мистецьку освіту, про ціну на книжку й багато інших [2].

Пріоритет надавався підтримці сучасного мистецтва у всіх (а не лише елітарних) його формах. Іншим пріоритетом стало забезпечення доступу якнайширших верств суспільства до культурних надбань (через доступність цін та територіальну «децентралізацію» культурних послуг).

Центральним органом державної підтримки культури у Франції є Міністерство культури і комунікацій Франції (раніше – Міністерство культури, потім – Міністерство культури і франкофонії). Міністерство очолює міністр, при якому функціонує «кабінет».

До складу міністерства входять департаменти (загально-адміністративний, інформації, міжнародних зв'язків, інспекцій, розвитку тощо) і дев'ять галузевих управлінь: архівів, музеїв, книжки й читання, культурної спадщини, театрів і вистав, музики, танцю, пластичних мистецтв, французької мови, а також Національний центр кінематографії, який до 1959 року був окремою інституцією і відтоді зберіг свою назву.

Управління надають фінансову допомогу відповідним галузям культури, а деякі ще й мають у своєму підпорядкуванні національні заклади культури – музеї (нині у Франції 34 національні музеї), театри, бібліотеки, архіви, мистецькі вищі навчальні заклади. Однак, майже жоден із цих закладів не фінансується державою на сто відсотків від їх потреб.

Управління театрів та вистав надає щорічні фінансові дотації провідним театрам, які, втім, зазвичай, не перевищують третини річного бюджету театру. Також від цього управління можна отримати грант на конкретний мистецький проєкт у галузі театру. Крім того, діє Національне бюро поширення мистецтв, яке фінансово підтримує численні невеличкі театральні трупи у французькій провінції.

Ланкою, що об'єднує центральну владу та регіональні дирекції у справах культури (Directions regionales des affaires culturelles, далі – DRACs) є Управління регіонального розвитку.

Систему DRACs було створено 1977 року. Нині функціонує 27 дирекцій. Відповідно до Закону про децентралізацію державних інституцій, який було ухвалено у 1983 році, на DRACs

було покладено низку важливих функцій, які раніше здійснювало саме Міністерство культури:

1) забезпечення координації діяльності міністерства та органів місцевої (регіональної) влади;

2) контроль за здійсненням основних засад та пріоритетів загальнонаціональної культурної політики в місцевих умовах;

3) забезпечення цілісності регіональної культурної політики;

4) розподіл виділених регіонові бюджетних фондів, фінансування місцевих культурних ініціатив, а також місцевих мистецьких навчальних закладів;

5) консультативна, методологічна допомога місцевій владі у формулюванні власної культурної політики;

6) проведення культурологічних, соціологічних досліджень та ін.

Окрім прямих дотацій мистецьким організаціям та надання грантів, DRACs також здійснюють закупівлю творів місцевих митців.

Література:

1. Бакальчук В. Зарубіжний досвід залучення позабюджетних коштів на розвиток культури. К.: НІСД, 2008.

2. Безгін І. Мистецтво і ринок: Нариси. К.: ВВП «Компас», 2005. 544 с.

3. Ленглі С. Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід. К.: ВВП «Компас», 2000. 640 с.

4. История западноевропейского театра. Том 7 / под ред. А. Образцова, Б. Смирнова. Москва: Искусство, 1985 – 536 с.

5. Code de commerce. *Legifrance*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634379>

6. Loi n° 90-613 du 12 juillet 1990 favorisant la stabilité de l'emploi par l'adaptation du régime des contrats précaires. *Legifrance*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000350807&dateTexte=&categorieLien=id>

7. Loi n° 2003-709 du 1 août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations. *Legifrance*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000791289>

8. Le Syndicat National du Théâtre Privé. URL: <http://www.theatresprives.com>

9. Mécénat. *Ministère de la Culture*. URL: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Mecenat>.

10. Les missions de l'ASTP. *Association pour le Soutien du Théâtre Privé*. URL: <https://www.astp.asso.fr/LASTP/MISSIONS>.

УДК 32.019.57

Мацшина Ірина

«ЖИЛИ КОЛИСЬ-ТО ДВА БРАТИ»: БІНАРНІСТЬ СПРАВЕДЛИВОСТІ

Поняття справедливості має соціальну, політичну, релігійну, філософську, юридичну змістовності і не завжди вони можуть бути схожими. Якщо, наприклад, соціальна справедливість, в першу чергу, розуміється крізь призму рівних прав, то релігійне значення справедливості актуалізується через дихотомію “віри-невіри”. Демократичні політичні інститути, які мають уособлювати справедливу владу, спираються на цінності свободи та рівності. Але і тут політична справедливість може бути як механізмом вирішення конфлікту, так і причиною створення нового конфлікту. Тому загально-етичні категорії добра, взаємодопомоги, уваги, підтримки та справедливості у кожному соціальному полі мають власні ціннісні виміри. І певні обмеження практичного втілення. Що є постійною проблемою функціонування інститутів та стимулом їхнього оновлення та модернізації.

В той час, як політичні інститути зосереджені на чіткій роботі інститутів, що в ідеалі має зміцнити ставлення до справедливості як загальноприйнятної моральної категорії у будь-якій країні, неполітичні сфери часто залишаються поза уваги дослідників. Психологічна, культурна, соціальна сфери можуть зовсім по іншому моделювати ставлення до справедливості. І без розуміння неофіційних моделей справедливості, які часто знаходяться у дискурсі повсякденності, складно віднайти механізми покращення діяльності політичних інститутів. Тому у дослідженні проводиться аналіз ставлення до поняття “справедливість” як з позиції інституційних практик, так і через призму фольклорних текстів. Казка, як фольклорний жанр, може продемонструвати певний архетип “пошуку

справедливості”, що може відкрити приховані моделі власного розуміння справедливості.

Дослідження константи “справедливості” проводиться у науковому дискурсі, де порівнюються інституційні політичні практики та фольклорні тексти, на прикладі двох казок: казка “Про правду та кривду” та “Ленінська правда”. Зроблено висновок, що у масовій свідомості прагнення людини покращити свій соціальний стан є принципом справедливості. І якщо у казках ті, хто це заперечує, покарані, то і в реальному житті політичні інститути мають виконувати функції казкових героїв. Не тільки шукати, встановлювати, але й карати за порушення справедливості. Такий сформований світогляд, як процес постійного пошуку справедливості, вказує на цінності, які мають захищатися та перемагати. Але в той самий час, суб’єктивне бажання встановлення справедливості у казках підтримується казковими чарівними героями (навіть чорти, які видають рецепт під деревом як зробити людей щасливими), або реальними персонажами (як Ленін та Сталін). Постає формула, що без допомоги Іншого або без якогось дива, ситуація не зміниться. Звідси в житті людини існує певне розуміння, що тільки вищі сили здатні змінити соціальний стан. І таке ставлення делегується до політичних інститутів як найвищої сили. Тому ставиться під сумнів побудова справедливих відносин самими людьми. А звідси самі політичні інститути весь час перебувають під критичним ставленням до них.

В той самий час, у фольклорних текстах можна знайти і екзистенційну складову, яка полягає в ілюзії справедливого суспільства. Відсутність знань та розуміння структурної системи суспільства, станом якого є природна наявність соціального розриву у суспільстві, може призвести до масових заворушень, переворотів та кривавих війн. Що може використовуватися в умовах гібридних війн.

УДК 316

Поліщук Софія

ПРИНЦИПИ ДЕКОНСТРУКЦІ У ВУЛИЧНІЙ МОДІ РЕЙ КАВАКУБО

Ми досліджували феномен деконструктивізму у вуличній моді Рей Кавакубо як якісно нову зміну сприйняття сучасного життя та новий спосіб мислення постмодерної епохи. Крім того, ми спирались на те, що деконструкція у моді – це вільна асоціативність та відмова від раціоналізму, руйнування цілого; комбінування форм і стилів (поєднання непоєднуваного).

В результаті проведеного дослідження ми виявили, що «експансія деконструктивізму» ототожнюється з японською революцією 1981р. в модній індустрії, здебільшого завдяки роботам Рей Кавакубо та інших митців, що напряду виражає філософію одягу.

Результати показують, що цей напрямок вилився у величезну кількість форм одягу, його стилів та силуетів, які зараз активно наслідуються повсякденною міською модою. Зокрема, Рей Кавакубо на тижнях прет-а-порте форсує культивування асиметрії, нашарування речей з різною довжиною, винесення лейбла фірми на зовнішній бік одягу, створення агендерного силуету та багато іншого.

УДК 75.046.3:[726:271.2-523.42]:008:81'22

Хлистун Юлія

ПРОГРАМА РОЗПИСУ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМУ ЯК КЛЮЧ ДО РОЗУМІННЯ СХІДНОХРИСТІЯНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ

Актуальність. Монументальний церковний живопис часто сприймається або як внутрішня прикраса храму, або як «Євангеліє для неписьменних», оскільки храмовий розпис часто містить сюжети зі Святого Письма. В науці програма розпису православного храму в основному є предметом вивчення мистецтвознавців, водночас з точки зору культурології та семіотики вона недостатньо вивчена. Недостатньо розкрита функція монументального церковного живопису як образу східнохристиянської картини світу; саме цьому питанню присвячена ця стаття.

Мета – розглянути програму живопису православного храму з точки зору семіотики (культурних кодів), показати, яким чином в ній розкривається східнохристиянська картина світу.

З точки зору семіотики, культура, в тому числі і монументальний церковний живопис, аналізується як унікальний тип тексту. Символістична картина світу походить від двох діалектично різних тенденцій. Одна з них встановлює систему протилежностей, що організує світ з точки зору простору, цінності і т.д. Інша спрямована на примирення протилежностей та встановлення універсального ізоморфізму між усіма проявами життя¹.

Програма розпису православного храму за визначенням М.Г. Давидової – це поєднання канонічних зображень, підпо-

¹ Dennis Ioffe. The Cultural "Text of Behaviour": The Moscow-Tartu School and the Religious Philosophy of Language. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2012. № 9(2). P. 176.

рядкованих принципу просторо-символічної ієрархії храмового інтер'єру. Іконографічні сюжети складають ансамбль, мета якого є не тільки максимально повно відобразити духовну сутність християнської віри, але і картину світу в її східно-християнському розумінні. Тобто програма розпису храму є своєрідним культурним кодом, завдяки якому можна передати духовний досвід новим поколінням.

Згідно з Великим тлумачним словником з культурології, культурний код – це ключ до розуміння данного типу культури; унікальні культурні особливості, що були успадковані народами від предків; це закодована в певній формі інформація, що дозволяє ідентифікувати культуру². Культурний код повинен мати такі характеристики: самодостатність для трансляції і збереження культури, відкритість до змін, а також універсальність.

Оскільки «найважливіші основи будь-якої культури – це сума уявлень людини про саму себе, про джерела і цілі її перебування у світі, про сам світ і її відносини з Богом»³, основи християнської культури і християнського світогляду повинні корелюватися з програмою розпису православного храму.

В християнському розумінні світу він поділяється на горній (небесний) та дольній (земний). Ця бінарність світу знаходить своє відображення як в архітектурі православного храму, так і в її монументальному живопису. У світі горнім є Бог, ангели, там нема часу, тому що там вічність. Цей світ характеризується безмежним простором і відсутністю руху. У світі дольнім простір обмежений, є час, рух і нема спокою.

Ці два світи пов'язані, по-перше, Пришестям Христа на землю і відходом Його у світ горній, по-друге, ангели зі світу горнього приходять у світ дольній, а праведні з дольнього світу потрапляють у горній. Дольній світ має тенденцію наслідувати горній, тому що він повинен вдосконалюватися. На цьому наголошується в монументальному розписі храму: аксіологічне значення зображень збільшується мірою переміщення із

² Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече, 2003. 512 с. С. 12.

³ Андрей Кураев, протодиакон. Дары и анафемы. Что христианство принесло в мир. Размышления на пороге III тысячелетия. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/book/1030>.

заходу на схід. Так, на західній стіні традиційно зображується Страшний Суд, на стінах – мученики, праведники, євангельські сюжети, зображення свят, у консі апсиди може бути зображена Свята Трійця, або образ Пресвятої Богоматері «Оранти». Іноді вівтарна іконографія відтворюється на зовнішніх стінах храмів, і тоді літургійна програма розкривається у зовнішній світ, який тим самим розуміється як храм-космос.

Як приклад розглянемо іконографічну програму храму на честь ікони Пресвятої Богоматері «Всіх скорботних радість», яка є головним храмом жіночого скіта Святогорської Лаври в селищі Богородичне Донецької області. Храм розписав іконописець Олександр Чашкін (у 2002-2006 роках), ним же разом з митрополитом Арсенієм (намісником Святогорської Лаври) була складена програма розпису цього храму⁴.

По своїй внутрішній архітектурі храм є однокупольним. Храм розписаний у візантійському стилі. «Горня» частина храму (купол, барабан, підкупольна скуфія) зображує євангельську картину Вознесіння Господнього: в куполі храму – зображення Ісуса Христа в мандорлі, в барабані – херувими та архангели, в підкупольній скуфії – Пресвята Богородиця в оточенні двох архангелів та одиннадцяти апостолів. У вітрилах – чотири євангелісти (виконані в мозаїчній техніці). У вівтарі (в консі апсиди) – образ Божої Матері Знаменіє, нижче – образ Христа Великого Аріїєрея і святителі Василій Великий та Іоанн Золотоустий, які склали чин Літургії. На вівтарній стіні в медальйонах також зображені святителі Микола Чудотворець, Григорій Богослов, Спиридон Тримифунтський, Кирило Олександрійський.

В верхній частині північної стіни – Успіння Пресвятої Богородиці, нижче – зображення святих мучениць: Людмили, Тетяни, цариці Олександри, преподобномучениці Вел.кн. Єлизавети; далі в медальйонах святі царські мученики-діти: Олексій, Ольга, Тетяна, Марія, Анастасія. На верхній частині південної стіни, навпроти Успіння Пресвятої Богородиці – Різдво Христове, як початок і кінець Євангельського циклу, далі – особливо шановані святі: Св.благ.князь Димитро Прилуцький, Св.Патр. Тихон, Св.Прав. Іоанн Кронштадський. В медальйонах

⁴ Языкова И. К. В поисках красоты и истины. Творчество Александра Чашкина. М., 2011. С. 58.

навпроти святих царських мучеників-дітей – образи Св.Мчч. Віри, Надії, Любові та їхньої матері Софії, яка втратила дітей заради Віри та Істини. На стінах переважають зображення преподобних, образу життя яких треба наслідувати насельникам скіта. Наприклад, на північній стороні в повний зріст написані преподобні Євфросинія і Євдокія Полоцькі, з півдня – преподобні Антоній і Феодосій Печерські. На хорі – зображення Покрова Пресвятої Богородиці. На західній стіні – образ Ісуса Христа в медальйоні, по двом сторонам від якого зображені архангели Михаїл та Гавриїл, що є нагадуванням про Страшний Суд.

Отже, при складанні програми розпису цього храму враховані загальні канони побудови іконографічних сюжетів, присвячення храму (зображення Пресвятої Богородиці є і в консі апсиди та в підкупольній скуфії і на хорі; головний фон розпису – синій, який вважається кольором Пресвятої Богородиці і символізує Її приснодівство); враховувалося призначення храму, як головного храму Лаврського скіта – образи преподобних (тобто ченців та черниць на час їх земного життя) складають значну частину зображень.

Програма розпису храму на честь ікони Пресвятої Богородиці «Всіх скорботних радість» свідчить, що Православна Церква однаково шанує як стародавніх мучеників, і подвижників, так і святих, які жили і постраждали у XX столітті. Таким чином, святим, прославленим в недавні часи, надається така ж слава, як і тим, які були прославлені церквою кілька століть тому. Таким чином, роль часу в православній картині світу поступається ролі святості як вдосконалення і наближення до Бога. Крім того, Православній Церкві властивий своєрідний інтернаціоналізм: в розписі конкретного аналізованого храму представлені святи різних народів. Також Церква не розрізняє святих за гендерним принципом, бо в зображеннях ми бачимо як світих жінок, так і чоловіків. Зворотна перспектива, що використовується в монументальному живопису візантійського стилю, передає, що в центрі розпису знаходиться людина, яка дивиться, і таким чином бере участь у зображених подіях. Таким чином, храмовий розпис відображає, що в центрі Всесвіту в християнському сенсі знаходиться людина, «макрокосм», за словами святого Григорія Богослова.

Література:

1. Dennis Ioffe. The Cultural ‘Text of Behaviour’: The Moscow-Tartu School and the Religious Philosophy of Language. *Cultura. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2012. № 9(2). P. 175–194.

2. Андрей Кураев, протодиакон. Дары и анафемы. Что христианство принесло в мир. Размышления на пороге III тысячелетия. URL: <https://lib.pravmir.ru/library/book/1030>

3. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. М.: Вече, 2003. 512 с. С. 12.

4. Давидова М. Г. Значение термина «программа росписей» для церковного монументального искусства. *Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. М., 2015. Вып. 3 (19). С. 120–129.

5. Языкова И. К. В поисках красоты и истины. Творчество Александра Чашкина. М., 2011. С. 58.

УДК 008

Зубар Аліна

ДО ОСМИСЛЕННЯ ПРИЧИН ВИНИКНЕННЯ ВОЄН

1. Жодна війна не виникає без наявності в кінцевому рахунку матеріальної вигоди. Будь-які війни передбачали матеріальне збагачення, перерозподіл ресурсів, і отримання влади. Причинами не слугували пропаганда релігійних поглядів, культури, особисті образи. Навіть розбіжності між інтересами, про які було згадано раніше, частіше мали набагато простіше підґрунтя – гроші, землі, корисні копалини. Можна навести приклад початку Першої світової війни – приводом стало вбивство ерцгерцога Ф. Фердинанда сербським студентом Г. Принципом. Насправді ж сам конфлікт почав розвиватися раніше і за інших причин, які вибудовувалися за бажання захопити колонії, отримати владу. Війна була однією з рушійних факторів, за яких розпалися великі імперії та змінився світовий порядок.

За подібним принципом більшість війн намагалися легітимізувати, а точніше виправдати, за допомогою ідей пропаганди культури, релігії, політичного конфлікту, приховуючи за цим справжню причину – бажання збагатитися, отримати більше земель з корисними копалинами, закріпити владу на інших територіях.

2. У суспільстві кожен має право на власні погляди, позицію, може відстоювати інтереси, і не є виключенням, що вони не будуть збігатися з думками інших людей. Це є нормою в сучасному суспільстві, оскільки ми звикли, що в когось можливий хід думок, відмінний від нашого.

Проте, внаслідок цього можливе виникнення конфліктів. Закони і правила, які встановлено в суспільстві, не дозволяють людям завдавати фізичної та моральної шкоди іншим членам соціуму. Це є одним із факторів, завдяки яким люди відрізняються від тварин, оскільки ми маємо можливість домовлятися, стримувати себе, обмежувати власні дії, керуючись при цьому пев-

ними нормами. Проте, попри всі заборони, випадки нанесення фізичної шкоди іншим, убивства, все ж присутні у людських відносинах. Біологічних причин для цього ми не маємо, оскільки, як уже говорилося вище, за природою особини одного класу не знищують собі подібних, оскільки є носіями однієї інформації і не становлять загрози. Тому потрібно стверджувати, що наявність конфліктів та вбивств людьми один одного можлива лише за наявності розбіжностей у поглядах, інтересах, думках. Ці речі спричинені впливом культури на людину.

Таким чином, можна дійти висновку, що однією з причин війни є наявність відмінних інтересів. Вони можуть бути спричинені не лише культурними переконаннями, а й політичними, економічними або особистими, адже історія підтверджує неодноразові випадки, коли війни виникали внаслідок конфліктів між правителями, а не в інтересах держави.

3. До причин війни можна віднести також наявність у правителів і полководців так званого комплексу неповноцінності та «ефекту гіперкомпенсації», які описав у своїй праці «Практика та теорія індивідуальної психології» А. Адлер. В історії людства відомі постаті, які мали психічні, тілесні, розумові відхилення, при цьому посідали високі посади і мали значний вплив. Можна згадати Н. Бонапарта, А. Гітлера, Б. Муссоліні, Й. В. Сталіна, які увійшли в історію як тирані, монархи, жорстокі завойовники. Цікавим фактом є те, що всі вони не володіли високим зростом (ріст кожного сягав в середньому від 160 до 175 см). На перший погляд може здатися, що цей фактор є неважливим, проте варто зауважити, що часто соціум вимагав від чоловічої статі маскулінних характеристик, а вище вказані постаті не відповідали таким нормам. Це викликало бажання самоствердитися, відчувати себе вищим за інших у всіх відношеннях, а для цього необхідно було володіти владою над людьми. Щоб підтвердити вище згадане твердження, можна вдатися до висловлювань А. Адлера. На думки вченого свого часу вплинули праці З. Фрейда та Г. Файхінгера. Зокрема, саме опираючись на праці останнього А. Адлер говорив про наявність у соціальній поведінці людей фікцій, які не відповідають дійсності, а, намагаючись досягти цих нездійснених цілей, індивіди даремно витрачають сили та енергію, при цьому не отримують бажаного результату.

УДК 7 5527

Мельник Тетяна

«ПРАЦЯ» В АСПЕКТІ ЖІНОЧОЇ ОБРАЗНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Цікавим проектом, що стосується тему жінки є графічна серія, Марини Скугаревої «Добрі домогосподарки», над якою авторка працювала із середини 1990-х. Він складається з понад двохсот портретів та оголених фігур домогосподарок на тлі кухонних плит, столів, газових колонок, чайників. Художниця зачіпає тему непомітної жіночої буденної праці, материнства, що фізично та психологічно дуже виснажує жінку та про яке не прийнято говорити в суспільстві, як про щось складне, про знецінення та тягар соціальних очікувань від жінки.

Художниці Аліна Якубенко і Ксенія Гнилицька зробили для неї відеороботу «Life-time game», у якій материнство і домогосподарство (які часто супроводжують одне одного в житті жінки) представлені як тема комп'ютерної гри. Жінки, що зняли ся у відео, – художниці, які змушені певний період свого життя займатися не творчістю, а доглядом за дітьми і домашньою працею. Ми бачимо завдання, які стоять перед ними (готування, прибирання, шопінг, прогулянка, прання, ін.), і бонуси, які вони начебто отримують, правильно і вчасно виконавши його. Проте бонуси залишаються віртуальними, а не реальними, а гра програється по колу щодня, знову і знову.

Протягом останнього десятиліття, фокусом багатьох художниць стають мистецькі критичні судження щодо таких понять, як труд, міграція, вартість праці, кордони та їх подолання.

Проект Звягінцевої «Фрагмент» (2013) – про нові смисли і значення, про рутинну жіночу роботу. Увага глядача переключається з графічних начерків на монументальну металеву ін-

сталаяцію, яка є збільшеним фрагментом рисунка рук, що миють посуд (при погляді збоку вона перетворюється просто в лінію). Гігантський розмір підсилює важливість звичайного, непомітного. Металеві конструкції можуть «розсипатися» й залишити сліди лише як спомин («Порядок речей», 2015). Такою невидимою може бути й робота художника, яка складається не лише з результату, але й тривалого (невидимого) розумового процесу. Кахляна скульптура Кадирової «Сантехнік Толя» (2004–2005) та затиснуті рамами робітники в серії Хоменко «Сродна праця» (2011) породжені роздумами про працю як духовну екзистенцію та як заробітчанство [1, с. 89]. Продовження теми спостерігаємо в проекті Кадирової «Маркет» (з 2017), створеному зі спектакулярним і економічним контекстом кожного разу спеціально для заданого простору. Це приклад роботи авторки не лише з об'ємом, проте зі специфікою локального місця, де розгортається акційний автоперформанс (продаж «кахляного товару» у валюті країни, де локалізується подія). Натомість Наконечна («Листівки», 2010) пропонувала на продаж у місцевій валюті створені за один робочий день однотипні графічні аркуші, проте з різною ціною, яка залежала від країни «виробництва». Обидві художниці десакралізують роботу митця, методом практичного випробування окреслюють комплекс проблем глобального ринку, офшорного аутсорсингу, спекулятивних механізмів формування цін. Близькою до подібної тематики є окремі роботи Хоменко («Авторський повтор», «Інструменти», 2016) про утворення нової вартості при копіюванні власних творів, про авторський волонтаризм і функції мистецтва [1, с. 89].

Таким чином, твір втілював реакцію на травму від розстрілу її художніх робіт бойовиками під час захоплення мистецького центру «Ізоляція» в Донецьку.

Особливої уваги в контексті тематики, заслуговує перформанс «Святковий стіл» (2013) Лесі Хоменко, під час якого, художниця стояла в білій сукні, котра продовжувалася у скатертину, якою був накритий стіл з їжею, котрі пропонувалися до куштування глядачам. Жіноча постать тут виглядала заложницею «кухонного рабства», невіддільною від функції обслуговування. Підтекст перформансу в тому, що героїні Хоменко можна було б зробити лише один крок чи порив, аби зруйнувати святковий порядок на столі в знак протесту, але вона так

і не наважається це зробити, її постать статична та підкреслює сталий стан речей, рутинний та часом знецінений труд жінки. Та сама проблематика та гендерна образність, прослідковується в роботах Анни Звягінцевої та Валентини Петрової. Так, Анна Звягінцева представила в «PinchukArtCentre» скульптуру, яка ілюструє проблематику «невидимої», а тому й неоплачуваної, хатньої роботи, яка традиційно закріплена за жінкою. «Вишивка» Валентини Петрової «Праця художниці – хобі», що доповнювала скульптуру, є висловлювання на тему дисбалансу гендерних ролей в економіці мистецтва. Адже в цій галузі так само як і в багатьох інших, часто витвори мистецкинь менше ціняться, не сприймається рівноцінно, аніж твори чоловіків-митців.

Мсткія Ірина Кудря на виставці «Що в мене є від жінки?», також зачіпає зазначений тематичний вектор. Вона продемонструвала пєфрорманс з інсталляцією під назвою «Резиденція», в рамках якої, художниця стояла під стіною, знерухоMLEна полицею, що була розміщена на рівні її шиї і ув'язнювала її «по той бік», вона нагадувала гільйотину, що робить жінку безпомічною і залежною. Твір апелює до ув'язнення побутом, домоМ.

Література:

1. Чому в українському мистецтві є великі художниці/ Герман Л., Глеба Г., Ралко В., Аполлонова Л., Бадянова К., Годенко О., Жмурко Т., Кочубінська Т., Міщенко К., Шиллер В., Яковленко К. Київ: Publish Pro Ltd., PinchukArtCentre. 2019. 224 с.

УДК 008:392.8(=16):81'37

Кобзар Марина

СЕМАНТИКА АНТАГОНІСТИЧНИХ КОЛЬОРІВ В КУЛІНАРНИХ ТРАДИЦІЯХ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН

Колірна семантика є невід'ємною частиною культури, світогляду, історії окремого народу чи етносу, вона надзвичайно складна і різноманітна, а гамма найтонших відтінків кольору збагачує її ще більше. В контексті культурології кожен колір може бути прочитаний, як слово, або витлумачений, як символ. «Прочитання» кольору може бути суб'єктивним, індивідуальним, а може бути колективним, загальним для великих соціальних груп і культурно-історичних регіонів. На думку Е. Гмизіної, колір є однією з «констант культури, яка може слугувати своєрідною моделлю її розвитку, що відображає шляхи формування, освоєння, закріплення в культурній пам'яті не тільки загальних, але й національно-забарвлених культурно-значущих концептів ... Як незмінний компонент культури, колір обростає певною системою асоціацій, словесних значень, тлумачень, символів» [2, с.5]. Символічні функції кольору різняться залежно від культурних традицій. У міфологічній свідомості східних слов'ян існує своє бачення семантики основних кольорів. Ці колірні образи-символи знайшли своє відбиття і в гастрономічних практиках.

Мета роботи – виявити символічне значення білого та чорного кольорів в контексті культурологічного дослідження східнослов'янських кулінарних традицій.

Білий колір здавна вважався кольором життя, мудрості, святості, зв'язувався з ідеєю розлитого у Всесвіті животворящого світіння. Сонце сприймалося не об'єктом, а суб'єктом світла, а світло мислилося окремо від Сонця. Світло – увесь видимий світ, увесь Всесвіт, і відповідно, Бог – творець цьому Всесвіту. На противагу чорний колір асоціюється з відсутністю світла. Крім того, білий колір – це повітря, прозоріння, чи-

стота, безвинність, непорочність, порятунок, духовна влада, а також уособлення зими та світлого часу доби. Чорний колір у слов'ян, як антагоніст білого, залишився в значенні пекла, уособлюючи світ «мертвого життя», часто ворожий світу живого життя. Він виражає ідею «ніщо», де «ніщо» – це абсолютна відмова, смерть або «ні» у бойовому протесті. Чорний колір символізує час темних сил, сну, ночі, тимчасового небуття. Він сприймався в слов'ян і як земля, адже це магія батьківщини, яка дає сили, це знаменитий символ засіяного поля – знак родючості й народження нового життя.

У символічній сфері кореляція білий/чорний (світлий/темний) може входити в еквівалентний ряд з парами гарний/поганий, чоловічий/жіночий, живий/мертвий, частково молодий/старий тощо.

В обрядовій сфері предмети білого забарвлення сполучалися із продуктами харчування, утворюючи особливі елементи певного ритуалу. Так, білоруси клали на грядку з капустою камінь і накривали його білою хусткою, щоб капуста була білою як хустка, й великою та міцною, як камінь; селянин надягав білу сорочку, відправляючись сіяти пшеницю, щоб вона була чистою й білою, як ляна сорочка. Білий – це знак кращого, звідси – білий гриб як кращий із грибів. Білий колір присутній у багатьох харчових продуктах, що становлять щоденний раціон харчування селянина на східнослов'янських землях: це борошно, молочні продукти, часник, кисіль з вівсяного борошна, яйця, ріпа, біле м'ясо курки й риби, рис, цукор, сало тощо. Окремо треба виділити сіль – вона світла, біла, навіть сонячна, начебто згусток сонця в землі – «сіль землі» [1, с. 23]. Розмовний варіант житнього хліба – «чорний» хліб – є своєрідним протипоставленням пшеничному «білому» хлібу. Здавна слово «хліб» позначало саме житній хліб, його вживали в їжу переважно прості люди. А пшениця була відома як «чистий», «білий» хліб, та вживалася людьми більш заможними. Природа не створила їстівних продуктів чорного кольору, тому семантика цього кольору в кулінарії пов'язана, в основному, з похоронними обрядами. Так, у сім'ях, де була жалоба, часто яйця красили в чорний або інший темний колір (фіолетовий, синій). А ось чорна (або четвергова) сіль є старовинним слов'янським продуктом, який готувався 1 раз на рік в Чистий четвер. Ця сіль могла стати в нагоді в господарстві як зілля при

знахарських діях, як лікувальний препарат, як оберіг для тих, хто йшов на війну або в далеку дорогу, як приправа до страв [3]. Нею посипали освячені яйця під час великодньої трапези. Таку сіль, змішану з золою, додавали в зерно перед посівом, а її розчином поливали гряди при посадці цибулі, капусти та огірків.

Отже, чорний колір має двоїсте семантичне наповнення: з одного боку, це символ ночі, темряви, навіть смерті, а з іншого – землі-годувальниці. А культурно значущі для східних слов'ян продукти харчування не випадково мають світлий відтінок, семантика якого полягає в наповненні їжі животворящою силою сонця.

Література:

1. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. Москва : Инс-т ДИДИК, 1999. 368 с.
2. Гмызина Э.В. Цвет в культуре Древней Руси: слово и образ: дис. ... канд. культурологических наук : 24.00.02. Киров, 2000. 164 с.
3. Людковская А.А. Черная соль. *Вокруг света*. 2012. № 11 (2866). URL: vokrugsveta.ru//vs/article/7917 (дата обращения: 28.02. 2021).

УДК 94(477.83-25):27-789.5-523.4-526.62

Друздєв Олег

СЮЖЕТИ З ІСТОРІЇ ТОВАРИСТВА ІСУСА У ФРЕСКОВИХ РОЗПИСАХ ГАРНІЗОННОГО ХРАМУ СВЯТИХ АПОСТОЛІВ ПЕТРА І ПАВЛА У ЛЬВОВІ (КОЛИШНІЙ КОСТЕЛ ЄЗУЇТІВ)

З відкриттям у 2011 році колишнього костелу єзуїтів у Львові, який отримав статус Гарнізонного храму міста, з'явилася потреба у дослідженні та осмисленні його історико-культурної спадщини. Одним з актуальних напрямків таких студій стали дослідження фрескового живопису церкви, відновлення якого розпочалося у 2012 р. [1, с. 49]. Згідно наявних даних, розписи храму були виконані протягом 1739-41 рр. групою майстрів під керівництвом Франциска, а згодом Себастьяна Екштайнів. Причиною зміни декору церкви стала пожежа 1734 р., яка знищила первинну оздобу. Отримавши кошти на відновлення костелу, єзуїти реалізували ідею «модернізації» оздоби, яка стала своєрідною відповіддю на оновлення костелів інших орденів у Львові та відповідала статусу осередку Товариства Ісуса в місті. Для реалізації цієї мети, за рекомендацією моравських єзуїтів та при фінансовій підтримці Ельжбети Щучини з Потоцьких, було запрошено знаного майстра Франциска Екштайна.

На сьогодні достеменно невідомо хто розробляв концепцію розписів у костелі. Водночас, аналізуючи їх, можна чітко зауважити тематичний поділ на біблійні сюжети та епізоди з історії Товариства Ісуса. Логіку такого поділу зрозуміти легко, адже храм був монастирський, відповідно, повинен був реалізовувати дві цілі: «проповідувати» Слово Боже та прославляти саме згромадження. З цією метою було створено ряд розписів, які стосуються історії Товариства Ісуса, а саме:

– У лівій наві наявні 2 фрески. На першій зображено засновника Товариства Ісуса св. Ігнатія Лойолу, який ще будучи шляхтичем, віддає свій одяг бідняку. Далі, поруч каплиці Матері Божої Утішительки, є сцена пов'язана з появою «Духовних вправ». Вважається, що саме Богородиця продиктувала Лойолі ці вправи. З огляду на їх значення для духовності єзуїтів, розташування цієї сцени поруч каплиці Богородиці є цілком логічним.

– У головному вівтарі, на бокових стінах є великі за об'ємом зображення двох найвідоміших єзуїтів – св. Ігнатія Лойоли та св. Франциска Ксав'єра. Прикметно, що Ксав'єр зображений у процесі охрещення індуся, адже саме культ цього святого був одним з найбільш популярних серед молоді, яка прагнула брати участь у християнських місіях [2, s. 119]. Ймовірно, в місійному контексті слід трактувати й фреску над головним вівтарем, яку можна назвати «Святий Павло – апостол народів», де зображена карта світу (*правда без Америки – прим.*) разом з представниками різних континентів. Аргументом до цієї тези є трактування керівництвом єзуїтів відкриття колегіуму у Львові як місця підготовки кадрів для місій на Схід [3, с. 22]. Відповідно, фрески храму мають не лише естетичне, а й ідейне підґрунття, яке повинно було допомагати у реалізації конкретних цілей Товариства Ісуса.

– У лівій наві храму знаходиться ціла серія розписів, присвячена св. Станіславу Костці, який був покровителем Львова. Причина такого розташування – знаходження ікони святого в кінці нави храму.

– На емпорах церкви можемо виділити два сюжети: затвердження «Конституцій» Товариства Ісуса у 1540 р. (ліва сторона емпор) та Меса св. Ігнатія, де зображено й перших єзуїтів (права сторона емпор).

– На склепінні храму, окрім вже згаданої фрески над головним вівтарем, знаходиться зображення, яке можна ідентифікувати як «Апофеоз св. Ігнатія Лойоли», що є цілком класичним способом прославлення засновників монаших згромаджень чи найвідоміших святих.

Підсумовуючи, слід зазначити наступне. Розписи сучасного Гарнізонного храму, виконані в сер. XVIII ст., включають дві сюжетні лінії: біблійні сцени та епізоди з історії монашого Згромадження, яке цей храм будувало. Такий розподіл аб-

солютно не є унікальним і простежується у храмах й інших орденів [4, с. 123-148]. Водночас, співставляючи сюжетні лінії фресок та діяльність самих єзуїтів, можемо висловити припущення, що розписи мали й цілком прагматичну роль. Прославляючи місіонерську роль Товариства Ісуса, вони мали «агітувати» прихожан храму та добродійців вступати/фінансувати Згромадження для поширення християнства у світі. Це, на наш погляд, є однією з причин потреби подальших студій та відновлення цих розписів в наш час.

Література:

1. Boliński P. «Wspólnie dla ratowania piękna przeszłości» – prace ratunkowe i konserwatorskie wewnątrz kościoła oo. Jezuitów we Lwowie. *Sprawozdania {WKiRDS} Pierwszej Katedry*. 2017. № 3. S. 49–53.
2. Sprutta J. Wątkimisyjne w nowożytnej ikonografii i Świętego Franciszka Ksawerego (w wybranych dziełach sztuki). *Annales Missiologici Posnanienses*. 2019. № 24.. S. 119–133.
3. Шевченко Т. Етнохороніми українців, білорусів і литовців в єзуїтських джерелах ранньомодерної доби. *Славістична збірка: Збірка статей за матеріалами Перших Міжнародних наукових Соханівських читань (м. Київ, 18 листопада 2014 р.)*. 2015. № 1. С. 22–30.
4. Мартін-Лоечес Моралес Ф. Иконография фресок церкви Святого Архистратига Михаїла, колишнього костелу чорного Ордена кармелітів босих у Львові. *Свята Тереза від Ісуса і Україна*. Львів: Українського Католицького Університету, 2017. (Київське християнство). С. 123–148.

УДК 82.091

Демчук Ольга

ІСТОРІЯ ТА МЕТОД ІМАГОЛОГІЇ В СТУДІЯХ ДЖОЕПА ЛІРСЕНА

Тенденція до присвоєння різних характеристик кожній нації існувала давно, але в часи глобалізації етноцентричне сприйняття світу стає більш розмитим, що й вимагає критичного аналізу національних характеристик. Саме тому виникає імагологія, спрямована на дослідження образи *Свого* й *Іншого* в текстовій репрезентації. Серед науковців-імагологів можемо виокремити Манфреда Беллера, Хуго Дизерінка, Данієля Анрі Пажо, Іхаба Хассана. Серед українських учених теорію й методологію імагології досліджували Юрій Барабаш, Василь Будний, Дмитро Наливайко. Позаяк науково-методологічною базою нашої студії послуговували наукові розвідки компаративіста-імаголога Джоєпа Лірсена. Серед відомих праць дослідника – «Імагологія: етнічна приналежність як засіб розуміння світу», «Імагологія: культурна побудова й літературна репрезентація національних характерів. Критичний огляд», «Національна ідентичність та національний стереотип», «Імагологія: історія та метод» та інші.

Мета – проаналізувати історію та методологію імагології в науковій рецепції Джоєпа Лірсена.

На думку, Джоєпа Лірсена відмова від стереотипної моделі сприйняття національних характерів як сталих сприяло розвитку імагології «як критичного вивчення процесу формування національних характеристик» [1, с. 363]. Активний відхід від сприйняття рис національного характеру як категорії незмінної відбувся після Другої світової війни, коли Гюяр 1954 року запропонував зміщення акценту з національності як такої на національність у сприйнятті *Іншого*, що, на думку Джоєпа Лірсена, й стало основною імагологічною проблемою порівняльного літературознавства. Згодом учені з розвитком

різних шкіл (фемінізму, екокритики тощо) відійшли від власне категорій *Свого* й *Іншого* й акцентували увагу на ідентичності, наприклад, як історичному конструкті чи гендерному елементі, але, починаючи із ХХ ст. й до сьогодні, через певні історичні явища (падіння комунізму, початок євроінтеграції, глобалізації тощо) імагологія знову повернулася до критичного дискурсу вивчення категорій національності, національних стереотипів чи ідентичності.

Методологія ж імагології, за науковими студіями Джоепа Лірсена, полягає в тому, що вона вишукує системні тропи змалювання етнообразів у текстах, покликаючись не на емпіричну реальність, а, насамперед, на інтертекст, надтекст і контекст. Також дослідник виокремлює низку імагологічних методологічних аспектів останніх десятиліть: 1) імагологія працює з репрезентаціями та дискурсом певних етнотипів у межах текстів; 2) мета імагології – розуміння дискурсу репрезентації етнообразів, а не розуміння націй, до яких той чи той етнотип належить; 3) джерела, які досліджує імагологія, часто суб'єктивні через авторську рецепцію, тому етнообрази не відображають ідентичність; 4) імагологія звертається до певних характеристик й ознак етносу, відштовхуючись від уявного етнообразу; 5) основне завдання імагології – перетворення надтексту й інтертексту певної національної репрезентації в єдиний троп зі своїми традиціями, історією, змінами; 6) етнообрази потрібно контекстуалізувати в тексті, в якому ті виникли; 7) врахування історичного контексту під час імагологічного дослідження; 8) граматично-функціональний аспект: врахування цільової аудиторії реципієнтів; 9) врахування динаміки етнічних характерів та можливої дуальності їх репрезентації; 10) імагологія вивчає не лише шаблони створення *Іншого* (гетерообразу), але й відтворення *Свого* (самообразу) шляхом культурної та історичної пам'яті; 11) імагологія має компаративістський характер.

Однією з важливих проблем імагології Джоєп Лірсен називає злиття етнотипу з соціотипом під час тлумачення текстів. Відмінність між цими двома поняттями полягає в тому, що етнотип – це приналежність від народження до певного етносу, а соціотип – це репрезентація самообразу в суспільстві, однак соціотип дуже часто сприймають невіддільно від етнотипу, тому на основі такого злиття утворюються національні стере-

отипи. Джоєп Лірсен вважає, що тоді, «коли етнічна приналежність є вродженою, то соціальна самопрезентація, хоча може бути зумовлена різними обставинами, все ще здебільшого вибір» [2, с. 26]. Тобто під час імагологічного дослідження варто відділяти репрезентацію етнотипів від їхнього власно обраного соціотипу, що й дослідник вважає найбільш перспективним напрямком в майбутніх імагологічних студіях.

Отже, імагологія в студіях Джоєпа Лірсена представлена як наука, спрямована на дослідження репрезентації *Іншого* (гетереобразів) та *Свого* (самообразів) в інтертексті, надтексті й з урахуванням контексту, де етнообрази не відображають національну ідентичність етносу, а лише можливі ідентифікації. Також основною проблемою імагологічного дискурсу є диференціація етнотипів та соціотипів.

Література:

1. Лірсен Джоєп. Імагологія: історія і метод. *Літературна компаративістика*. К. : Стилос, 2011. Вип. IV. Ч. II. С. 362–375.
2. Leerssen Joep. Imagology: on using ethnicity to make sense of the world. URL : <https://anovom.com/doc-imagology-on-using-ethnicity.pdf>. С. 13–31.

УДК 008

Лук'янчук Катерина

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО АНАЛІЗУ ТІЛЕСНОСТІ

Поняття людського тіла є одним із найскладніших філософських питань. Складність феномену пояснюється тим, що він постав як проблема нещодавно, внаслідок антропологічного повороту у гуманітарних студіях. Основна причина складності розуміння та дослідження – ілюзорна «очевидність» категорії, яка, від появи в науковому полі і досі, досить часто вичерпується лише біологічними властивостями. Тому в гуманітарних, зокрема і соціальних науках тіло розуміється не лише як фізіологічна оболонка (плоть), а в більшій мірі як соціальний конструкт, який в першу чергу асоціюється із тілесністю та тілесними практиками. Трагування людини тілесної еволюціонує протягом історії і її тіло піддається різним впливам, зокрема системи соціальних відносин, культурних цінностей, субкультурних орієнтацій та різних дисциплін. Так, станом на сьогодні, дискурс тіла, тілесності як мова про людину сприймається вже як самостійна наукова позиція. Дослідження цього феномену в теоретичному аспекті, а саме моделі та методології, які так чи так визначають, детермінують наше тіло – центральний концепт – становить актуальну проблему для гуманітарних наук.

Метою дослідження є узагальнення та систематизація підходів та моделей аналізу і дослідження феномену тілесності в гуманітарних науках.

Більшою мірою зазначена проблема актуалізована і представлена в роботах західних соціологів і філософів. Серед них важливими є по-перше, дослідження Декарта і проблематика «психофізичного дуалізму», по-друге, ставлення до тіла у філософії життя Ніцше, по-третє, народження і розвиток філософського поняття «тілесності» у феноменології Гусерля, Сартра,

Мерло-Понті, Шюца, Вальденфельса і, нарешті – погляд сучасної соціальної філософії Фуко, Дельоза, Бурд'є на роль і місце тіла людини у соціальному просторі. Особливу значимість сьогодні набувають роботи А. Франка, Б. Тернера, М. Фітерстоуна, заклали основу побудови соціологічної теорії тіла і розвитку такої галузевої дисципліни як «соціологія тілесності».

Соціологічне теоретизування феномена «тілесність» починається лише з середини ХХ ст. Тоді як до цього «тілесність» не була віднесена до розробленої області наукового знання, про що свідчить відсутність власне соціологічної теорії тіла протягом тривалого періоду часу. Загалом, вивчення феномену тіла та тілесності велися в таких напрямках: філософія, антропологія, соціологія.

До ХХ століття склалася певна антропологічна парадигма бачення людини, відповідно до якої тілесність – характеристика, що походить від факту – людина «має тіло». Тут вважається, що тіло можна пояснити через традиційні філософські категорії. Тіло – частина людини. Воно доповнюється душею. Немає підстав сумніватися в застосовності до тілесності методів об'єктивного пізнання. Онтологічною основою для обговорення тілесності виступає спочатку протиріччя тіла і душі. Постанові цілей та проектуванню власного життя людина зобов'язана свідомості, бо свідомість ініціює тіло. Це часи поширення таких підходів до вивчення тілесності як психофізичний (тіло – це фізична річ), біологічний підхід (тіло – це організм).

Принципово іншого змісту поняття тілесності набуває у ХХ сторіччі у феноменологічних відкриттях Е.Гусерля. Значення терміну «тілесність» у феноменології пов'язане з розрізненням понять – живе та фізичне тіло. Відповідно, поняття «тілесність» вказує на унікальну особливість людського тіла «бути живим», бути «джерелом досвіду». До того ж, важливим є акцент Гусерля на ролі, яку відіграє тілесність для самоідентифікації, усвідомлення себе самого, свого Я.

Наступні дослідження тілесності у руслі феноменології розвинули визначення цього поняття – як «свідомості, яка існує власним тілом» (Ж.-П. Сартр), «феноменального тіла», «плоті» (М. Мерло-Понті). М. Мерло-Понті і створив одну з найголовніших тез для постмодерністського сприйняття «тілесності». «Загадковість мого тіла заснована на тому, що воно відразу і

таке, що дивиться, і видиме. Здатне бачити всі речі, воно може бачити також і саме себе і визнавати при цьому те, що воно бачить, «зворотний бік» своєї здатності бачення. Воно бачить себе, бачить і сприймає дотиком відчутне, воно, мабуть, відчутно для самого себе. Це свого роду самосвідомість (soi)» [1].

Феноменологи акцентують на тому, що організм в індивідуальному сприйнятті постає як штучний конструкт і грає роль «ідеального об'єкта» у філософських шуканнях. Тобто мати тілесність стало означати «бути особистістю». Вальденфельс дійшов до висновку про тісний взаємозв'язок Свого та Чужого, досліджуючи людську тілесність. Тілесність у Вальденфельса постає як необхідна умова досвіду Чужого, а відтак і соціальності людського буття.

Для соціологічного підходу вивчення тіла людини та її тілесності важливими є дослідження М. Фуко. Він вважає, що тілесність являє собою перетин трьох онтологій – влади, пізнання та суб'єктизації. Тілесність людини є її джерелом пізнання і досвіду, суб'єктивного світу тілесних переживань та осередку свідомого і безсвідомого опору владі. Ж. Дельоз, Ж. Бодріяр, П. Бурд'є звертаються до людських бажань, спокус та мотивів. Саме вони встановлюють тісний зв'язок між тілом та суспільством, утворюючи певний соціально-індивідуальний конструкт – тілесність.

Таким чином, у сучасних аналізів феномену тілесності спостерігається шалене розмаїття підходів та способів розгляду даного поняття. На основі дослідженого матеріалу можна провести більш поглиблений аналіз проблематики тілесності.

Література:

1. Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. 360 с.

УДК 008

Натяжко Софія

РОЛЬ «ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОГО ВІСТНИКА» У МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

«Літературно-науковий вістник» – періодичне видання засноване 1898 р., яке займає чільне місце у розвитку української літератури та культури загалом. ЛНВ згуртував навколо себе прогресивних письменників та літераторів, утверджував національну самобутність українського народу, висловлював прагнення створення самостійної держави та збереження цілісності території України, сприяв становленню української інтелектуальної та творчої еліти, формував світогляд української молоді в роках бездержавного існування української нації. Тоді «нації сприймалися як збирачі індивідів, які володіють характерними особливостями й законними інтересами. Вимоги свободи самовизначення нації та вимоги свободи самовизначення індивіда в літературі ХІХ ст. висувалися як єдине ціле. Одне було немислиме без іншого» [5, с. 42-43].

Основні ідеї публікацій ЛНВ спрямовані на підвищення української національної свідомості, вкорінення за допомогою літератури у повсякденному й культурному житті народу засобів гармонізації національних відносин, просвітництва населення села та об'єднання різних прошарків суспільства. «Онъ стремился дать самую разнообразную пищу украинскому читателю и отзывался на многие вопросы, которые могли и должны были интересовать всыхъ украинцев» [1, с. 2].

На сторінках ЛНВ друкували твори найрізноманітніших течій літератури. Автори критично підійшли до жанрово-тематичного наповнення часопису, друкуючи не лише твори українських митців, а й шедеври європейської літератури. Такий підхід дозволив ознайомити читачів із найціннішими

здобутками української та європейської літератури, а також гідно представив світовій спільноті потужну українську літературу й культуру.

Проаналізувавши зміст ЛНВ, можемо сказати, що часопис популяризував твори не лише культурної, а й політико-громадської значущості. Адже там крім художньої літератури опубліковано також публіцистичну, яка висвітлювала широке коло тем і проблем. Щодо цього вагомою є думка А. Животко: «У відділах поезії, прози і драми зібрав «Літературно-Науковий Вісник» твори визначніших авторів, що світлими літерами записали свої імена на сторінках української літератури. [...] Поруч з тим поважне місце посідають тут праці на теми українського письменства, критичні замітки, огляди тощо. [...] Не менш багатим був відділ публіцистичний. Тут знайшли місце праці з різних галузей поточного національно-громадянського життя. [...] Все це створювало той ґрунт, на якому виховувалися й зростали українські національно-культурні і визвольні сили, на якому зростала і міцніла ідея національної єдності та поширювався серед української громади національно-суспільний світогляд» [2, с. 150-152].

Історію ЛНВ прийнято ділити на три періоди, залежно від особи головного редактора: журнал випускали 1898-1906 рр. у Львові під редакцією І. Франка, 1907-1921 рр. – у Києві під редакцією М. Грушевського, 1922-1932 рр. – у Львові під редакцією Д. Донцова.

Специфіка редакторства І. Франка полягає у тому, що публіцист зосереджував увагу на дотичних до становлення українців як нації проблемах. Він передбачав, що створення української держави можливе лише у майбутньому. Зокрема у своїй монографії Ю. Шаповал розглядає такі проблеми вісника за редакторства І. Франка: утвердження суспільно-політичної позиції і пошук власного естетичного ідеалу, генезис етнологічних і літературно-мистецьких процесів, формування особистості елітного письменника, публіцистичну модель національних свобод [4, с. 135].

М. Грушевський, як редактор, згадує про українську автономію у складі Російської федерації, що вже стає певним поштовхом до створення незалежної держави. Науковець у своїх публікаціях висвітлює думку, що нація – це феномен, що репрезентує людей, об'єднаних одною мовою і територією, культу-

рою і ментальністю, економічними та політичними зв'язками [3, с. 417].

Головним ж концептом Д. Донцова стало поняття держава. Редактор був переконаний, що лише нація може побудувати самостійну державу. У проблемно-тематичному спектрі ЛНВ за редакторства Д. Донцова Ю. Шаповала зацікавлюють комунікативні функції журналу в контексті доби, концептуалістика статей Д. Донцова, культурницькі позиції часопису тощо [4, с. 135].

Отже, «Літературно-науковий вістник» став тим фактором, що об'єднував українців, незважаючи на територіальні і соціальні відмінності та розірваність кордонів. Опублікувавши у журналі багато творів українських та світових авторів різноманітної тематики та напрямів художньої й публіцистичної літератури, які відображали європейські тенденції, утверджували намагання української нації продовжувати шлях боротьби за незалежність, цілісність, демократизацію, його редактори об'єднали український народ і всю тодішню еліту: письменників, публіцистів та критиків з різних куточків України. «Український народ, наслідуючи ті самі принципи, що й інші європейські народи, завдяки модернізації, у протистоянні з владою ... на початку ХХ ст. почав називатися українською нацією» [5, с. 57].

Література:

1. Василенко Н. Літературно-Науковий Вістник. *Киевские вести [Електронна копія]: ежеднев. лит.-полит., эконом. и обществ. газ.* Київ, 1908. № 39: Воскресенье, 10 февраля (23). С. 2.

2. Животко А. Історія української преси. Київ: Наша культура і наука, 1999. 368 с.

3. Супрун Л. Контент-аналітична репрезентація концептуальних детермінантів «Літературно-Наукового Вістника» (1898–1939 рр.). *Збірник праць Науково-дослідного інституту пресознавства.* 2015. Вип. 5. С. 415–421.

4. Супрун Л. Часопис «Літературно-Науковий Вістник» («Вістник»): періодизація й наукова рецепція. *Науковий вістник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство.* 2014. № 19 (296). С. 134–141.

5. Удод О. А. Модернізація і становлення української нації. *Сторінки історії.* 2013. Вип. 35. С. 39–60.

УДК 39(477.87-22)

Дрогобецькі Марина

ПРОСТОРОВІ, ЖИТТЄВІ І ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ЖИТЕЛІВ НИЖНЬОГО СЕЛИЩА НА ХУСТИЩИНІ

У своїй роботі хочу дослідити особливі та буденні практики жителів Нижнього Селища, спираючись на описовий метод, завдяки інтерв'ю з жителями, місцевими та приїжджими. Маю намір показати, як твориться самотність та унікальність селища.

Гіпотезою моєї роботи є те, що спільнота Нижнього Селища створила модель для наслідування, яку можуть перебрати інші села.

У першій частині роботи я сфокусуся на просторових орієнтирах жителів Нижнього Селища. Тут опишу місцезнаходження та основні місцеві простори, будівлі, точки перетину жителів.

Друга частина стосується життєвих орієнтирів: роботи та щоденних практик, рутини. Тут описую те, які несвідомі практики відтворюють жителі.

Третя частина сконцентрована на ціннісних орієнтирах жителів, а саме на спільнототворенні, перформативних практиках, вибудовуванні довіри.

Місцеві та приїжджі не вибирали Нижнє Селище по специфічним параметрам, проте змогли стати свідками та акторами змін. Просторові орієнтири.

Велика частина сучасних досліджень сфокусовані на вивченні міського простору, урбаністики. Проте, особливо після початку пандемії у березні 2020 року, важливо також розуміти, як відбувається взаємодія та рамкування простору в сільських місцевостях, куди повернулося багато містян на час карантин, усвідомити як можна трансформувати простір та уявлення про нього.

Простір та його рамкування, будівлі, з якими взаємодіють мешканці, справді впливають на сприйняття та розуміння ідентичності селища та спільноти. Після освоєння та розуміння місця виникає бажання піклуватися про ті об'єкти і надбання, матеріальні і нематеріальні, які були створені чи повторювали раніше, а також ті, які тільки з'являються чи оновлюються.

Майже всі будівлі у Нижньому Селищі мають практичне застосування, простір існує завдяки постійному перебуванню в ньому людей. Ці будівлі, неважливо, чи використані вони для підприємства чи соціальних послуг, є у власності жителів Нижнього Селища, вони не знаходяться в монополії однієї чи декількох сімей, це є певним типом освоєння, присвоєння місця всією спільнотою.

Рутинні і буденні практики жителів Нижнього Селища створюють відчуття безпеки та важливості кожного члена спільноти, підтримують взаєморозуміння та довіру.

Селище забезпечує робочими місцями близько 10% жителів, 50% займається сезонним підробітком на місці. Порівняно з містом, відчуття безпеки у селі вище, оскільки попри високу чисельність населення, 3000 жителів, люди у спільноті відчують себе впевнено, бо знають один-одного, тобто соціальні зв'язки тут, так само як і професійні, дуже сильні.

Тут також звертаюся до питання етики під час пандемії та карантину: підприємства в селі не звільняли своїх робітників за час карантину, а разом робили спільну роботу у будівлях підприємства чи поза ними.

Щоденні повторювані дії у взаємодії з простором творять ціннісні орієнтири жителів Нижнього Селища та підтримують локальну ідентичність.

Через територіальні поділи та складну історію, локальна ідентичність жителів є сильнішою ніж регіональна (Закарпатська) чи національна. Для мене є важливим те, що жителям вдалося сформуванати, а зараз підтримувати свою ідентичність завдяки тому, що вони здебільшого відрізняються традиціями, звичаями від сусідніх сіл. Мешканцям вдалося пройти певні етапи виходу з травми (двох світових війн та чисельних перерозподілів території сусідніми державами).

Довготривала тенденція змін та участь багатьох жителів у їх творенні допомагає простіше переживати кризові моменти, такі як пандемія.

Довготривала позитивна динаміка створює умови для сталого розвитку Селища.

УДК 008

Басай Дарія

**ОБРЯДИ ПЕРЕДВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛУ
НА БЕРЕЗНІВЩИНІ
(за матеріалами польових досліджень
зроблених у с. Білка Березнівського району
Рівненської області)**

Актуальність. Протягом останніх десятиліть зростає інтерес до традиційної культури України. разом з тим, сьогодні гостро постає проблема втрати елементів автентичної спадщини народної культури, і одним із них є весільний обряд. У цій студії в контексті дослідження весільного обряду виокремлено обрядодії передвесільного циклу, які на Березнівщині мають свої специфічні риси й атрибути, а також є невід'ємною частиною народної культури українців.

Ступінь дослідження проблеми. Важливими для цієї теми є праці таких дослідниць як І. Несен, З. Марчук та Л. Ковальчук, які займались дослідженням поліського весілля (в тому числі передвесільних обрядів), зокрема й на території Березнівщини.

Мета роботи полягає у дослідженні особливостей передвесільних обрядів на Березнівщині (за матеріалами, записаними у с. Білка).

У дослідженні були використані такі **методи**: аналізу, синтезу, порівняльно-історичний, типологічний та метод польової роботи як основний.

Передвесільний цикл обрядів на Березнівщині розпочинався із обряду *заручин*, що передбачав такі основні етапи: 1) **Попередня домовленість** батьків щодо одруження пари (однак з часом ця традиція зникла, і молодь може самостійно обирати собі майбутнього чоловіка/жінку). 2) **Сватання**. Дів-

чина попереджала батьків про прихід сватів тому до обряду ретельно готувались. У випадку відмови могли не приймати хліб від сватів. 3) **Оглядини**. Після згоди дівчини на сватання у неділю чи в найближче свято батьки молодої йшли на гостину до молодого й разом оглядали господарство й умови. куди їхня дитина має йти в невістки. 4) **Умовини**. Якщо на попередньому етапі досягали згоди, то батьки молодого в подальшому приходили до молодої, аби обговорити день заручин та весілля, матеріальні витрати та порядок обрядовий. 5) **Заручини**. Основними атрибутами заручин були – вишиті рушники, хліб, калачі, а заключним етапом був обмін подарунками. Дослідниця З. Марчук стверджує, що досить довгий період часу весілля власне і складалось із заручин, адже після цього обряду у суспільстві молодих вважали за повноцінну пару [1, с. 72]. 6) Ще одним підготовчим етапом є **коровайний обряд**. У цих обрядодіях брали участь жінки, яких називали *коровайниці*. Вони мали бути обов'язково заміжні жінки, мати дітей, добре жити в парі, гарні господині. Випечений коровай вони «убирали» калиною та барвінком.

Вдалось записати обряд «гадання», який виконували жительки с. Білка після того, як поставили коровай у піч. Седун Світлана 1954 року народження розповіла про дії, які виконувались під час випікання короваю у переддень її весілля: *«...Як уже вимили руки, то беруть тую миску і кідають через хату, і дивляться як упала – догори дном чи донизу, то так гадають хлопчик чи дівчинка перші родяться...»* [2].

Останній в циклі передвесільних обрядодійств Березнівщини – «Вінок» (Вінок). Дійство загалом слугувало **дівч-вечером** та традиційно відбувалось в суботу. Після того, як дівчата (дружки) наплели вінків, чекали молодого на викуп «вінка». Щодо сучасного варіанту проведення викупу, то респондентки вказують на те, що викуп тепер відбувається перед вінчанням і проходить у вигляді грошового відкупу, щоб забрати наречену. Тобто можемо говорити про те, що обряд «віноклетин» з часом знівельовався.

Основні висновки. Отже, обряди передвесільного циклу на Березнівщині представлені у вигляді таких етапів: попередня домовленість батьків, сватання, заручини, оглядини, умовини, випікання короваю, дівч-вечір (віноклетини), що у с. Білка має назву «Вінок». Протягом дослідження було виявлено ряд

специфічних атрибутів та обрядодій, що демонструють цікаві елементи традиційної народної спадщини Полісся, зокрема – Березнівщини.

Література:

1. Марчук З. В. Українське весілля: генеалогія обряду. Подільсько-Волинський народознавчий центр. Рівне : Волинські обереги, 2004. 84 с.

Польові записи:

2. Седун Світлана Степанівна 1954 р. н. – жителька с. Білка, Березнівського району, Рівненської області.

УДК 008

Німець Ольга

ОБРЯДОВА СИМВОЛІКА ЛЕМКІВ (за матеріалами, записаними у с. Підзамочок Бучацького р-ну Тернопільської обл.)

Актуальність. Звичаї й традиції кожної етнографічної групи, що компактно проживає на території України, – неповторні та особливі. Вони являють собою багату й різноманітну культурну спадщину, яку важливо зберігати, щоб бути цікавішими, багатшими, сильнішими для себе й інших народів. Символіка кожного обряду (у контексті дослідження – лемківського), має важливе значення у розумінні звичаєвої культури українців загалом і водночас дозволяє бачити й оцінювати унікальність культури цієї етнографічної групи.

Ступінь дослідження проблеми. Важливими щодо цієї теми є праці місцевих дослідників Я. Бодака, Б. Струмінського, Г. Щерби, Й. Лозинського, А. Бігуняка, Ю. Тарновича, оскільки містять інформацію про лемківську етнографічну групу на території Західної України, зокрема Тернопільської області та польові матеріали з паспортизацією респондентів.

Метою роботи є провести дослідження культурних фольклорно-етнографічних традицій та обрядів переселенців із Лемківщини на Тернопільщині й виокремити та проаналізувати їх символіку на предмет автентичності.

Весільна обрядовість охоплює найбільшу кількість звичаїв і традицій у родинному житті. Лемківське весілля має безліч автентичних особливостей, в тому числі й у плані символіки.

Відмінним обрядом лемків у передвесільному етапі були руковини, що у традиційному українському весіллі є аналогом заручин. Ольга Околович так розповіла про цей обряд: *«...Молоді ставали під стелю, під самі балки, тоті схрещёні, так ніби то було в молоді вдова це, але щоб дістати, то ставали бни*

на стіл і їм зв'язували обі руки, щоб ніби вони так по життю були разом...» [2]. Несуча дубова балка, що тримала на собі дах, називалася *сволоком* і символізувала міцність молодого роду.

Ракова Дарія Василівна про такі атрибути розповіла: *«Дружби мали такі шапки з косицями, тоти такі пюрця. Мали палічки тоти такі сокірки...»* [3]. Як пояснює М. Шубравська, «лемки та гуцули постійно носили топірці в повсякденному житті як елемент захисту, підсобний інструмент у лісовій зоні та оберіг від нечистої сили, не розлучаючись із ним ні в будні, ні у свята» [1, с. 35]. Як бачимо, цей предмет місцевої культури зберігає свою символіку й до сьогодні.

У поховальній обрядовості також присутні автентичні лемківські звичаї, які збереглись до сьогодні. Згадана оповідачка зазначила: *«Як людина гмерла, то в труну кладеться гребінець чи вокуляри, а палиця, то єст, що людина мала свого тут на зємлі, то мусит і там мати, обов'язково. Бо она там теж жїє»* [3]. Як і на інших територіях України, цей звичай походить ще з дохристиянських часів та тяжіє до символіки культу предків.

Одне з основних занять лемків було пошиття та вишивка одягу. Василишин Ірина Томківна розповіла: *«Сильно багато вишивали, в кожного в хаті, бо всі мали мати до церкви, рушники в хаті, обруси, на ліжку тоті на свята покривала з вишивкою і вигаптувані краї, всьо вишите, низ, узори внизу. Та й то був оберіг від всього злого, бо тото своїми руками робилося»* [1]. *«То взяти круг, то тільки на дитячих сорочках, бо єст сонце, ясне світить як дитя»* [1]. Лемківська вишивка дуже багата на полісемантичну символіку. Круг символізував сонце, яке було одним із наймогутніших оберегів.

Особливо цікаво представлені у лемків Різдяні звичаї. Згадана вище інформаторка розповіла про звичай їсти на Святвечір часник: *«Зачинали часник їсти по старшині, навіть по годинах хто борше ся вродив: бабця, мама, Часник, то було на здоров'я»* [1]. Часник у народній традиції символізував оберіг від хвороб та лісових духів. У місцевих різдяно-новорічних святах цікавою бачиться символіка страв і свято вечірніх гадань, що буде досліджено у роботі ширшого плану.

Висновки: Одним з основних складових обрядів є його символічне значення та наповнення, яке дозволяє краще зрозуміти культуру етнографічної групи та виокремити її автентичні особливості. Лемківські звичаї й традиції зберігаються до сьо-

годні на території села Підзамочок, тому для подальшого збереження культурних надбань важливо досліджувати семантику символіки.

Література:

1. Весілля: у 2-х кн./ Упор. Шубравська М. М. (тексти, примітки), Правдюк О. А. (нотний матеріал). К., 1970. 454 с.

Польові записи:

1. Васишин Ірина Томківна, 1940 р.н., Лодинка, Польща. 1945-го року була переселена у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Звенигород).

2. Околович Ольга Василівна, 1934 р. н., с. Ріпник, хутір Вази, Польща. 1944-го року була переселена у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

3. Ракова Дарія Василівна, 1931 р. н., Горлиця, Польща. 1940-го року була переселена у Харків, потім самостійно родина переїхала у Тернопільську обл. (Бучацький р-н с. Підзамочок).

УДК 008

Мініч Оксана

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЇ
ЗАМОВЛЯНЬ РОКИТНІВЩИНИ
(на матеріалах зібраних в селах Обсіч і Кам'яне,
Рокитнівського району)**

Актуальність теми дослідження. Важливою темою, яка здавна привертає увагу дослідників і досі не втратила своєї актуальності, є народні замовляння. Народні замовляння є важливим компонентом психотерапевтичних народних методик, що передбачають лікування словом. Водночас, безсумнівне й те, що цей жанр фольклору ввібрав у себе багато давніх міфів та магічних уявлень. Дослідження народних замовлянь в етнологічному вимірі дає ключ до розв'язання важливих етнологічних завдань, пов'язаних з проблемами походження та розвитку світоглядних уявлень та народних знань українців. Важливість дослідження підсилює ще й те, що робота присвячена Поліському історико-етнографічному регіону.

Полісся – край, де за останні десятиліття відбулися глибокі трансформаційні зміни у зв'язку з екологічним лихом, що сталося на Чорнобильській АЕС. Ця аварія і активні міграційні процеси, зумовлені нею спричинили руйнацію досить тривкого шару традиційної культури, яка століттями зберігала давні обряди, архаїчні елементи. І хоч після цього активізувалась науково-збиральницька та громадська діяльність по збереженню унікальної, значною мірою місцевої поліської традиції. Тому з огляду на це актуальність теми виявляється також у необхідності збереження народних знань та духовної спадщини поліського регіону.

Мета дослідження полягає у дослідженні регіональної специфіки народних замовлянь українців Полісся.

Досягнення означеної мети здійснювалося шляхом вирішення таких завдань:

- проаналізувати стан висвітлення проблеми і визначити рівень її наукового осмислення, узагальнити зібрані матеріали та оцінити джерельну базу;

- прослідкувати спадковість традиційних замовлянь на Поліссі;

- з'ясувати, що було втрачено, а що набуто протягом минулого століття у цій галузі народної культури.

- розкрити та проаналізувати зібрані матеріали в загальноукраїнському контексті.

- розкрити регіональну самобутність та виразність традицій замовляння Полісся та показати їх застосунок у побуті мешканців.

Оригінальні тексти замовлянь з давна привертали увагу етнографів, письменників, науковців Б.Грінченко, М. Драгоманов, В. Кравченко, П. Чубинський та ін. [4,5,7,21]. Але оскільки люди навіть готові ділитися цими текстами для, того щоб вони не забувалися. «Я ранше багато дочечко знала всяких, заговорів, але забула трохи, люди перестали ходити да просити щось їм пошептати», ми маємо змогу більш ретельно дослідити цей пласт культури.

Замовляння становлять особливу сферу побуту українців, вони є частиною життя і сьогодні. Все одно через великий цивілізаційний стрибок і в епоху комунікаційних технологій людина все одно відчуває потребу в іншій надреальній комунікації через віру в силу слова та її здатність змінити реальність. Те, що колись для людей здавалося ніби якесь чаклунство (Інтернет, літак, ноутбук, автомобіль і т.д.) сьогодні є невід'ємною реальністю, свідченням про реальні великі відкриття та досягнення. Але все одно і за цього всього незмінним і незбагненим залишається віра, захована в християнську й народну молитву, замовляння, обряд. Нам залишається лише спробувати зрозуміти що це.

Наукове зацікавлення замовляннями спостерігається з початку ХІХ століття. І.Срезневський вважається першим хто розпочав фіксацію та вивчення замовлянь. Протягом наступних десятиліть замовляння з'являються у різних виданнях, виходить велика збірка українських замовлянь П.Єфименка. Сучасний дослідницький період представлено працею росій-

ських вчених – це збірка з етнографічного Полісся, яка стала результатом експедицій Відділу етнолінгвістики та фольклору Інституту слов'янознавства АН СРСР. Для нас вона цінна 300 текстами замовлянь з території українського Полісся.

Паралельно з фіксацією замовлянь відбувається й наукове осмислення цих творів та усього, що їх супроводжує. Саме тому, в XIX столітті вчені основну увагу приділяли питанню походження замовляльних формул, адже переважно в них вбачали залишки язичницьких молитов із трансформованою образною системою на користь християнських образів.

Оскільки замовляння залишаються важливим об'єктом наукових фольклористичних досліджень. Складність пізнання феномену диктується не тільки архаїчністю, але й багато-аспектністю, багатошаровою і багаторівневою природою фольклору, пов'язаною з динамікою традиції, співвідношення змісту і форми, знаку і образу, а також специфікою процесу інтерпретації.

Замовляння – це нерозкладна первісна єдність слова і діла, тексту і обрядового сценарію. Текст, фіксований у слові, підкріплений «магічними» засобами запам'ятовування (рима, ритм, звукові асоціації). Замовляння – це певна картина світу, спосіб спілкування із усім оточуючим світом, вони не розраховані на те, що їх зрозуміють метафорично або використають з розважальною метою. Саме тому вони й відлучалися так гостро християнством. Це дослідження може стати певним підґрунтям для подальших наукових досліджень та робіт, адже тема ця дуже «обширена» і до кінця не вичерпана. Загалом у науковій роботі подала структуру і систематизацію Поліських замовлянь на основі зібраного матеріалу, розшифрувала деякі символи, що стосувалися замовлянь, записала точну вимову самих замовлянь намагаючись зберегти їх акцент та вимову, розкрила причини згасання народних замовлянь.

УДК 008

Метеньканич Анна

РОМАНТИЗАЦІЯ ЗЛА У МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ: НА ОСНОВІ ВСЕСВІТУ DC

Фільми, які репрезентують героїчну тему є популярними серед будь-якого прошарку населення та вікової категорії. Однак зацікавлення глядачів та глядачок переймають не протагоністи (ки) – головні позитивні герої (ні), а навпаки – антагоністи(ки). Таким чином, масова культура романтизує феномен «антагонізму».

Кінематограф – це синтетичне мистецтво, яке абсорбує у себе низку інших видів мистецтв, можна стверджувати, що успіх кіно – це комплексний вплив на відчуття людини, який допомагає легко сприймати посилені кінокартин.

«Романтизація» стирає межі між такими категоріями як «добро» та «зло», «правильне» та «неправильне». Однак, особливий спосіб подачі має свого споживача, чим продукує нові кінокартини.

Ф. Ніцше, у своїй роботі «До генеалогії моралі» [3, с. 3] розглядає генезу понять «добре»-«погане», він приходить до наступного висновку: «Добро» асоціюється із знатним, благородним, аристократичним, нетривіальним, у свою чергу «зло» – це вульгарне, низинне, плебейське. Таким чином, «зло» існує не як творення чогось поганого, а контраст для аристократичного – «доброго».

А. Гусейнов і Р. Аперсян [1, с. 188-189] «зло» так само, як і «добро», вважають цінністю, яка трактується по різному, залежно від країни, народу, епохи. І кожна людина вчиняє «зло», виходячи із внутрішнього світу, досвіду, ситуації. Таким чином, вже згадані нами аристократи у попередньому абзаці діяли виключно із свого статусу та моральних цінностей: карали та володарювали, опираючись на «світовідчуття» свого класу, своїх меж. Тому, той, хто вищий за статусом, не міг чи-

нити «зло». Яке, за З. Фройдом [5], є однією із основоположних енергій у людині – руйнуючою – рушієм.

За І. Ільїном [2], «зло» в кожній людині від народження, і люди повинні знайти у собі шляхи його подолання його, автор зазначає про «фізичне примушення» — що не є «злом».

Антагоніст(ка) – суб'єкт «зла»: його рушій та виробник. Антагоніст (ка) або антигерой(їня) – тип персонажу (персонажки), який позбавлений героїчних, однак акумулює у собі не тільки негативні риси, але й позитивні. Сприйняття антагоніста(ки) залежить також від зовнішнього вигляду та акторської майстерності. Антагоніст(ка) – збірний образ: включає у себе характерні риси, модель поведінки, архетипи.

Вони можуть мати наступні риси [4]:

– Відсутність таких понять як «життя» та «смерть» (можуть воскреснути).

– Є носіями нової ідеї (сильної ідеології).

– Особливе відчуття гумору.

– Гроші або влада – не є головними для них.

– Як правило, це чоловік.

– Проблеми з батьком.

– Зневага соціальними нормами моралі.

Архетипи – додатковий критерій для розуміння емпатії до антагоністів (ок). Опираючись на архетип Анімус – це чоловіче в жінці, не можна не привести до прикладу Жінку-кішку – самовпевнена, сильна, розкута та привабливо-агресивна.

Або архетип Персони – приховування свого власного Я для того, щоб підпадати під стандарт, подобатися іншим.

Тінь – те, як людина себе сприймає у свідомості; те, що подавляється, бо темне, неправильне, деструктивне.

Трікстер – породження «зла», але не існує тільки лиш у ньому. Він вчиняє як погані, так і добрі діяння.

Таким чином, антагоністи (ки) акумулюють у собі як темне, так і світле – це складова архетипів, у той же час, вони діють наперекір громадськості та нормам моралі, що робить їх протилежністю «добрю»-«злу».

У своїй роботі ми проаналізували низку фільмів і прийшли до такого висновку: майже всі антагоністи(ки) використовують костюм, а також грим (не рідко це пов'язано з ініціацією – смертю та воскресінням); вони мають специфічний гумор – це і (само) іронія, і сатира у відношенні до протагоністів(ок), уря-

ду чи пересічних людей; ідеологія більшості не відрізняється від переконань чи ідеології головних героїв (героїнь): бажання врятувати себе, свою сім'ю чи друзів, або жага до розваг; антагоністи(ки) та протагоністи(ки) однаково шкодять: будівлі, життя. А це змушує симпатизувати.

Література:

1. Гусейнов А., Аперсян Р. Этика. Москва: Гардарики, 2000. 472 с. (Гардарики).
2. Ильин И. О сопротивлении злу силою. URL:: https://azbyka.ru/otechnik/Ivan_Ilin/o-soprotivlenii-zlu-siloyu/#0_2
3. Ницше Ф. К генеалогии морали. URL:: https://royallib.com/book/nitsshe_fridrih/k_genealogii_morali.html
4. Почему нам так нравятся герои-трикстеры, которые с легкостью затмевают даже главных персонажей. URL: <https://www.adme.ru/tvorchestvo-kino/pochemu-nam-tak-nravyatsya-geroi-trikstery-hotya-po-zakonom-logiki-eto-dovolno-amoralnye-personazhi-2507192/>
5. 1. Фрейд З. Болезнь культуры. АСТ. 2014. URL:: https://royallib.com/book/freyd_zigmund/bolezn_kulturi_sbornik.html

Наукове видання

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції

15 квітня 2021 р., м. Острог

Відповідальний за випуск Дмитро Шевчук

Комп'ютерна верстка Наталії Крушинської

Формат 42х30/4. Ум. друк. арк. 9,65. Обл.-вид. арк. 9,63.

Наклад 50 пр. Зам. № 23–21.

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «Cambria».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві

Національного університету «Острозька академія»,

Україна, 35800, Рівненська обл., м. Острог, вул. Семінарська, 2.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи РВ № 1 від 8 серпня 2000 року.

Виготовлено ФОП Свинарчук М. В.

Тел. (+38068) 68 35 800, e-mail: 35800@ukr.net.