

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

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

*Матеріали
Всеукраїнської наукової конференції*

31 березня 2023 р., м. Острог

Острог
Видавництво Національного університету «Острозька академія»
2023

УДК 001.891:008(082)
ББК 70
0-76

*Рекомендовано до друку радою Навчально-наукового інституту
соціально-гуманітарного менеджменту
(протокол № 8 від 22 березня 2023 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;

Ольга ШЛЯХОВА, кандидатка філософських наук, ст. викладачка.

Рецензенти:

Юлія МАСЛОВА, кандидатка філологічних наук, доцентка;

Надія БЕДРІНА, кандидатка культурології, доцентка.

0-76 Острозькі культурологічні читання: матеріали Все-
української наукової конференції (м. Острог, 31 березня
2023 р.). Острог : Видавництво Національного університе-
ту «Острозька академія», 2023. 106 с.

DOI 10.25264/31.03.2023

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», 2023
© Автори статей, 2023

ЗМІСТ**Daryna Zhyvohliadova**

MODERN CHALLENGES OF CULTURAL DIPLOMACY: RESOURCES
OF THE INTERNATIONAL COOPERATION 6

Ірина Жовтоног

ВИНИЩЕННЯ ЗНАКІВ КУЛЬТУРИ ЯК ОНТОЛОГІЧНА
ДЕСТРУКЦІЯ ЛЮДСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ 8

Юлія Родіна

ЛЮДИНА 21 СТОЛІТТЯ – ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПОЛІСИСТЕМНІЙ
ПАРАДИГМІ 11

Аліна Моргунова

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ
ГЛОБАЛЬНОГО СВІТУ. ДУХОВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ – ЯК ШЛЯХ
ВЗАЄМОДІЇ 13

Ростислав Фанагей

«КУЛЬТУРНИЙ ПОВОРОТ»: ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРІВ
ЯК СПОСОБІВ ПРАКТИКУВАННЯ 16

Євгенія Буцикіна

МІСЬКИЙ ВЕРНАКУЛЯРНИЙ САД ЯК ПРОСТІР ТУРБОТИ:
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ 19

Тамара Шадюк

ІНФОРМАЦІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ГАДЖЕТ 22

Євгенія Родіна

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 25

Степан Янковський

«ПРИВИДИ МАРКСА» АБО ДОСВІД ПРОЧИТАННЯ
ОДНОГО ТЕКСТУ ЖАКА ДЕРРІДА 28

Олег Челяк

ФІЛОСОФСЬКІ ОСМИСЛЕННЯ ГЕНОЦИДУ:
УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД 33

Наталія Годзь

СТАНДАРТИ ТА ТРАДИЦІЇ У НАУКОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ ПІД ЧАС
ВІЙНИ ТА ПОВОЄННОГО ПРОСТОРУ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ
ТА ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ) 35

Марія Петрушкевич АНАЛІЗ ДІЇ МЕХАНІЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ	38
Катерина Лобанова «УКРАЇНСЬКІ БІЖЕНЦІ В ЄВРОПІ: ПРОБЛЕМИ «МОБІЛЬНОЇ» МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ЕСТОНІЇ»	41
Микола Зайцев СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ЯК ВИЯВ КРИЗИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНО ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО КОМПЛЕКСУ	44
Еріка Бринь ФЕСТИВАЛЬ В ДИСКУРСІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ	48
Оксана Антонюк ЦИФРОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ ДЛЯ БІБЛІОГРАФІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ	51
Микита Аксюк РЕЛІГІЙНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЯК ПОТЕНЦІЙНА ПОЛІТИЧНА АЛЬТЕРНАТИВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ (СЕРЕДИНА 50-Х – СЕРЕДИНА 60-Х РР. ХХ СТ.)	54
Карина Куртева ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ	58
Анастасія Ольховська ДО ВИВЧЕННЯ ПЛАСТИЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ТІЛА ТАНЦІВНИКА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ	61
Василь Рожко МОРАЛЬНО-БОГОСЛОВСЬКИЙ ЗМІСТ ЕКОЛОГІЧНОГО ГРІХА ТА ЙОГО ТЕОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ	64
Ірина Патрон ФОТОГРАФІЯ ЯК АРТЕФАКТ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Ю. ДОРОША)	67
Анастасія Павлишин ТАРАС ЗАКИДАЛЬСЬКИЙ – ЧЛЕН КОМІТЕТУ ГЕЛЬСІНСЬКИХ ГАРАНТІЙ ДЛЯ УКРАЇНИ	70
Маргарита Гришко ДО ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ	73

Андрій Яворський ФОЛЬКЛОР ХАРКІВЩИНИ В 1920-Х РОКАХ	76
Ольга Федоренко, Ірина Даниленко ГУМОР ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН	79
Євгенія Хоптинець ЛІЦЕНЗУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ФРАНЦІЇ	82
Поліна Бадакwa РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У ВИСТАВАХ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ»	85
Олександр Кирильчук КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ ТА ЙОГО МІСЦЕ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ	87
Ольга Овчарук МІЖНАРОДНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ «МОБІЛЬНІ МИСТЕЦТВА ЗАРАДИ МИРУ»: ДОСВІД ФОРМУВАННЯ НОВІТНІХ ГУМАНІТАРНИХ СТРАТЕГІЙ	90
Олександр Литвин КНЯЗЬ ВАСИЛЬ-КОСТЯНТИН ОСТРОЗЬКИЙ: КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ОЦІНОК ПОСТАТІ	93
Наталія Щеглова ЕСТЕТИЗАЦІЯ ПОЛІТИЧНОГО В ПРАЦЯХ ЖАКА РАНСЬЄРА	97
Діана Сокол НЕОБАРОКОВИЙ ВЕРТЕП: СЕНСИ, ТРАДИЦІЇ, ДОСВІД	100
Юрій Вільчинський ЗАГАДКА 30-Ї ПАРАЛЕЛІ ТА “ОДНОЧАСНІСТЬ” ВОСЬМИ КУЛЬТУР ВСЕСВІТНЬО-ІСТОРИЧНОГО МАСШТАБУ	102

УДК 130.2:304.4(4)

Daryna Zhyvohliadova

MODERN CHALLENGES OF CULTURAL DIPLOMACY: RESOURCES OF THE INTERNATIONAL COOPERATION

It is more than a year after the full-scale russian invasion and more means of cooperation strengthen the solidarity response for Ukraine. The process of cooperation includes the variety of actions between the stakeholders at all the levels – global, national and local. Cultural diplomacy, as an exchange of values, experience and knowledge, acts as an important ecosystem to build the connections and foster the mutual understanding. It acts as a soft power during the war.

Due to the Salzburg Global Seminar Statement on The Future of Cultural Diplomacy, cultural diplomacy is the accelerator for change and connectedness. To achieve the effective and long-lasting impact the following pillars are essential: valuing integrity, bridging divides, utilizing the power of democracy, recognizing the power of technology and representing and leveraging diversity [1, p.1-2].

Global support concentrates on maintaining cultural diplomacy on the international level. The main international organisations in the field of culture, such as UNESCO, EU, ALIPH Foundation, ICOM, ICOMOS, CER, Europa Nostra as well as the networks – ENCATC, CAE, IFACCA – bring their resources together to create policies aimed at promoting Ukrainian uniqueness and facilitate infrastructural and soft projects.

An important role play the main Ukrainian governmental bodies, responsible for cultural cooperation and diplomacy: the Ministry of Culture and Informational Policy of Ukraine, Ukrainian Cultural Foundation and Ukrainian Institute. It is highly important to cooperate to achieve the common goal – raise the awareness and

support, connect the local and foreign cultural professional for the joint projects.

What is highly important for the successful international cooperation is to be based on the local contexts and field research. It is also crucial to exchange the experience of the up-to-date cultural projects' models and cultural diplomacy approaches. The final point is to always reach the cultural professionals, so that they can share their personal experience with a huge diverse background within the networks.

Emergency actions in saving the cultural heritage are standing in the very middle of the cultural cooperation. International actors, Ukrainian professional organizations as well as civil society representatives are standing together on a frontline, safeguarding the cultural heritage. Current priorities, that are being mentioned during the numerous conferences and forums, are the following: preserving cultural heritage in a war zone, including emergency evacuation and stabilization; fixing the cultural crimes as well as to keep track of the collections looted; digitizing the collections of Ukrainian museums, libraries, and archives.

Diplomats nowadays are not only the governmental representatives, but civil society leaders and artists as well. They act on different levels, bringing their resources for joint cooperation and research. This process is directed to the future and provokes the transformation. Fair cooperation in culture becomes the common space for result-based diplomacy and accelerates the aid to Ukraine.

References:

1. The Salzburg Statement on the Future of Cultural Diplomacy. Retrieved from: https://www.salzburgglobal.org/fileadmin/user_upload/Documents/2020-2029/2022/S743-01/SalzburgGlobal_Statement_Culture.pdf

УДК 171: 177(177.5/177.72)

Ірина Жовтоног

ВИНИЩЕННЯ ЗНАКІВ КУЛЬТУРИ ЯК ОНТОЛОГІЧНА ДЕСТРУКЦІЯ ЛЮДСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Усі концентраційні й фільтраційні табори, усі гетто й фабрики смерті, усі рови і стіни, канави і колючі дроти – сьогодні є знаками того, наскільки складними стали спроби спілкування й порозуміння. А війни і військові конфлікти, тероризм й геноцид на сьогодні підтверджують на скільки небезпечним є іншування.

Спираючись на західну філософську традицію – терміном «іншування» у нашому дослідженні позначена концептуальна основа, яка включає набір процесів і структур, що продукують постійну нерівність, засновану на відмінностях в ідентичності людей. Але також цей термін вказує на глибші процеси, як то штучного формування й виокремлення категорії «інакших», з метою їх дегуманізації, виключення й витіснення.

Власне проблема «іншості» і розуміння «іншого» охоплює такі категорії як іншість, інакшість, інакшого й присутня у релігійних, етнічних, ідентичних, соціальних протистояннях і конфліктах. У цьому доробку робиться спроба окреслення репрезентацій Іншого й проблеми іншування на індивідуальному та культурному рівнях. Ми зосереджуємося на проблематиці іншування – як знищенню культурних знаків людської ідентичності й конструювання ворожості між людьми. Виявляємо ті структурні елементи які включає у себе іншування і які, зрештою, й зумовлюють геноцид і війни.

Однієї з причин виникнення іншування є хибні шляхи абстрактного мислення. Якщо абстрактне мислення є узагальненням даних чуттєвого пізнання і їх дослідження з різних варіантів з метою відображення істотних зв'язків і відношень,

то хибні шляхи абстрагування продукують фрагментарне, усічене й внутрішньо пусте знання. Одним з таких шляхів є співвіднесення людини лише з однією чи кількома абстрактними ознаками, й натомість, зневажання безлічі інших характеристик, що складають конкретну людську істоту. Такі помилкові шляхи абстрагування, свого часу, зумовили таврування усіх німців під грифом «фашисти», євреїв – під знаком «іногородці», і сьогодні продовжують визначати усіх українців через значення «нацисти».

Грунтуючись на хибному абстрактному мисленні іншування розгортається як символічне насильство, як намагання принизити та знищити людську гідність. На цьому рівні мета іншування полягає в тому, щоб не тільки знищити фізично, але й принизити символічно. Таке іншування має місце, коли символічні для комунікативного простору людини речі знецінюються, заперечуються й руйнуються. Ідентичність стає засобом, що піддається знищенню, викоріненню, асиміляції. Зважаючи на це іншування постає як війна проти ідентичності, а культурне і етнічне знищення його невіддільні складові.

Тут іншування набуває характеристик свідомого процесу зумисного руйнування символічних знаків досвіду інших людей. Знищення ландшафту ідентичності. Руйнування життєвого простору. Культурні символи стають мішенню, адже несуть у собі рельєф ідентичності. Передають те символічне середовище, що стає відображенням людського життя, його історії й досвіду. Конструюють ті етнографічні краєвиди, що означають самотність, непідробність, справжність. Й водночас вміщують той життєвий простір без якого людина втрачає свою вкоріненість, свою приналежність, свій світ, своє значення. Це умова успадкування традицій, своєрідна комунікація й спосіб порозуміння між різними поколіннями й різними людьми.

Це символічне середовище є умовою успадкування традицій. Це спосіб порозуміння між різними поколіннями та різними людьми. Руйнування всього цього є знищенням зв'язку між пам'яттю, традиціями та вкоріненістю. Так стирається межа приналежності до свого, близького, рідного. Через означники культури, ба більше, через їх знецінення, асимілювання, викорінення руйнується людська ідентичність.

Дійсно, такі методи відчуження, як розрив зв'язку із територією, мовою, традиціями в першу чергу завдає удару не

по матеріальному добробуту, а гідності люде є своєрідною онтологічною деструкцією, яка руйнує людську вкоріненість на перетині природи та культури.

У свою чергу, хибне абстрактне й невизнання культурного простору інших людей зумовлює об'єктивацію й дегуманізацію Іншого. Таке іншування об'єктивує, редукує, уречевлює, опредмечує людей, роблячи з них бездушні й знеособлені предмети. Звідси ставлення, відношення й поводження з людьми як із речами. Їх, Інших, пише Хібберт (Hiebert, 2017), рзглядають як «небезпечних ворогів» і, нарешті, як «недолюдей» [2; с.4].

У той же час, ставлення до людей як до речей призводить до насильницького визначення їх місця та позначення кордонів. Цю інструменталізацію свободи, включаючи свободу творчості, Сартр характеризує як шлях до рабства [1; с. 368]. При цьому все те, що цінне для Іншого теж знищується. Так втілюються такі форми виключення, як ксенофобія, антисемітизм, расизму, шовінізму й багато інших «ізмів». Водночас, такі символічні практики зумовлюють прийняття репресивних законів. Вони стають рушійною силою порушення прав Інших людей.

Отже, іншування у сьогоднішньому світі – шлях руйнування ідентичності на межі знищення життєвого простору й фізичного виключення. Як позбавлення життєвого досвіду й особистого контексту. Усього того, що вкарбоване й збережене в пам'ятках мови, мистецтва, архітектури й позбуваючись усього цього людина втрачає свою вкоріненість й приналежність.

Література:

1. Сартр, Ж-П. (2001). Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. В. Лях, П. Тарашук (Пер.). Київ: Основи, 854 с.
2. Hiebert M. (2008). The Three «Switches» of Identity Construction in Genocide: The Nazi Final Solution and the Cambodian Killing Fields. *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 3(1), 4-29. Retrieved from <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1178&context=gsp>

УДК 316.61 (045)

Юлія Родіна

ЛЮДИНА 21 СТОЛІТТЯ – ОБРАЗ ЛЮДИНИ У ПОЛІСИСТЕМНІЙ ПАРАДИГМІ

Метою дослідження стало розглядання образу людини у цілісності її існування та знайдення можливостей поєднання різних парадигм, адже ніякий окремий напрямок не може дати розглянути людину 21 століття у повноті її сучасного існування.

Людина-суб'єкт існує у цілій системі вимірів, які, як не дивно, не допомагають знайти себе і затвердитись на власно-знайдених цінностях, що відповідали б еволюційному щаблю розвитку людства, а, навпаки, віддаляють від надбань гуманності і людяності у бік механістичності і штучності та втрати власного образу.

Розглянути людину з точки зору окремої науки, навіть такої «людської» як психології, дає механістичність, стандартність і віддалення від розуміння істинних шляхів розвитку – людина попадає у чужі стереотипи, соціально спрямовані рольові нашарування, яке спричинило до багатьох проблем під час бурхливого розвитку упродовж 20 сторіччя техногенного і технологічного суспільства, де сама людина стала проектом соціальної значимості і вивіреності і при всьому шляху уперед з точки зору еволюції як збереження живого – залишила людину на місці (адже у 21 століття людина перейшла з тими самими проблемами – неналаштованість побуту бідних країн і соціальних прошарків, корупційність, упередженість, війни такі самі жорсткі і нецивілізовані, як і сто років назад). Якщо ж розглядати повномасштабну війну з Росією, порівняти її з попередніми війнами, наприклад, другою світовою, і подивитися як велися війни у менш цивілізовані часи, то є чітка інволюція принципів, правил і навіть своєрідної етики ведення війни, адже сучасна війна, яку дозволяють собі

політики і керівники 21 століття більше схожа на нецивілізовані бої без правил, порушення любих норм, фізичних, психоемоційних, економічно-юридичних, і насилля розповсюджується не тільки у якості фізично-воєнної агресії, а й насилля над свідомістю, психічним життям, шляхом жорсткого маніпулювання, залучення пропагандистського впливу самим порушувачим самі права існування людини чином.

В.І. Вернадський писав, що немає нічого більш цінного ніж творення особистості, і не тільки в соціальній детермінації, а в детермінації живою біосферою як живої істоти. Він ввів поняття соборна особистість, що мала на увазі розвинену людину у її зібраності всіх структур, а не тільки обумовлену соціально.

І глобальні проблеми будуть визначати майбутнє усього людства, і є потреба вирішення суперечності між соціальними відносинами, культурою і етикою на перетині саме людської особистості, отже сучасна парадигма вивчення шляху і розвитку людини має бути полісистемною – тобто такою, що дозволить розглянути людину на всіх рівнях її існування.

Література:

1. Балл Г. Система принципів раціогуманізму. *Психологія і суспільство*. 2011. № 4. С. 16-32.

2. Ємельянова Т. В. Культурологічний аналіз естетико-психологічної проблематики. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. М-во культури України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Київ : [Міленіум], 2015. Вип. 1 (4). С. 27-32.

УДК 304

Аліна Моргунова

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ ГЛОБАЛЬНОГО СВІТУ. ДУХОВНА ІДЕНТИЧНІСТЬ – ЯК ШЛЯХ ВЗАЄМОДІЇ

Глобалізаційні процеси мають значний вплив на проблеми ідентичності у культурній комунікації. З одного боку, глобалізація може сприяти поширенню культурних цінностей та збільшенню культурної різноманітності. З іншого боку, вона може призвести до втрати національної та етнічної ідентичності.

Наразі людство переживає велику кризу практично в усіх сферах життя. Але саме духовна криза є однією з основних ознак сучасного глобального світу. На цьому тлі духовний аспект культури набуває особливого значення. Він може не тільки окреслити проблеми міжкультурної комунікації глобального суспільства, але й стати фактором порозуміння і єднання різних народів, етносів, культур.

Відомий соціолог З. Бауман зазначає, що ідея «універсализації» яка несла в собі наміри удосконалення світу, створення рівних однакових умов в усіх куточках планети забута. Натомість поняття «глобалізація» наразі пов'язане «насамперед з глобальними наслідками, ...а не з глобальними ініціативами й діями» [1]. Але удосконалення світу має бути перш за все духовним удосконаленням, без нього будь-яке матеріальне покращення життя зрештою може привести до ще більшого переродження сучасного суспільства у суспільство споживання, а фактично, до деградації.

Сучасний світ являє собою розмаїття культурних традицій. Кожна культура має свої унікальні особливості, які роблять її відмінною від інших. Це охоплює різноманітні аспекти культури, такі як мова, мистецтво, музика, танці, література,

кулінарія, релігія, історія, традиції, звичаї та багато іншого. З одного боку така многогранність дає багатий спектр можливостей для самовираження культурних спільнот, з іншого боку призводить до деяких протиріч в міжкультурній комунікації. Серед найбільш важливих (як зазначає сучасний дослідник) такі, як: протиріччя між глобальним та локальним; протиріччя між традиціями та новаціями; протиріччя між індивідуальними та соціальними цінностями; релігійні протиріччя, що загострюються на тлі глобалізації культури [2].

Щоб вирішити проблеми ідентичності в міжкультурній комунікації, необхідно бути відкритим до інших культур і усвідомлювати їхні унікальні особливості. Для досягнення цієї мети, можна використовувати культурологічні дослідження, які допоможуть зрозуміти традиції, релігію та інші аспекти культури іншої країни. Також важливо розвивати взаєморозуміння та толерантність, що допоможе побудувати позитивні відносини між культурами. Але існує ще один шлях в подоланні означених проблем. На наш погляд, це шлях усвідомлення своєї духовної ідентичності. Існує багато дефініцій поняття «духовної ідентичності». Ми означимо її як таку, що базується на загальнолюдських духовних цінностях, на сакральному сенсі життя, на розумінні єдиного духовного начала людства. Платон, Геракліт, Гегель, Шопенгауер, та інші філософи; вчені, дослідники А. Ейштейн, Д. Боум, О. Блаватська звертали увагу на те, що людство – це цілісна система, тобто немає в світі ні однієї відокремленої (з духовної точки зору) людини, дії якої не позначалися б на всьому людстві: «Оскільки людство по суті єдине, і ця суть його одна – нескінченна, нестворена і вічна, чи ми її називаємо Богом чи Природою – ніщо, таким чином, не може вплинути на одну націю або одну людину, не вплинувши на всі інші нації і решти людей» [3, с. 41].

Неможливо не згадати В. І. Вернадського, який в своїй теорії ноосфери показав єдність людства з планетарною системою. Ідея ноосфери показує, що людство є частиною більш великої системи, що включає не тільки фізичний, але й духовний аспекти: «Людство в цілому стає могутньою геологічною силою. Виникає проблема реконструкції біосфери в інтересах вільно мислячого людства як єдиної сукупності. Це новий стан біосфери, до якого ми наближаємося непомітно – це ноосфера» [4, с.9].

Таким чином процес глобалізації може сприяти кращому розумінню людства як єдиного організму, взаємопов'язаності та взаємозалежності сучасних людей, культур, цивілізацій, відповідно і кращому розумінню своєї відповідальності. А усвідомлення духовної ідентичності може стати одним із шляхів вирішення проблем міжкультурної комунікації.

Література:

1. Бауман З. Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства. URL: <https://ibib.ltd.ua/myi-universalizuemsya-ili-nas-26668.html> (дата звернення: 12.03.23)
2. Скоропляс В. Міжкультурна комунікація: особливості прояву. URL: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream> (дата звернення: 12.03.23)
3. Blavatsky H. P. The Key to Theosophy. The Theosophy Company Los Angeles, California, U. S. A.1987.
4. Vernadsky V. The Biosphere and the Noosphere. American Scientist, 33(1), 1945.

УДК 009:930.85

Ростислав Фанагей

«КУЛЬТУРНИЙ ПОВОРОТ»: ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРІВ ЯК СПОСОБІВ ПРАКТИКУВАННЯ

Згідно із П. Берком, Нова Культурна Історія (NCH) – сучасний етап історії методологій дослідження культури – відзначається «культурним поворотом» у значному ряді наукових дисциплін: концептуалізацією практик, а разом із ними усієї множинності та щільності проявів людського тіла, у дослідженні історії культури.

Дослідження культури з таких позицій потребує актуалізації не просто практичної настанови, але й просторової, адже простір є історично змінним способом практикування. Тобто мова йде одночасно про те, що різноманітними практиками людина виробляє простори та *use* (використовує, споживає) їх, і що простори уможливають практики та виявляють їх, роблять доступними для дослідження. Але практикоорієнтованість як основа «культурного повороту» у різних науках ні в якому разі не відміння центральної ролі значень – і смислів, і цінностей – медіаторну суть культури.

Поворот до множини практик спрямований не на відтворення модерного раціоналізованого суб'єкт-об'єктного розриву між просторовою протяжністю тіл та рефлексивною темпоральністю духу із матеріалістичною домінантою, а на методологічне впорядкування соціокультурної складності як певного гетерогенного ансамблю в динаміці диференціації та де-диференціації.

Сприймати множинність культури як гетерогенний ансамбль можна лише розуміючи культурологію як такий самий ансамбль, і навпаки: культурологія постає міждисциплінарним полем дослідження саме за рахунок такого розуміння культури.

Якщо основою множинності цього ансамблю (міждисциплінарного поля) є здійснення «культурного» методу в різних дисциплінах, то внутрішнім джерелом єдності, як складеності цієї складності, має бути певне розуміння самої культурології як науки. Можливий його нарис: культурологія як дослідження історичної динаміки практик конструювання, тілесного і символічного переживання та раціонального сприйняття значень, які самі по собі досліджуються іншими науками.

Такий культурологічний підхід до певної міри інспірований дослідженнями домодерного стану. Він легше прикладається до дослідження його міфопрактичної синкретичності та тотальної реальності значень – імен, цінностей та смислів – як способу здійснення культури у єдності сакрального та профанного.

Але радикальна зміна дослідницьких настанов є в першу чергу відповіддю на виклик культури «пост-модерності», яку С. Леш визначає як втілення нової культурної парадигми (у його термінах «режиму сигніфікації»), базовою характеристикою якої є динаміка де-диференціації, яка призводить до того, що сигніфікація здійснюється в першу чергу не за рахунок слів, а за рахунок візуальних образів. Можна сказати що в сучасному візуальному досвіді масових медіа репрезентації перестають бути способом формування смислів (значень як означуваних) відносно реальності, а самі стають повноцінною значимою реальністю – набувають присутності.

В той же час цей зсув має розглядатися як специфічне продовження модернізації в рамках ширшої історичної динаміки. Влучним та обережним терміном видається в даному випадку «пізня модерність», який відображає зокрема те, що незважаючи на ряд нових протиріч та «непрозоростей», ми продовжуємо існувати в просторово-часовому вимірі, сконструйованому модерними концептуалізаціями та індустріальністю. Власне саме в дослідженнях цього конструювання має коріння НКІ: в аналізі раціоналізованих технік конструювання європоцентричної влади, яка апелює до ідей і приховує свавілля своїх витоків.

Якщо для позамодерних варіантів проблемою є не-змістовність, яку можна розуміти по різному – чи то як поза-змістовність чи як над-змістовність, для дослідження модерності проблемою є як раз таки сама змістовність, яка приховує за

собою і множину практик, яку вона оформлює, і владні техніки, якими це здійснюється. Культурологічне дослідження має бути здатним відповідати обом цим викликам і більше того їх взаємопроникненню в історичному розвитку культури.

Література:

1. Гумбрехт Г. У. Проудкування присутності. Що значення не може передати. Харків: IST Publishing, 2020. 192 с.
2. Леш С. Соціологія постмодернізму. Львів: Кальварія, 2003. 344 с.
3. Boehm G. Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. *Iconic power: materiality and meaning in social life*. New-York: Palgrave Macmillan, 2012.
4. Burke P. What is cultural history. Cambridge: Polity Press, 2004.
5. Lefebvre H. The Production of Space. Cambridge: Basil Blackwell, 1991. 454 с.
6. Reckwitz A. The End of Illusions. Politics, Economy and Culture in Late Modernity. Cambridge: Polity Press, 2021.

УДК 304.444:392:394

Євгенія Буцикіна

МІСЬКИЙ ВЕРНАКУЛЯРНИЙ САД ЯК ПРОСТІР ТУРБОТИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасний український вернакулярний сад є антитезою до радянської практики прибудинкового садівництва, що мало централізований характер. Особливу увагу привертають випадки вернакулярного садівництва на прибудинкових територіях, або у громадських паркових територіях для прогулянок та дозвілля. Шляхом польових досліджень та інтерв'ю із садівницями на території Русанівки – київського мікрорайону, оточеного штучним водним каналом, я прийшла до певних висновків стосовно значення даних практик.

Якщо говорити про флору острова, то за радянських часів був план засадження певними рослинами, зокрема тополями і бузком. Також під час забудови острова була проведена централізована підземна система підведення води до дерев і кущів, яка забезпечувала якісний полив. Після розпаду СРСР підземну труби відкопали і вкрали, тож певна загальна система піклування про флору острова зникла. Тепер окремі люди проявляють ініціативу і розпочинають індивідуальні практики з перетворення локальних публічних просторів, зокрема – впроваджують садівництво.

Я провела напів-структуроване інтерв'ю із садівницею, в результаті якого вивела ключові характеристики саду: неутилітарність, слідкування за трендами, вибір «непримітних» рослин через страх крадіжок, адаптація до локального ґрунту (намивні піски), співіснування нових, «сучасних» рослин поряд із рослинами радянського періоду і, відповідно, протистояння різних практик вернакулярного садівництва, садівництво як хобі.

Довкола саду поступово вибудовується система комунікації між різними агентами (сусіди, представники локального

малого бізнесу, місцева влада, представники муніципальних комунальних служб тощо). В центрі цієї новоутвореної системи зв'язків – простір прибудинкової території, на якому розташований сад.

Даний випадок вернакулярного садівництва показує особливість такої практики, що відрізняє її і від радянської практики, і від сучасної світової практики створення комунальних садів. Надаючи характеристики такому саду, важко говорити про створення повноцінної спільноти. Скоріше це індивідуальна практика. І вона продовжує залишатися індивідуальною. Адже якщо садівниця припинить турбуватися про сад, скоріше за все він буде занедбаний.

Сад і садівництво набуло нових характеристик після початку повномасштабної війни Росії проти України 24 лютого цього року, зокрема – сад став свідомством стійкості та спротиву (як індивідуально садівниці, так і колективної жителів мікрорайону, міста, країни). Війна загострила мою увагу на головній характеристиці, яку можна виокремити в культурологічному дослідженні цього саду і садівництва – турботи. Йдеться про наступні аспекти турботи:

- турбота про рослини;
- турбота про свій психологічний стан (процес садівництва як терапевтичний, навіть під час повітряних тривог);
- турбота про сусідів – заспокійливий ефект сталої праці на території саду.

Таким чином, вернакулярний сад постає символом супротиву і плекання життя на землі, яку намагаються знищити.

Якщо звернутися до спроб культурологічного аналізу цього феномена, то як до, так і під час великомасштабної війни його можна охарактеризувати як гетеротопію, згідно з ідеями Мішеля Фуко, який безпосередньо звертається до саду як поширеного прикладу гетеротопії в різних культурах і в різні часи. Це простір, де садівниця забуває про час і змінює темп життя, стверджуючи своє право на цю територію та на піклування про неї. Це перехід з режиму байдужості в режим ідентифікації із цією територією. Це також впливає на сусідів, жителів мікрорайону та просто перехожих, які отримують додаткову характеристику свого урбаністичного ландшафту.

Миське вернакулярне садівництво, що є публічним і приватним водночас, також може бути охарактеризоване поняттям

“домівка” Мартіна Гайдеггера у спробі феноменологічного аналізу цього процесу. Гайдеггер тлумачить процес будівництва домівки в контексті турботи, вирощування та збереження як ґрунтовних характеристик буття людини в світі.

Спираючись на ці філософські концепти, з’являється потреба у проведенні компаративістському аналізі українського формату вернакулярного саду поряд із існуючими розповсюдженими у світі та реалізованими в Україні форматами міського садівництва, що мають державне, громадське або низове джерела ініціативи (Сади Перемоги (Victory Gardens), громадський сад (community garden), партизанське садівництво (guerrilla gardening), приватне садівництво в таборах біженців тощо). Це співставлення дозволить виокремити специфіку досліджуваного варіанту вернакулярного садівництва, його потенціал у збереженні та творенні міської культури та новий політичний контекст в умовах повномасштабної війни.

УДК 007+165

Тамара Шадюк

ІНФОРМАЦІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ҐАДЖЕТ

Зв'язок культури та інформації глибоко вкорінений. Культура як спосіб існування людини в загальному сенсі є засобом досягнення певних цілей в суспільстві. Конкретними формами цих засобів є культурні технології. На думку Грана Боліна, культурні технології це набір соціальних і культурних прийомів або практик (способів дій), вони залучені у процеси виробництва та відображають певні культурні патерни [1, с. 5]. З часів появи мови як першої культурної технології, інформація надійно увійшла в людське життя, супроводжує всі етапи розвитку суспільства та є органічною складовою нових витків культурно-технологічного поступу людства. Всі інформаційні революції в історії людської цивілізації стосувалися вдосконалення форм і способів передачі повідомлень, відомостей, знань. Виникнення та розвиток комп'ютерних технологій дали змогу ефективніше працювати з інформацією, обробляти її та продукувати. Таким шляхом з'явилися інформаційно-комунікаційні технології, призначені не тільки для обробки первинної інформації, але й для накопичення, зберігання даних та їх аналізу.

Як матеріальний ресурс, інформація дедалі більше технологізується, тобто мінімізується людське втручання у контроль над нею. Особливо помітною є ця тенденція у технологіях штучного інтелекту. Функціонування інформації в сучасних системах характеризуються інерційністю, безособовістю та спонтанністю.

Вивчаючи феномен інформації, слід брати до уваги поняттєвий зміст інформації, котрий продовжує уточнюватись у наукових дискурсах. Лучано Флоріді вважає, що «інформація» є таким само значущим поняттям як «життя», «знання», «добро і зло», і навіть охоплює собою перераховані поняття, адже вони можуть бути виражені через поняття

«інформації» [2]. Проводячи етимологічний аналіз слова «інформація», В. Г. Пилипчук, О. П. Дзьобань відмічають, що в основі формування поняття лежить значення латинського *informatio* – заглиблення в форму, набуття форми. Невипадково також «інформація» споріднена з низкою слів: звістка, знання, пізнання, знати, зрозуміти, розуміти, осягати, вникати, позначати, відзначати, знак, знамення [3, с. 7]. Це важлива заувага, адже може допомогти прояснити нові феноменологічні значення інформації, що увиразнюються в сучасну епоху.

Одним із сенсів теорії інформації є співвіднесення феноменологічного змісту інформації із культурними технологіями. Феноменологічний вимір інформації, на наш погляд, найтісніше пов'язаний із розумінням, якому передують осмислення, освоєння інформації та побудова на її основі нових смислів. Інакше кажучи, інформація може існувати сама по собі як окрема річ. Однак за умови суб'єктного розуміння, коли суб'єкт пізнання наділяє інформацію смислами, вона стає культурним ґаджетом, частиною певних культурних технологій.

Інформація як культурний ґаджет подібна до будь-яких матеріальних речей, котрі існують самостійно, але дієвими стають за умови підключення до інших пристроїв з їхніми власними джерелами енергії та/або призначені для системного використання: комп'ютерні мишки, флешки, лампи USB, навушники, пульти дистанційного керування тощо. У дійсності інформація є частиною культурних технологій у різних суспільних сферах. Ними користуються в освіті, в політиці, в економіці, в медицині, в науці, будь-де. Інформація «живиться» енергією розуміння і на основі цього можливе створення нових інформаційних продуктів. Будучи наділена смислами, котрі відображають її ціннісний та гносеологічний зміст, вона отримує певні статичні чи динамічні форми: повідомлення, наративи, факти, дані, теорії, знання, аудіо-матеріал, відео контент, а також фейки, ідеологічні установки, пропагандистські кліше тощо. На основі інформації і за допомогою інформаційних інструментів, фіджитал технологій створюється щось нове, а також моделюється реальність, результатом чого постають віртуальні світи, доповнена реальність тощо.

Література:

1. Bolin, Göran. (2012) Cultural Technologies in Cultures of Technology. *Cultural Technologies: The Shaping of Culture in Media and Society*. Routledge; 1st edition. 222 p.
2. Floridi, L. (2004) Open problems in the philosophy of information. *Metaphilosophy journal*. Vol. 35. P. 554-582.
3. Пилипчук, Дзьобань О.П. (2015) Феномен інформації: історико-правові та філософські аспекти. *Інформація і право*. № 1(13). с. 5-14.

УДК 168.5224

Євгенія Родіна

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Сьогодні світ переживає цифровий бум, і ми можемо виділяти візуальну культуру як одну із домінуючих форм культури.

Під візуальною культурою у різних джерелах розуміється:

- культура грамотного візуального сприйняття;
- досвід розпізнавання візуальних кодів, навігація, досвід візуальних комунікацій;
- медіакультура та екранні мистецтва;
- розвиток емоційно-ціннісних відносин особистості при пізнанні пластичних мистецтв загалом (живописи, графіки, скульптури, архітектури, поліграфії, графічного дизайну, ТБ та відео, комп'ютерного інтерфейсу та Інтернету, фото, моди тощо).

Візуальна культура пов'язана з візуальними подіями, за допомогою яких споживач, взаємодіючи з візуальними технологіями, шукає інформацію, сенс чи задоволення. Візуальні технології – це будь-яка форма апарату, розроблена або для того, щоб бути об'єктом споглядання або посилення природного зору, від картини до телевізора та інтернету.

Однією з характерних тенденцій світової культури є перехід від вербального образу до візуального, що дозволяє розглядати візуальну культуру як оновлену, і домінуючу в суспільстві. Нові образи медіа витісняють потоком образ книги, який і вважався синонімом культури довгий час.

Зображення як образ несе в собі специфічні ознаки, такі як відволікання, збудження нервової системи, та стимуляція уяви, які можуть вплинути на людський мозок, а точніше, вже впливає, призводячи до ослаблення абстрактного мислення, зниження рівня критичного мислення та концентрації.

Збільшення візуально-образного компонента сукупного тексту культури давно фіксується соціологами. Екранні образи кіно та телебачення, зображення в друкованих ЗМІ є невід'ємними компонентами сучасної цивілізації та дозволяють говорити про візуальну культуру.

Цінності культури в досвіді конкретної людини передаються багато в чому через зір. За різними даними, 70-90% інформації надходить у мозок людини через візуальний канал. І тут важливу роль відіграють візуальні елементи культури людини, яка сприймає та творить. Живопис, графіка, архітектура, мистецтво книги, дизайн – усі пластичні мистецтва вимагають від тих, хто осягає їхні основи, наявності певного рівня візуальної культури.

Поле візуальної культури становлять такі напрямки: кінематограф, фотографія, реклама, телебачення, інтернет, інші візуальні матеріали.

Причинами експансії візуальної культури у світі є такі специфічні ознаки візуальності:

- відсутність мовного бар'єру у просторі візуальності;
- розвиток електронних медіа та способів комунікації;
- посилення трансляції видимого тексту;

– практично повна відсутність інтелектуальних зусиль для осмислення запропонованого образного меседжа.

Штучно створені візуальні образи (рекламні, медійні, кінематографічні) у суспільстві формують і диктують етнічні, політичні, гендерні ролі, міжособистісні стосунки, заняття і завдання, обов'язки та бажання, поняття успіху, досягнень, і навіть зовнішній вигляд жінок та чоловіків.

Визначальною проблематикою сучасної культури є надлишок зображень, які змінили свою початкову роль, і перейшли з унікальної матеріально позначеної одиниці в нескінченний потік, який дематеріалізований і не має тієї унікальності та специфічності, які спочатку були притаманні поняттю зображення. Відповідно, починаючи з 19 століття, людина перебуває в безперервній ситуації інтенсифікації візуалізації як незмінної складової модернізаційної експансії. З іншого боку, психологічний вплив сучасної медійної культури здебільшого негативний – він викликає у людині відчуття дискомфорту та відчуженості. Саме ці відчуття вимагають осмислення того, що наше суспільство трансформується, змінюється,

і наші переживання та розуміння життя змінюється також. І яким чином вони змінюються, враховуючи те, що кожен день, і навіть щохвилини ми перебуваємо у владі потоку медіалізованих, детериторіалізованих, деконтекстулізованих та дематеріалізованих зображень, обсяг яких тільки зростає, і відповідно, зростає і рівень їхнього впливу на людину, з подальшим зростанням психологічного дискомфорту.

Література:

1. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція : у 2 ч. Ч. II. Київ : Іван Федоров, 1997. 240 с.

2. Поліщук А. А. Графіка як основа візуальної грамотності та розвитку творчості студентів образотворчих спеціальностей. *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір: матер. Між-нар. наук.-прак.конф.*(м. Київ, 28-29 березня 2012 р.). К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2012. С. 730 -736.

3. Соломатова В.В. Візуальна культура ХХ століття в контексті інпретативних парадигм. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/476791>

УДК 316.1 (45)

Степан Янковський

«ПРИВИДИ МАРКСА» АБО ДОСВІД ПРОЧИТАННЯ ОДНОГО ТЕКСТУ ЖАКА ДЕРРИДА

Філософське читання текстів має багато шарів. Якщо шукати аналогії, то філософське читання нагадує перетворення ландшафту на пейзаж. Це драматичний процес шляху викриття сенсу читання. І, умовно кажучи, його поетика нагадує драму, розподіляючись на окремі акти підготовчого, ознайомчого, розуміючого читання. Втім, на відмінну від драми філософське читання не має завершення.

Констатуємо, що обрії філософського читання є обрїями. Тож, завжди рухаються разом із читачем. Відтак, філософське читання не є лінійним розгортанням «у напрямку до...», скоріше це неоднозначне перебуванням поряд. Щось на кшталт прустівського «перебування», перебування в стороні, у затінку, в місцевості. Опрацювання тексту в процесі його засвоєння та присвоєння засобами критичного (від)творення, (пере)писування, (пере)осмислення або гри «читання – прочитання – перечитування» тощо. Крім того, філософське читання може бути своєрідною «пасткою» або відволіканням читача від тексту і зворотного процесу заглиблення в себе самого через опрацювання тексту. Отже, філософське читання тексту є засобом творення перспективи самого читача, а, тому, процесом не заради результату, а заради усвідомлення того, куди вкладається текст і що ним засвідчується.

І як бібліотекар є тим, хто знає куди покласти книжку (здаємо, що саме від перекладання або переставлення «книжок» з'явилась, приміром, Метафізика), так і читач, що обрав стратегію філософського читання має свідомо або ж ні, але, таки, має відкрити текст через свій досвід життєрозуміння або світосприйняття.

У цій opinii йтиметься про акт підготовчого читання українського перекладу твору Жака Дерріда «Привиди Маркса. Держава заборгованості, робота скорботи та новий Інтернаціонал» (*Les Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Jacques Derrida, 1993), а предметом розуміння, на нашу думку, має бути наукове поле української гуманістики, до якого текст увійшов у 2000-му році, завдяючи видавництву «Основи». Можливо, що найбільшою загадкою читання Привидів в українському перекладі є з'ясування того, для чого українська гуманістика потребувала цього тексту й яке місце було призначено його у її власному науковому полі?

Ознайомлення розпочнемо із бібліографії Привидів. Текст книга належить до однієї з 64-х праць автора, що побачили світ у видавництві Galilée в період із 1973 по 2017 рр. Видавництво Galilée веде свою історію від 1971-го року та спеціалізується на виданні літератури із філософії, мистецтва, гуманітарних наук. Історія філософських видань Galilée починається з 1973 р., коли у світ вийшли одразу Критика капіталістичного повсякдення» («*Critique du capitalisme quotidien*»), Мішель Боске (Michel Bosquet), Мішель Боске є псевдонімом Андре Горца (André Gorz), «Марксові гебрейські обриси» («*Les Figures juives de Marx*»), Елізабет де Фонтене (Elisabeth de Fontenay), «Camera obscura. Про ідеологію» («*Camera obscura – de l'idéologie*») Сари Кофман (Sarah Kofman). Самі назви творів, що включають поняття «капіталізм», «Маркс», «ідеологія», «повсякдення», «гебрейство», а також метафору «camera obscura», вже уводять до тем соціальної філософії та феноменології. При цьому варто зазначити, що відповідно до канону офіційно санкціонованої думки у «країні рад», в яку було включено і вітчизняну філософію, Карла Маркса слід було репрезентувати як, насамперед, політичного, а не соціального філософа, ідеологію скоріше сприймати не в її марксистському соціальному контексті філософської думки, а через призму «керівної ролі» компартійних структур, що знову ж таки уводить із соціального до політичного контексту. Це важливо зазначити, щоби, звертаючись до Привидів Дерріда, питання політики, політичної позиції, політичної доцільності, політичних уподобань автора, висловлених ним тез та переконань винести за дужки. Не ігнорувати, а саме винести за дужки, щоби, за необхідності, звернутись до них.

Значущість наступного моменту в тому, що ним засвідчуються не тільки автори-філософи Galilée, а й творення певного філософського кола навколо Galilée. Першим кроком на цьому шляху є презентація книги Ж. Дерріда «Передзвін» («Glas», 1974 р.) у 1974 році. Нею ознаменувалось відкриття філософської колекції видавництва, у вітчизняній традиції серії, «Філософський відголос» («La philosophie en effet»). До започаткування серії також були причетні Жан-Люк Нансі (Jean-Luc Nancy), Філіп Лаку-Лабарт (Philippe Lacoue-Labarthe) і вже вище згадувана Сара Кофман, А серед її книжок знаходимо праці Ж. Бодріяра (Jean Baudrillard), К. Бючі-Глюксмана (Christine Buci-Glucksmann), Ж. Когана (Joseph Cohen), Ж.-Ж. Гукса (Jean-Joseph Goux), Ж.-Ф. Ліотара (Jean-François Lyotard), С. Маргеля (Serge Margel), Б. Штайглера (Bernard Stiegler) та ін. Феномен «Філософського відголосу» наводить нас до проблеми перерозподілу культурного капіталу. І прикметно, що впродовж понад сорок років одним із провідних авторів залишався Ж. Дерріда. Він здобув визнання по обидві сторони Атлантики. І можливо є одним із найбільш, так би мовити, американських філософів континентальної Європи. В науковому полі української гуманістики можна знайти згадування про кожного з зазначених авторів. Наприклад, Сара Кофман кодифікована у вітчизняному літературознавстві як представниця новофройдизму в сучасному французькому фемінізмі [Ференц, с. 78].

Бібліотека українських перекладів Дерріда складається із книжок, що вийшли в період із 1994 по 2008. Серед них такі праці як «Позиції. Інтерв'ю» (українське видання перекладу російською трьох інтерв'ю, які брав Жака Дерріда, у відомих французьких інтелектуалів, з яких в Україні найбільш відомою є Юлія Кристева, видавництво «Дух і літера», 1994), власне «Привиди Маркса» (харківське видавництво ОКО, 2000), «Письмо та відмінність» («Основи», 2004), «Дарувати час» (Львів, «Літопис», 2008), а також статті «Цілі людини» у збірці «Після філософії: кінець чи трансформація» («Четверта хвиля», Київ, 2000). Прикметно, що самі найменування, ритм публікацій із проміжком шість і вісім років, та у середньому 3,5 роки на книжку, географія видань наближають до такого висновку: твори Дерріда прийшли в Україну та кожний центр інтелектуального та літературного життя країни отримав, так би мовити, свого Дерріда. Щоби оцінити ставлення читачів,

звернемось до розширеного пошуку за допомогою Google. Ним засвідчується ієрархії читацької уваги перевагу мають два твори Жака Дерріда – це «Позиції» та «Привиди Маркса», тоді як «Письмо та відмінність», «Цілі людини», «Дарувати час» вислизують із поля зору читачів.

Прикметною ознакою сприймання творів Дерріда є конкуренція в науковому полі української гуманістики московсько-російського перекладу творів автора із українськими. Характерно й те, що, так би мовити, протагоністами видань є автори вступних статей, бо, як це не дивно, саме вони задають оптику сприймання твору, а не перекладачі, які мали справу безпосередньо із самим твором. Утім, українські переклади творів Дерріда мають важливе значення і для формування наукового поля української гуманістики і для емансипації української гуманістики з впливу московсько-російського прагнення бути законодавцями трендів інтелектуальної культури у державах колишньої «країни рад». Цікаво також і те, що вітчизняні гуманітарії надають перевагу англomовним виданням автора, ніж оригінальним французьким. Так само доречно припустити, що український переклад книги філософа відображає зацікавлення до філософії постмодерну в українській гуманістиці, що особливо виразно проявилось в період мілленаристського піднесення при входженні вітчизняної гуманістики у двадцять перше сторіччя. Мілленаристський контекст збагачує певними асоціаціями. Більшою мірою вони націлюють на стереотипне сприймання та перешкоджають справжньому розумінню текстів. Прочитання текстів Жака Дерріда в мілленаристському контексті асоціюється із постмодернізмом у філософії.

Постмодерне філософствування – це можливість говорити про все, оплітати своїми міркуваннями будь-яку тему, використовувати полістилізм, колаж, полілог тощо. І саме застосування префіксу «полі-...» для визначення якісних особливостей постомодернізму починаються складності, бо, за позначенням множинні відсутне справжнє розмаїття. Відтак, одразу зазначимо, що інтерпретація постмодерної філософії як задуму, що впроваджує мультикультуралізм, осмислює обрії міжкультурного обміну і збагачення інтелектуального досвіду новими контекстами, будуть перебільшеними.

Постмодерна філософія у вітчизняному полі гуманістики як і шкільна репрезентація середньовічного світогляду засновується на трьох слонах: онтологічному повороті Мартіна Гайдеггера, деконструкції Жака Дерріда, археології знань Мішеля Фуко. Звісно до цього плато маємо додати ландшафт, його створюють твори Бодріяра, Батая, Ліотара та атмосферу із фільмів Годара, Фасбіндера, Озона тощо. І без сумніву але є вкраплення в цьому середньовічному постмодерні із широкого спектру коментарів. Їх виразна риса постійне використання префіксів «пост-...», «нео-...», «до-...», «не-...», «недо-...» у сполученні із словами «модерн», «класика», «істина» тощо. Відтак, пастка читання Жака Дерріда проявляється у тому, що читач його творів може бути втягнутий у, так би мовити, «майстерне павутиння» як самим автором, так і політикою його репрезентацій.

І, на нашу думку, від постмодерної філософії слід очікувати зворотного. А прикладом цього є Привиди Жаком Дерріда. Вони містять витончену апологію марксизму. Це, гадаємо, є своєрідним пом'якшеним варіантом гайдеггеріанського, скажімо, нечистого сумління, метою якого було відкрити нові шляхи тоталітаризму через критику сучасного світу, сучасної культури, сучасного суспільства та тих його філософських підвалин, що були закладені ренесансною гуманістичною традицією та просвітницьким раціоналізмом. Автор Привидів намагається обернути філософію через нетерпиму, скажімо, критику нетерпимості. Щоб уникнути цієї пастки запитано себе, чи варто розкривати текст Жака Дерріда? І запропонована відповідь варта, але після завершення акту підготовчого читання.

Література:

1. Сучасні методологічні засади літературознавства: підручник. Ужгород : Гражда, 2021. 140 с.

2. Galilée, éditions. La Maison. URL: <http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=page&c=24> (дата звернення 05.01.2023)

УДК 1:32

Олег Челяк

ФІЛОСОФСЬКІ ОСМИСЛЕННЯ ГЕНОЦИДУ: УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД

Геноцид, безперечно, є злочином проти людства. Його важко пояснити з раціональної точки зору, оскільки для його звершення використовується глибинне бажання деструкції, що супроводжується культом смерті. Геноцид може мати різноваріативну форму: це можуть бути депортації, які відривають носіїв культури і ментальності від рідної ойкумени; поневолення, тобто окупації з насильницьким нав'язуванням інакшого соціального устрою, як от при колективізації; а також штучно створені голодомори, викрадення дітей із сімей заради виривання з ментально-культурного контексту, масові вбивства, в тому числі культурної інтелігенції, створення умов, коли чисельна національна або етнічна група стає біженцями, згвалтування з метою фізичного або психологічного відторгнення репродуктивної функції в жінок групи, війна з цивільним населенням, а також створення умов, що сприяють екологічній катастрофі великого масштабу, (як наприклад аварія на ЧАЕС). Вищезгадане є інструментами геноциду. Отже, наявність хоча б одного такого чинника, що зумовлює насильницькі дії стосовно національної, або етнічної групи, можемо вважати геноцидом.

Доречно зацитувати Р. Лемкіна: «Геноцид не обов'язково означає нагальне знищення нації. Він, скоріше, означає скоординований план різних дій, спрямованих на знищення суттєвих основ життя національних груп, з метою знищити самі групи. Такий план має на меті дезінтеграцію політичних та соціальних установ, культури, мови, національних почуттів, релігії та економічного існування національних груп, та знищення особистої безпеки, свободи, здоров'я, гідності та навіть життя осіб, що належать до даної групи» [1, с. 24].

Ми вважаємо, що поняття геноциду є недостатньо вивченим в контексті західної філософії та таким що спирається на знання котре не здатне протистояти радикальному злу, тим більше запобігати злочину проти людяності. Майкл Фріман акцентує, що ця проблематика є дуже вагомим аксіологічним переломом: «Концепція «геноциду» створює ще одну проблему для логічних емпіриків, які вимагають відокремити «факти» від «цінностей» і встановити лише «факти» як об'єкти пояснення. «Геноцид» почав своє життя як нормативно-правовий термін, що називає злочин. Таким чином, «геноцид» ніколи не може бути ідентифікований лише за допомогою «безцінного» емпіричного спостереження, але завжди вимагає нормативного судження» [2, с. 5]. І саме український досвід може змінити ставлення до цієї проблеми в європейських філософських школах, оскільки філософія діалогу закінчується там, де є замовчування екстремального насильства, або є зрівняння в діалозі жертви і кривдника.

Геноцид в своїй природі має мету знищення носіїв культури так і самої культури. Мотивом для цього може слугувати намагання приборкання населення окупованих територій, що в ідеології країни-пригноблювача є колонією, відчуження носіїв культури від культурної спадщини та подальша апропріація з метрополією. Натомість в теперішньому часі геноцид українського народу загострив аксіологічний аспект культурної спадщини і культурної пам'яті та ідентичності. Цей феномен нагадує механізм палінегенесії, коли для уможливлення відродження необхідно пройти через катастрофу.

Література:

1. Лемкін Рафаель. Радянський геноцид в Україні (стаття 28 мовами) / ред. Р. Сербин, упор. О. Стасюк.К.: Майстерня книги, 2009. 208 с.
2. Freeman Michael. Speaking about the Unspeakable: genocide and philosophy // Journal of Applied Philosophy. Vol. 8, No. 1, 1991. URL: <https://sci-hub.se/10.1111/j.1468-5930.1991.tb00402.x> (дата звернення: 17.05.2022 р.).

УДК 355.01:001.18:504

Наталія Годзь

СТАНДАРТИ ТА ТРАДИЦІЇ У НАУКОВІЙ КОМУНІКАЦІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ ТА ПОВОЄННОГО ПРОСТОРУ (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Слід нагадати, що історія нації та держави створюється буквально щомиті, та як феномен, вона існує аж ніяк не в «лінійному просторі»: це людина (скоріш різноманіття спільнот, які на кожному історичному етапі репрезентують нашу діяльність) першими кроками художнього світобачення та філософської рефлексії почала її записувати у моделі часово-просторових подій [1], [2]. Саме події відбуваються та фіксуються багатьма і в багатьох локаціях з досить різними моральними, етичними та іншими оцінками. Усі форми «пригадування» та фіксації і оцінювання подій, особливо під час війни та повоєннтя з філософської позиції надзвичайно важливі, бо вони максимально наближають наше знання реальності до Істини та істинного знання про те, яким чином усе відбувалося. Наукова комунікація у наш час з одного боку відповідає традиційним стандартам наукових спільнот, з іншого, вона має велику низку відмінностей між мирним часом та часом який настав одразу після настання воєнних дій. Багато чого є відмінним від «стандартної війни» у її загальному розумінні, оскільки те, що відбувається зараз у нас є окрім того **геноцидом**, який проводить керівництво та армія сучасної росії по відношенню як до України в розумінні її як держави, так і до громадян України. Наголошую – громадян, оскільки Україна є багатонаціональною та багатоконфесійною, мегакультурною гармонійною поліфонією, яка разом створює єдине розуміння Держави та державності. Саме тому, досвід спротиву ворожим політтехнологіям виробляється та розуміється постійно,

з низкою певних регіональних особливостей (слід нагадати, що харків'янам відчуття приграниччя, межі, відчуття «фортеці» давно було притаманним: воно лише було глибоко прихованим від дослідження певний час).

З точки зору філософії, розуміння історії, яка «мовчить», тобто існує за межами широкого дискурсу і не має своїх нарраторів, не прописаної у відповідних фіксуючих матеріалах і документах, нотатках очевидцями, мабуть, не може повноцінно опосередковано впливати на нас та навколишній світ «фактом свого існування у минулому». На жаль, вкотре доводиться озвучувати ту важливу істину, що коли нема інформації, то нема і фактів до аналізу та опрацювання, відповідно не існують знання про реальні події та їх наслідки, нема знання про долі людей та психологічне знання пережитого і спільно пережитого [3].

Для розуміння стандартів, як порівняння наводимо дослідження Броніуса Пузінавічіуса (Литовська військова академія імені генерала Йонаса Жемайтиса), який пише, що «Щоб офіцер належним чином виконував довірену йому роль, він повинен мати певні специфічні риси особистості». Його праця цікава культурно-історичним, етичними напрямками у аналізі також і формування національної армії та її особливостей. Історична ретроспектива дозволяє цьому автору навести як приклад два старі журнали, в яких формувалися стандарти та уявлення стосовно культури національної армії та образу національного військового: «Наш Довідник» («Mūsų žinyno») та «Кардо» («Kardo») та низка відповідної літератури, в якій писали статті на військову тематику, також у той час друкувалося чимало просвітницьких рефератів, які описували очікувані стандарти національної армії на той час, образ ідеального литовського старшини, стандарту зразкового офіцера та незалежної Литви, 1921-1940 рр. [4].

Література:

1. Годзь Н. Філософи у просторі війни, питання можливості рефлексії та її значення. *Соціальні та гуманітарні технології: філософсько-освітній аспект: Матеріали VIII науково-практичної конференції (19 травня 2022 року, м. Черкаси) /* упоряд. і відп. ред. проф. А. І. Бойко. Черкаси: ЧДТУ, 2022. 88 с. С. 8–12. URL: <https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/4122/1/%D0%B>

C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D0%B8%208%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%20%D1%84%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%20%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_removed.pdf.

2. Годзь Н. Б. Концепт війни в контексті розгляду питання екологічної футурології та задачі відновлення та відбудови: філософський аспект. *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*. Серія: *Актуальні проблеми розвитку українського суспільства*. 2022. № 2. С. 18-21. URL: <http://aprus.khpi.edu.ua/issue/view/16333>.

3. Годзь Н. Б. Це було ще до війни: місто Харків, я і ми. А тепер війна-війна і на скронях сивина ... [Текст]: Монографія. Харків: Майдан, 2023 р. 172 с. ISBN 978-966-372-874-2.

4. Bronius PUZINAVIČIUS KARININKAS – PEDAGOGAS IR VADAS (PAGAL 1921–1940 M. LIETUVOS KARIŲ SPAUDOS PUBLIKACIJAS). *Puzinavičius Bronius*. Karo archyvas. Vilnius : Generolo Jono Žemaičio Lietuvos karo akademija. 2006, t. 21, p. 67-116. URL: <https://talpykla.elaba.lt/elaba-fedora/objects/elaba:6177302/datastreams/MAIN/content>

УДК 008

Марія Петрушкевич

АНАЛІЗ ДІЇ МЕХАНІЗМУ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Ідентифікація є базовим механізмом гармонійного, конструктивного поступального розвитку як особистості, так і людського колективу. Кожна культурна традиція, національна чи історична культура пропонують свої варіанти наповнення та особливості розгортання цього механізму. Звичайно, є й загальні моменти.

Механізм ідентифікації пов'язаний із тотожністю власного Я (своєї свідомості та розуму), усвідомленням особистістю своєї єдності у різних місцях і в різний час. Цей механізм заснований на збереженні постійної чи тривалої єдності людської діяльності у процесі зміни людської поведінки.

Така зміна передбачає кілька обов'язкових умов: існування пам'яті; здатність ідентифікувати себе; здатність ніколи не втрачати знання про події із собою, як власні події та зміни. Остання умова спричиняє кілька суперечностей. По-перше, для ідентифікації людина має бути тотожна собі. Але, з іншого боку, для власного розвитку особистість не повинна бути тотожна собі.

У періоди екзистенційних викликів, індивідуальних та колективних, стійкі механізми ідентифікації забезпечують позитивне подолання кризових станів, сприяють культуротворчості. Війна безперечно є однією із таких екстремальних ситуацій, що виявляє особливості національної ідентифікації.

Культурна ідентифікація відбувається в процесі соціалізації та взаємодії з колективом. Перехід від індивідуального до соціального став важливим джерелом культурних рефлексій після початку відкритої агресії росії. Внутрішні переживання, емоції, страхи, панічні напади та інші емоційні стани стали полем для активної культуротворчості, як професійної, так і аматорської.

Пісні та музичні кліпи, картини, графіті, театральні постановки, перформанси, поезія та загалом художня література, кіно та мультиплікація, активна діяльність в Інтернет-середовищі (цифрове мистецтво, соціальні мережі, підкасти, блогерська діяльність) – це та лавина культурних рефлексій, що заповонила публічний простір в перші місяці війни.

Безперечно, особливості ідентифікації значною мірою залежать від формування ролей та соціальних статусів. Саме на ці компоненти значною мірою і вплинув стан війни. Зокрема, для багатьох українців та українок відкрилися нові соціальні ідентифікатори: волонтерство, військова справа, змушена тимчасова еміграція.

Активний волонтерський рух розкрив одну із характерних рис української національної культури – вміння самоорганізовуватися, діяти альтруїстично. Гуманність та співчуття до іншої людини стали запорукою для багатьох українців хоча б часткового подолання страхів війни.

Багато жінок та чоловіків, які зараз перебувають на фронті в лавах ЗСУ або належать до структури територіальної оборони, до початку повномасштабної війни ніколи не приміряли на себе роль військового/військової. Нова соціальна роль в екстремальній ситуації допомагає багатьом впорядкувати ідентичнісні аспекти свого Я, в такий радикальний спосіб підтвердити свою самототожність.

Новим викликом для української ідентичності також стала вимушена еміграція. Пристосовуючись до нових соціальних, культурних, побутових умов українки та українці значною мірою змогли усвідомити не тільки основні характеристики власного Я, а й більш-менш структурувати власну національну ідентичність.

Війна, таким чином, сприяла утворенню нових соціальних спільнот та усвідомленню своєї національної ідентичності. У системі соціальних та культурних норм відбувся зсув до самоусвідомлення а, найголовніше, до самоповаги щодо національної української традиції організації соціальних взаємодій. Українці, нарешті, почали виходити з поля впливу великоросійської імперської культури. А гасло «Армія, віра, мова» набуло життєво важливого значення для виживання цілої нації.

Жахливі прояви геноциду з боку російських військових, прагнення російського політикуму стерти, знищити Україну,

як політичну державу, та українців, як носіїв самобутньої (відмінної від російської) культури, спричинили активізацію культурного механізму ідентифікації, як на індивідуальному, так і на колективному рівнях.

Цей процес реалізується в кількох площинах. По-перше, чітко виявилися риси національної української ідентифікації. Вони засновані на приналежності до історії свого народу; практикуванні національних обрядових дій; мовній ідентифікації; увиразненні релігійного світогляду. По-друге, набуття нових соціальних ролей лише посилило згуртованість українців, окреслило мету своєї діяльності. По-третє, специфічним ідентифікатором стали гумор та сміх, як реакція на вчинки та наміри агресора. Ще одна площина – самоорганізація та взаємодопомога, як характерна риса української ідентичності. І нарешті, сплеск культуницької активності та творчості у яких матеріалізується механізм ідентифікації.

УДК 316.444

Катерина Лобанова

«УКРАЇНСЬКІ БІЖЕНЦІ В ЄВРОПІ: ПРОБЛЕМИ «МОБІЛЬНОЇ» МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ЕСТОНІЇ»

З початком повномасштабного російського вторгнення в Європу виїхало трохи більше 8 мільйонів українців, майже 5 мільйонів з них отримали тимчасовий захист [3]. Кордон з Естонією перетнули більше 125 000 осіб, серед них лише половина залишилися в країні, третина отримала тимчасовий захист [1].

До лютого 2022 року Естонія не мала великого досвіду інтеграції значних хвиль мігрантів. Населення країни складає близько 1 300 000 осіб, за останні 5 років захист на її території отримувало від 200 до 400 громадян інших держав щорічно, тому велика хвиля українських біженців стала викликом [2]. І не тільки економічним та соціальним, але й культурним.

Третина всіх українських біженців в Естонії – з регіонів, де відбуваються активні бойові дії (приблизно 8% з Маріуполя та 7% з Харкова) [4]. Мовна ситуація в країні має свою специфіку: окрім корінних естонців, в Естонії проживає значна кількість етнічних росіян, що робить російську мову розповсюдженою (послуги, реклама, обслуговування, тощо). Українці, багато з яких переїхали із більш російськомовних регіонів, мають високі шанси інтегруватися саме у російськомовну групу населення. З одного боку, у цьому є плюси: доступність різних сервісів (консультанти з працевлаштування, лікарі, поліція, соціальні працівники) російською мовою дозволяє швидше вирішити різні проблеми біженців та навіть знайти роботу. З іншого – знижує шанси на інтеграцію у естонськомовне суспільство, тим паче, коли в країні присутня велика діаспора мови, яку вони розуміють. Існує ризик, що українці,

обираючи роботу в російськомовному середовищі, вирішують «тактичну», але не «стратегічну» задачу: починають працювати без знання англійської та естонської мов, проте кількісно розширюють місцеву російськомовну частку населення, що ускладнює адаптивний процес. Для естонців залишається актуальним їх національне питання, естонськомовна освіта (наразі вона є комбінованою), збереження власної культури – українці можуть поглибити ці проблеми. А для частини біженців, які залишаються закордоном, питання інтеграції стане надважливим – тому знання місцевої мови має бути для них пріоритетом. Для Естонії є актуальною проблема вчителів естонської – їх не вистачало на всіх бажаючих ще до війни, а з її початком тим паче. І якщо перший рівень (A1) обов'язково мають пройти всі, хто лишається в країні більше, ніж на рік, то на подальші безкоштовні курси з мови записатися складно, оскільки місць менше, ніж бажаючих.

Міжкультурну комунікацію між місцевими естонцями та українськими біженцями (як і між нами і місцевими жителями інших країн) можна назвати «мобільною» в контексті «швидко змінюваною» – оскільки важко спрогнозувати, яка сама інтеграція знадобиться такій кількості українців. Адже наразі йде мова про більш короткострокову інтеграцію у суспільство: допомога з оплатою житла, вивчення мови, соціалізація, проста робота. Все ще залишаються незрозумілими масштаби проблеми інтеграції біженців, поки невідомо, яка кількість з них остаточно залишиться там. Саме через це підтримка біженців корінним населенням практично не змінилась за рік – цілком можливо, що місцеві розглядають біженців як тимчасових гостей, а не як нову складову суспільства. Але що є характерним – диференціація суспільства вже не на дві (етнічні росіяни та естонці), а на три соціальні групи, які мають якість комунікувати між собою. І кожна група має основну проблему: естонці, які мають бути терплячими до інших двох груп та зберегти себе як народ; етнічні росіяни, які мають інтегруватися у естонське суспільство краще і які по-різному відносяться до українців; і українці, які у питанні інтеграції починають складати конкуренцію етнічним росіянам і мають розуміти особливості місцевого суспільства.

Війна поставила питання комунікації між різними групами естонського соціуму особливо гостро: виникає багато

культурних (перенесення танку у Нарві, знесення радянських монументів), мовних (перехід на повністю естонськомовну освіту), соціальних питань (збільшення сімейних соцвиплат), які мають вирішуватися, враховуючи думки всіх верств. І мобільна міжкультурна комунікація грає в цьому процесі ключову роль – якість діалогу залежатиме саме від здатності стрімко адаптовуватися до нової соціальної реальності.

Література:

1. Ajutise ja rahvusvahelise kaitse taotlejate arv. URL: <https://www.politsei.ee/et/ajutise-ja-rahvusvahelise-kaitse-taotlejate-arv>.
2. Estonia Refugee Statistics 2001-2023. URL: <https://www.macrotrends.net/countries/EST/estonia/refugee-statistics>.
3. Ukraine Refugee Situation. URL: <https://data.unhcr.org/en/situations/ukraine>.
4. Uuring: Ukraina sõjapõgenik Eestis on noore, terve ja kõrgharidusega naise nägu. URL: <https://www.praxis.ee/2023/02/uuring-ukraina-sojapogenik-eestis-on-noore-terve-ja-korgharidusega-naise-nagu/>.

УДК 141.5

Микола Зайцев

СУЧАСНА СОЦІОКУЛЬТУРНА СИТУАЦІЯ ЯК ВИЯВ КРИЗИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНО ЦИВІЛІЗАЦІЙНОГО КОМПЛЕКСУ

Сучасна соціокультурна ситуація з усією очевидністю продемонструвала свій кризовий характер і водночас засвідчила, що визначальний для світового поступу європейський спосіб буття людини не продукує більш належних регулятивів.

Першою спробою аналітики цієї ситуації стала книга Освальда Шпенглера «Занепад Європи». Вбачаючи причину кризи в європоцентризмі, панлогізмі, та «лінійній» спрямованості європейського поступу, автор підводить до думки про необхідність переоцінки та перекомпонування складників духовно-сміслового ядра культури у відповідності з новими смисловими орієнтирами. Дана ідея іманентно присутня у працях А. Вебера «Німеччина і криза європейської культури», Е. Гуссерля «Криза європейського людства та філософія» та інших. На глибоке переконання багатьох філософів Європа постала перед історичною необхідністю усвідомлено змінювати свою культурну парадигму. За своєю значимістю це завдання не є вузько регіональним, оскільки саме Європа багато в чому визначає загальний поступ людства. Як зазначав А. Вебер: «На Землі немає іншого такого історичного утворення, хоча б якоюсь мірою подібного до Європи за випромінюваною енергією та рівнем світового впливу, ... Європейський дух відіграє революціонізуючу роль у світовій історії...» [2, с. 282]

Європа як культурно цивілізаційний комплекс (КЦК) (саме цей термін, на нашу думку, найбільш адекватно відображає її сутність як соціокультурного явища) є предметом невтомних міркувань різного роду інтелектуалів. Останнє зумовлене кризовим станом трьох визначальних начал будь-якого КЦК,

яким і є Європа, а саме: людини, культури і традиції.

Чому саме людина, культура і традиція є наріжними початками будь-якого КЦК? Визначальні характеристики цього комплексу задаються, перш за все, певним способом буття людини у світі, тобто культурою. Остання не дана, а задана людині як її друга природа. Як такий, він повинна бути випродукований самою людиною. Відтак визначається перше начало КЦК її суб'єкт – людина.

Смисли, які вона реалізує у своєму здійсненні буттям стверджують, або аніглюють ті чи інші екзистенціали, одним з них є екзистенціал гідності.

А оскільки людина, як і будь-що суще, найзагальнішими формами своєї визначеності має простір і час – простір характеризує буття людини в найзагальніших формах його усталеності тоді як час виявляє його мінливість. Саме в цих параметрах діє традиція як «минуле, що безпосередньо включене в реальний життєвий процес як істотна його складова, як смисловий ґрунт здійснюваних подій це не просто особливий механізм успадкування колективного досвіду, це загальна орієнтація на минуле як безперечно позитивне й наповнене достотними смислами». [3, с. 260]

Отже, кожен з культурно цивілізаційних начал знаходиться в стані кризи, зумовлюючи в кінцевому підсумку кризу усієї системи європейського культурно цивілізаційного комплексу.

Зробимо деякі зауваження стосовно філософського розуміння кризи. Звично, на рівні буденної свідомості, криза (кризовий стан) розуміється як стан руйнації, а його прояви сповнені деструктивності. З філософської точки зору криза є свідченням того, що певна форма, певний спосіб бути, певне явище вичерпали свої потенції, а в його смисловому полі, точніше в тих лакунах, що виникають в його смисловому полі, оскільки воно не здатне охоплювати увесь смисловий простір в якому воно колись розгорталось, виникають паростки непізнаного нового. Часто воно проявляється як звичайна негація, проте не всяка негація є проявом нового. Непізнане, тому, що немає ще позиції, воно саме в процесі свого становлення повинно її сформувати, з якої воно буде означене, а отже стане визначеним.

Таким чином криза не є банальною руйнацією, а отже не є фатальністю, вона лише свідчення межі, якої щось суще до-

сягло в своєму поступі за якою воно повинно набути інших форм, іншого способу бути. Відтак, поняття кризи органічно пов'язане з поняттям «переходу». У всякому разі воно передбачає його можливість, а відтак феномен кризи є органічною складовою будь якого соціокультурного переходу.

Проблема меж у здійсненні людини буттям була поставлена ще Кантом; маються на увазі відомі кантівські питання можуть бути поставлені і в плані меж знання, діяння, сподівань, а відтак і меж здійснення людини буттям у всякому разі в її модерному наративі.

Що мається на увазі коли говоримо про кризу? В найзагальнішому виді це засвідчує те, що певне суще вичерпало свій смисловий потенціал і сповнене можливістю нового.

Спробуємо розглянути кризовість наріжних начал КЦК в їх європейському варіанті.

Що стосується кризового стану людини, то як зазначав один з родоначальників філософської антропології Макс Шеллер «ще ніколи в історії людина не ставала настільки проблематичною для себе як у наш час» [5, с. 32]. Суть цієї проблематизації полягає в незнанні того, що вона є і яке місце її в системі світобудови, а от кризовий стан **культури** як особливої, унікальної, неповторної реальності колективного буття та індивідуального існування людини і яка визначає увесь лад людського світопорядку [1, с. 7], полягає в тому, що наявний спосіб буття вичерпав себе і не продукує більше смислові регулятиви здійснення людини буттям, які б відповідали новим соціокультурним реаліям. Кризовий стан не оминув і третє начало КЦК – **традицію**. Остання втрачає загальну орієнтацію на минуле як безперечно позитивне й наповнене достотними смислами. Минуле – значиме підґрунтя соціокультурного поступу. Відтак у своєму здійсненні буттям людина втрачає таку важливу її складову як історичність, тобто її здійснення буттям втрачає свою упорядкованість в часі.

Реально наявна людина, це завжди реалізований історично конкретний «онтопроект» (Ю. М. Резнік). Кожен такий онтопроект починається з Ідеї людини, яка в свою чергу породжує відповідну ідею культури і відповідну ідею традиції (історичності). Що знаходиться в стані кризовості – культура, людина, традиція? В стані кризи знаходиться не людина як така, культура, традиція, а ідея людини, культура, традиція.

Розгорнута в певний наратив вона була реалізована в історично конкретний тип в даному випадку модерний проект людини, який в другій половині ХХ ст. вичерпав себе, або по іншому досяг своєї межі.

Отже мова йде про кризу модерного онтопроекту людини, проекту здійснення буттям діяча та набуття діяльнісних визначеностей. Усі ці визначеності імпліцитно несуть в собі процесуальність поступу в наслідок якого діяч все рельєфніше трансформується в тип споживача. Саме в різних формах споживацтва і виявляється вичерпаність модерного наративу людини. В дійсності це і виявилось в проблемності людини, про яку говорив М. Шеллер. Вперше за свою історію Європа не має онтопроекту, який виконав би функцію регулятиву в горизонті якого європейська людина набула б нових визначеностей адекватних соціокультурним реаліям.

Криза культури проявляється як криза Ідеї європейського способу буття у світі. В дійсності це виявилось в глобальних проблемах сучасності і більш за все екологічних.

Що стосується кризи Ідеї традиції виявилася в постмодерній негації усього попереднього соціокультурного поступу. В дійсності сучасна людина віддає перевагу мінливості, що проявляється в прагненні новенького (не нового). Минуле більше не актуалізує своїх смислів, воно музеїфікується, втрачаючи свою смислову значимість. Традиція переважно сприймається в його етнографічно зовнішній формі, а не як згусток смислів минулої людської буттєвості. Традиційне сприймається як позбавлене смислової значимості.

Література:

1. Бытие человека в культуре (опыт онтологического подхода). Киев: Наукова думка, 1991. С. 7. – 176.
2. Вебер А. Германия и кризис европейской культуры. *Культурология. XX век: Антология*. М.: Юрист, 1995. 703 с. С. 282.
3. Нестеренко В. Г. Вступ до філософії: онтологія людини: навч. посіб. для студентів вищих навчальних закладів. К.: Абрис, 1995. 336 с. С. 260.
4. Резник Ю. М. Феноменология человека: бытие возможного. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2017. 632 с.
5. Шеллер М. Положение человека в Космосе. *Проблема человека в западной философии*. М.: Прогресс, 1988. 552 с. С. 32.

УДК 008

Еріка Бринь

ФЕСТИВАЛЬ В ДИСКУРСІ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНУ

Видозміна мистецтва та його активних форм є чітким індикатором культурного рівня та соціальних змін суспільства. Однією з тенденцій сучасного мистецтва є видовищність – ознака візуально-споглядального явища, яке пройшло еволюційний шлях від первісних зразків обрядової діяльності до сучасних перформативних практик та такого явища як фестиваль.

Наукову репрезентацію фестивалю та його карнавално-перформативної феноменології необхідно розглядати не лише у хронологічно-історичному контексті, а й у дискурсі відповідної для його активної форми існування світоглядно-мистецької конфігурації. Ми можемо вважати фестиваль тією формою видовищної культури, яка домінує у певні кризові епохи та відображає дисонуючі соціальні явища, тому найкраще накладається на неоднозначний дискурс постмодернізму.

Оскільки явище постмодерну є новотвором культури, існує певна специфіка дефініціювання через його міждисциплінарний характер та унормоване вживання терміну поряд з різноманітними епітетами, типу «філософський», «політичний», «естетичний», «культурний», «історичний» та інші.

Гру як центральне поняття постмодернізму – сутнісного наповнення постмодерну, визначає Р. Харчук, апелюючи до межовості умовного та реального цієї форми людської діяльності. Вона вважає, що з грою пов'язані основні образи карнавалу та фестивалю, а також посилається на осмислення Ж. Деррідою письма як гри, яке породило такі постмодерністські ігрові прийоми в літературі як троп, каламбур, анаграму, аліюзу. До них у свою чергу часто вдаються україн-

ські постмодерні прозаїки та поети, до прикладу Ю. Іздрік та Ю. Андрухович [4].

В. Личковах у своїй монографії «Естетика українського та польського авангарду» розглядає можливість повного розуміння та сприйняття постмодернізму та contemporary art лише при зануренні в контекст історії художньої культури та естетики ХХ ст., яка позиціонується як трансформація авангарду в неоавангард, поставангард, трансавангард, а потім і в постмодернізм [2].

Концепція «суспільства спектаклю» Гі Дебора є своєрідним рецептивним переосмисленням «суспільства споживання» Ж. Бодріяра, в якій, однак, консюмерична форма відносин у суспільства видозмінена на видовищну. Філософ визначає усе людське життя в сучасному постмодерному світі «величезним нагромадженням вистав», в якому «усе, що раніше сприймалося безпосередньо, відтепер відтіснене в уявлення». Реальність Гі Дебор вважає розчленованою «розглянутою по частинах» у формі особливого і самостійного «псевдосвіту, який можна лише споглядати» [5, с. 9].

Французький філософ А. Моль у явищі відходу суспільства від традиційної культури та її класичних форм, розглядає проблему впливу на неї процесів масовізації. На зміну класичної раціонально-пізнавальної культури приходять так звана «мозаїчна культура», яка формується на основі хаотичного і нескінченного інформаційного потоку. Людина «мозаїчної культури» як частина масової свідомості «знає трішки про все на світі, проте структурність її мислення неймовірно обмежена» [6]. Саме через такі процеси масовізації постмодерної культури як спрощення та синтетичність культурних елементів відбувається видозміна усіх її форм, у тому числі і видовищної форми – фестивалю.

Науковиця О. Ліщинська розглядає як одну з проформ постмодернізму як необарокову, таку, що апелює до барокової епохи та насичується її сутнісними ознаками. Культурологія концентрується на таких естетико-візуальних та сенситивно-перцептивних категоріях, що притаманні сучасній культурі як ілюзорна видаваність, театральна примарність, маскарадність, карнавальність, недійсність та неавтентичність. Розвідка О. Ліщинської підсумовує наукові осмислення ери необароковості в дослідженнях У. Еко, Ж.-Ф. Ліотара,

Ж. Бодріяра, Г. Дебора та інших, і наводить ряд синонімічних понять, що розкривають тематику необароковості: «система симулякрів» (Ж. Бодріяр), розглянуте нами «суспільство спектаклю» (Г. Дебора), «театрократія» (Ж. Баландьє), «імперія ефемерного» та «ера вакууму» (Ж. Ліповецькі) [3].

В культурі постмодерну О. Зайченко окреслює осмислення трансформації буденного буття на граничне за допомогою карнавалу як форми рольової гри. Відкриття нових можливостей, за допомогою карнавалізації та фестивалізації в тому числі, для трансцендування людини до метагранічного виміру буття, як виміру сенсів та сакральних цінностей, дослідниця означає як вихід із постмодерну [1].

Сучасна наукова думка аналізує фестиваль як невід'ємний елемент мозаїчної та фрагментарної культури повсякдення, що побутує у різних формах, видах та проявах та відкриває нові можливості для досліджень та полемічних розвідок явища.

Література:

1. Зайченко О. Рольова гра як феномен культури. Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата філософських наук. К., 2012. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/31671/100161198.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
2. Личковах В. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККиМ, 2021. 288 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/Lychkovakh_Estetyka_ukrainskogo_ta_polskiego_avangardu.pdf
3. Ліщинська О. Ідея необароковості в сучасній українській візуальній культурі. *Наука і цінності людського буття. Колективна монографія* / заг. ред. В. Мельника. 2013. 550 с. С. 308-323. URL: https://filos.lnu.edu.ua/wpcontent/uploads/2014/12/K_Nauka_i_cinnosti_buttya.pdf
4. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період: навчальний посібник. Видавничий центр «Академія». К., 2008. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kharchuk_Roksana/Suchasna_ukrainska_proza_Postmodernyi_period.pdf
5. Debord G. «Society of the spectacle». URL: https://monoskop.org/images/e/e4/Debord_Guy_Society_of_the_Spectacle_1970.pdf
6. Moles A. Socio-dynamique de la culture. URL: https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1968_num_9_3_1413

УДК 01-051:004-047.22

Оксана Антонюк

ЦИФРОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА ТЕХНОЛОГІЇ ДЛЯ БІБЛІОГРАФІВ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ВИКЛИКІВ

У європейських країнах формування та розвиток цифрової компетентності (скорочена назва DigComp) є стратегічним напрямом соціально-економічних реформ. Система цифрової компетенції громадян є інструментом підвищення рівня знань та навичок у галузі цифрових технологій. «DigComp» – це стратегічний документ, що розроблений спільнотою європейських країн, які створюють освітні стандарти на основі співпраці фахівців із таких сфер, як промисловість, освіта і підготовка кадрів, зайнятість, а також соціальних партнерів. Загалом, поняття цифрова компетентність означає впевнене, критичне і відповідальне використання цифрових технологій для навчання, професійної діяльності (роботи) та участі у житті суспільства.

В умовах розвитку цифрової економіки важливу роль відіграють цифрова грамотність і цифрові навички, що характеризують уміння людини використовувати на практиці сучасні інформаційні технології. Цифрова грамотність описує здатність людини впевнено володіти сучасними технологіями, шукати та аналізувати дані з різних джерел. Впровадження новітніх цифрових технологій у систему бібліографічної діяльності відкриває можливості розробки й використання нових методів вдосконалення своєї діяльності.

Бібліограф (від грец. *biblion* – книга, *grapho* – пишу) – 1) фахівець, який готує бібліографічну інформацію та надає її користувачам бібліотеки; 2) суб'єкт бібліографічної діяльності. Науковець Г. Швецова-Водка наголошує на головній професійній рисі бібліографа – усвідомленні своєї місії та здатності бути

ефективним комунікаційним посередником між документами й споживачами інформації (читачами, користувачами). Суб'єкти, які працюють з інформацією, бібліографи усвідомлюють зміни, що відбуваються в інформаційному просторі, та необхідність опановувати нові технології та аналізувати бібліографічні електронні ресурси, способи їх генерування, канали та форми популяризації тощо.

Професійна діяльність сучасного бібліографа є досить складною, вона опирається на природний інтелект спеціаліста, його професійні знання й уміння, а також вимагає сформованості цифрових компетентностей, зокрема:

- знань культури, етики й стилістики спілкування, умінь ефективно взаємодіяти зі колегами, науковцями, партнерами, створювати промоцію власної генерації бібліографічних продуктів, успішно розв'язувати комунікативні проблеми тощо;

- умінь і здатності орієнтуватися в інформаційному, електронному просторі, віднаходити потрібну інформацію, аналізувати й опрацьовувати, критично її оцінювати, створювати власний продукт.

Зі стрімким розвитком цифрових технологій та невідкладними вимогами сучасності цим питанням присвячено багато праць як закордонних, так і вітчизняних науковців. Серед досліджень сутності цифрової компетентності варто відзначити дослідження О. В. Андріянова і О. О. Такаї, Д. С. Вербівського, С. О. Карплюка, О. В. Фонарюка, О. О. Наливайка. Різноманітні аспекти забезпечення цифрової трансформації бібліотек країни на засадах цифровізації галузі досліджують О. Воскобойнікова-Гузева, Т. Гранчак, І. Давидова, О. Івашкевич, В. Копанєва, Є. Кухарчук, О. Мар'їна, О. Онищенко, В. Попик та інші. Наявність суттєвих напрацювань стосовно компетенцій і навичок фахівця в умовах цифровізації розглядали А. Гуменчук, І. Лобузін, О. Матвієнко, М. Толмач, М. Цивін та інші.

Карантинні обмеження, викликані пандемією COVID-19, періодичні локдауни, повномасштабна війна росії проти України внесли корективи у різні сфери життєдіяльності та сприяли активізації використанню електронних технологій та ресурсів серед бібліографів. Кросплатформні сервіси та кросмедійні контенти, які не вимагають встановлення на комп'ютер і працюють на віддаленому сервері («в хмарі») дають змогу

бібліографам відстежувати сучасні медіатренди, спонукають опановувати мобільні технології, питання інформаційної соціалізації, інформаційного самообслуговування тощо.

Важливими для особистісного та професійного зростання для бібліографів, слід виокремити наступні: платформа з цифрової грамотності «Дія. Цифрова освіта», платформа відкритих онлайн-курсів «Prometheus», платформа громадянської освіти «ВУМ online», студія онлайн-освіти «EdEra – Educational Era», простір для вдосконалення та реалізації навичок «Освітній хаб–EduHub.in.ua», креативний відеолекторій «WiseCow», платформа онлайн-освіти зі сталого розвитку «Impactorium» тощо. Цифрові інструменти – Canva, Padlet, Pear Deck, Nearpod, Genially, сервіс Microsoft Cortana та інші.

Загалом, цифрова компетентність бібліографа – це складне, інтегроване утворення у цілісній структурі особистості фахівця. Застосування вище перелічених webсервісів у практичній діяльності бібліографа надає можливість інтенсифікувати процес діяльності, підвищити рівень професійної підготовки бібліографа, сприяє його розвитку.

Отже, є необхідність у розвитку та удосконаленні рівня володіння цифровою компетентністю бібліографа, сформованість якої дозволяє йому використовувати електронні ресурси, онлайн-інструменти з метою пошуку, логічного відбору, систематизації, використання інформаційного матеріалу та організації результативного бібліографічного процесу.

УДК 94(477)“19”:2-9

Микита Аксюк

**РЕЛІГІЙНІ ОРГАНІЗАЦІЇ
ЯК ПОТЕНЦІЙНА ПОЛІТИЧНА АЛЬТЕРНАТИВА:
ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ
(СЕРЕДИНА 50-Х – СЕРЕДИНА 60-Х РР. ХХ СТ.)**

Процеси десталінізації торкнулися майже всіх сфер буття радянської держави. Вона відмовилася від застосування масових репресій, союзним республікам надали ширшу політичну і економічну свободу, на ХХ з'їзді ЦК КПРС було засуджено культ особи Сталіна. Піднявши із забуття ленінську тезу про мирне співіснування держав з різними соціальним устроєм, було здійснено спробу й лібералізації міжнародних відносин. Влада явно докладала зусиль, щоб країна вписалася в загальносвітовий ліберальний тренд. Через заперечення сталінської політики творці «відлиги» намагалися довести і собі, і світу життєздатність комуністичної системи.

Релігійна політика того часу безперечно випадає із загальних ліберальних метаморфоз тоталітаризму. Відповідь на питання: «чому відбувається наступ на релігію і суттєве скорочення всіх релігійних мереж?» у дослідженнях попередніх років не знайшла остаточної відповіді і зводилась, як правило, до особистих примх першого секретаря М. Хрущова [1, с. 109] і/або до ідеологем побудови комунізму, що передбачає повну редукацію релігії [4, с. 427].

Втім, запропоновані відповіді, на наш погляд, не пояснюють жорсткої релігійної політики на загальному «ліберальному» тлі. На нашу думку концептуалізація проблеми в руслі дослідження релігійних конфесій як організацій із прихованим політичним потенціалом має вирішити задану проблему. Прикладом практичної трансформації релігійної організації у політичну є греко-католицька церква на Західній Україні, яка

розділила з населенням тяготи радянського «визволення» напередодні та під час Другої світової війни. Саме вона тоді згуртувала довкола себе населення і стала виразником його інтересів за що, власне, згодом і поплатилася.

Убезпечити себе від подібного сценарію комуністична влада вирішила шляхом державного тиску на релігійні конфесії. В чому ж полягала «небезпека»? Для цього спочатку визначимося з понятійним апаратом. Визначення поняття організація в сучасному науковому дискурсі зводиться до об'єднання людей або їх груп, діяльність котрих скеровується задля досягнення спільної мети, використовуючи економічні, правові, матеріальні та ін. ресурси [5, с. 388]. Найчисленнішою конфесією на території Української РСР була православна, на її прикладі розглянемо, чи відповідала вона ключовим характеристикам організації. Серед останніх виділяють чотири основні складові: ресурси, необхідні для досягнення мети, взаємодія із зовнішнім середовищем і залежність від нього, розподіл праці, необхідність управління [5, с. 388, 3 с. 12–15].

Перш за все, звернімо увагу на кількість її прихильників. Наприкінці 50-х рр. чисельність парафіян Руської православної церкви (РПЦ) коливалось між 20 млн. і 40 млн. осіб. (причину такого значущого коливання ми тут не розглядаємо, вважаючи, що це є окремою темою дослідження). Третина з цього числа приходилася на УРСР [1, с. 132]. При цьому наголосимо, що РПЦ мала власну розгалужену структуру із вертикальним і горизонтальним характером зв'язків. Останні вибудовувалися у відповідності з «Положення про управління РПЦ» (1945 р.), що діяло аж до 1961 р. Церква поділялась на єпархії, що очолювались єпархіальним архієреєм, їх межі мали співпадати із обласними, крайовими та республіканськими кордонами. Єпархії поділялись на благочинні округи на чолі із благочинними, що назначались архієреєм. Благочинний слідкував за життям парафій та їх потребами. Парафіяльна громада очолювалась настоятелем храму, у здійсненні господарчого і релігійного життя парафії та догляду за храмом тощо.

Наголосимо, що це була структура із міцною матеріальною базою. Станом на 1957 р. в УРСР було зафіксовано 8547 зареєстрованих церков і молитовних будинків, а разом із незареєстрованими їх кількість сягала близько 10 тис. Із 69 діючих у СРСР монастирів 40 перебували на території УРСР. Тут діяли

також три духовні семінарії Київська, Одеська і Луцька, які повністю здійснювали кадрове забезпечення. Чисельність православного духовенства сягала понад 6 тис. осіб. [1, с. 132]. Виховане на абсолютно інших ідеологічних засадах, за певних умов, воно могло скласти неабияку загрозу партійному апарату.

Достатньо стійким був також фінансовий стан, який постійно покращувався. Особливо це стосувалося розвинутих у промисловому відношенні областей. Перше місце впевнено тримала Сталінська обл. (з 1961 р. Донецька). Наприкінці 1950-х років – у 1960 р. її дохід становив 17 110 295 крб. [2, с. 160]. Основними статтями доходів був продаж свічок, культових предметів, плата за здійснення обрядів та добровільні пожертви вірян. Матеріальна та фінансова забезпеченість церкви дозволяли їй мати певну самостійність та незалежність від влади.

У цій розвідці розглянуто лише основні елементи, висунутої гіпотези, що пояснюють причину «ліберального» гоніння владою церкви. За нашим переконанням, підставу для цього дала загроза трансформації релігійних організацій в політичні. Вже їх попередня сумісна реконструкція та поверхневий аналіз дозволяють зробити висновок, що попри всю видиму, як може здатися на перший погляд ілюзорність такого ходу розвитку подій, це припущення має повне право на існування. Особливо, якщо розглядати його в контексті соціальних невдач «відлиги», наслідком яких став Новочеркаський бунт і розстріл протестувальників, який здійснили за наказом влади.

Література:

1. Бондарчук П. М. Релігійні течії в радянській Україні (середина 1940-х – середина 1980-х років) Історико-релігієзнавче дослідження. Київ: Інститут історії України НАН України, 2019. 268 с.

2. Луковенко І. Г. Радянська держава і Російська православна церква на Донеччині у 1943-1964 роках: монографія. Донецьк: Донбас, ДОГО «Центр Діскавері», Центр релігієзнавчих досліджень таміжнародних духовних стосунків, 2011. 353 с.

3. Небава М. І., Ратушняк О. Г. Менеджмент організацій і адміністрування. Частина 1: навч. посібник. Вінниця: ВНТУ, 2012. 105 с.

4. После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: *Материалы VIII международной научной конференции*. Екатеринбург 15-17 октября, 2015 г. Москва: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б. Н. Ельцина, 2016. 663 с.

5. Сладкевич В. Організація. *Менеджмент: Понятійно-термінологічний словник* / ред. Г. В. Щокін, М. Ф. Головатий, О. В. Антонюк, В. П. Сладкевич. Київ: МАУП, 2007. С. 388-389.

УДК 793.31:398.3](477.86)(043.2)

Карина Куртєва

ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПРИКАРПАТТЯ

Територія Прикарпаття – це унікальний в етнографічному значенні регіон, багатий та дуже цікавий своїми звичаями, традиціями, обрядовістю, автентичним фольклором, побутом, тощо.

Географічне положення, кліматичні умови краю, історичні, соціальні, економічні процеси сприяли зародженню та розвитку своєрідної культури Прикарпатського краю, хореографічної зокрема.

Самобутній побут горян: бойків, гуцулів, лемків та інших етнолокальних народів, їхні традиції, звичаї та обряди відобразились у їх танцювальній творчості.

Танцем відтворювали трудові процеси, природні явища, вірування, уявлення, ритуальні дієства тощо. Кожен народ відображає своє бачення дійсності у піснях, музиці, танцях. «Із стародавніх часів танок відображав життя, діяльність, почуття людини. Дослідники первісної культури неодноразово підкреслювали, що танок був невіддільний од пісні» [1, с. 11]. В. Верховинець також зазначав, що пісня і танець є братом та сестрою.

Хореографічна культура Прикарпаття базується на календарно-побутових циклах, сімейній звичаєвості, обрядовості. Календарна обрядовість – це дієства пов'язані з природним календарем: зима, весна, літо, осінь та дієства, що супроводжуються народним календарем та ритуальністю. У культурі народів Прикарпаття тісно переплелись язичницькі дієства з християнськими віруваннями.

Антропоморфізм присутній у зображеннях сонця, місяця, небесних світил, вогню, явищ природи і таке інше. Язичницьке поклоніння Сонцю має відбиток у коловій струк-

турі прикарпатських танців.

До зимового циклу входили обряди народні і церковні, а саме: Новий рік, Різдво, Водохреща. Одним з головних дійств був різдвяний вертеп та запалювання ритуального вогню. Вертеп супроводжувався ритуальними танцями колядників-танцюристів, яких називали – «плесаки». Основою танцю є фігура «ряд» і переважає крок «рівна». Далі був магічний танець «коло» – описування танцювальним кроком кола як символу життєдайності, добра та злагоди. У вертепному дійстві були жартівливі танці, зокрема танець кози.

Весняний цикл включав ряд Великодніх свят, Благовіщення, Юрія. Весняна обрядовість – це веснянки, гаївки, гагілки які слугували закликком сонця та весни. Все це супроводжувалось іграми, гуляннями та забавами. Дівчата водили хороводи, хлопці брали участь у танцювальних іграх та розваги, що показували їхню спритність, силу, відвагу.

До літнього циклу входили Зелені свята, Івана Купала, Петра і Павла, Іллі та інші. Літній цикл більш пов'язаний з язичницькими віруваннями горян про силу води, сонця, роси. Літній цикл супроводжувався ворожінням, запаленням купальського вогнища та перестрибуванням через нього задля очищення від усього злого. Характерними танцями були хороводи. Осінній цикл – це звичаї та обряди пов'язані зі збиранням врожаю, поверненням худоби з літніх пасовищ, продовженням людського роду, вшануванням покійних предків.

Сімейна обрядовість включала в себе природній цикл життя людини: народження – родильні звичаї та хрестини; одруження – весілля та вінчання; смерть – поховальні звичаї та поминки.

Весілля на Прикарпаття – це справжня вистава з піснями, танцями, іграми, забавами. Воно могло тривати до тижня. Весілля супроводжувалось передвесільними танцями, танцем молодих у колі гостей, танцем дружби і дружки, танцем дружби з молодістю, танцями молоді.

Отже, обряди та звичаї населення Прикарпаття мали великий вплив на формування танцювальної культури регіону. За допомогою танцю горяни відтворювали життєві процеси, події обряди та звичаї.

Література:

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. К. : Мистецтво, 1974.
2. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2008. 608 с.
3. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2008. 318 с.

УДК 378.147:793.3

Анастасія Ольховська

ДО ВИВЧЕННЯ ПЛАСТИЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ТІЛА ТАНЦІВНИКА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Пластичність тіла є однією з найважливіших складових в професійній майстерності танцівника. Це дозволяє йому виконувати складні рухи та комбінації, втілюючи хореографічний задум, та додає елегантності, гармонії та грації у виконанні. Також пластичність допомагає танцівникам бути більш гнучкими та менш травматичними, підвищує контроль над тілом та рухами, та допомагає уникнути надмірного напруження тіла.

У сучасному танці, танцювальний рух не лише відтворює задум хореографа, але і стає його уособленням. Рухи тіла танцівника передають емоції та ідеї, мелодійні лінії та ритмічні переходи. Без достатньої пластичності, його виконання може бути недостатньо виразним та емоційним, що призведе до втрати зв'язку з глядачем.

У процесі постановки сучасного танцю, хореограф ставить перед танцівниками завдання відтворити задум та передати емоції, які містяться у танцювальній композиції. Пластичність тіла танцівника допомагає виконати це завдання, дозволяючи танцівнику розкритися в танцювальній ролі, показати свої здібності та особистість через танець [1, с. 172]. Танцівники можуть з легкістю виконувати підтримки в композиції, уникаючи травм, експериментувати з різними пластичними можливостями свого тіла, щоб створити унікальні рухи та поєднання, які зможуть відтворити задум хореографа.

Одним з ключових термінів, який використовується в сучасному танці, є контактна імпровізація. Це танцювальний стиль, в якому танцівники використовують різні види контакту між собою, щоб створити танцювальну композицію. Контактна імпровізація вимагає від танцівників високого рівня

пластичності, оскільки вона включає в себе складні та незвичайні рухи, які часто виконуються на підлозі [2, с. 158].

Ще одним терміном, який використовується в сучасному танці, є фло ворк. Це набір танцювальних рухів, які виконуються на підлозі. Він також вимагає від танцівників високого рівня пластичності та гнучкості, оскільки він включає в себе багато складних рухів, таких як оберти, переміщення тіла та інші.

Одним з термінів, що пов'язаний з пластичністю, є контроль тіла (body control). Це вміння керувати рухами тіла з точністю та координацією, щоб створювати плавні та ефектні переходи між різними позами та рухами. Контроль тіла допомагає танцівникам виконувати складні комбінації рухів та плавно переходити між ними.

Інший термін, пов'язаний з пластичністю та постановкою танцю, – це ізоляція (isolation). Це вміння контролювати окремі частини тіла та виконувати рухи тільки ними, не залучаючи до цього інші частини тіла. Наприклад, танцівник може виконувати рухи тільки головою, не залучаючи до цього шию чи тулуб. Ізоляція допомагає створювати більш складні та виразні танцювальні рухи [3, с. 113].

Пластичність є важливою складовою сучасного танцю, оскільки вимагає від танцівника здатності рухатися плавно, без зупинок та різких переходів. Пластичність означає здатність контролювати рухи тіла та м'язів, розтягувати їх та збільшувати амплітуду руху. Це допомагає танцівнику створювати більш складні та виразні рухи, які додають виступу грації та краси. У сучасному танці важливо також розвивати власний танцювальний стиль та індивідуальну манеру виконання, тому танцівники повинні бути готові до експериментів та нових викликів.

У сучасному танці пластичні можливості тіла танцівника використовуються не тільки для передачі емоцій та настроїв, але й для створення художнього образу та навіть для передачі певного соціального, культурного та історичного контексту. Таким чином, танцювальна постановка стає важливим засобом для передачі та збереження культурних цінностей та традицій [4].

Окрім того, пластичність тіла танцівника дозволяє йому розвивати свою творчість та індивідуальність. Кожен

танцівник має свій унікальний стиль та спосіб вираження через рух, що робить його постановки особливими.

Отже, пластичні можливості тіла танцівника та їх втілення у процесі постановки сучасного танцю є ключовим елементом танцювального мистецтва. Вони дозволяють танцівникам виразити свої емоції та передати соціальний та культурний контекст, а також розвивати свою творчість та індивідуальність. Це підкреслює важливість танцю як мистецтва, яке здатне збагачувати наше життя та допомагати нам знайти спільну мову з іншими людьми через мову рухів та емоцій.

Література:

1. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів: Сполом, 2006. 172 с.
2. Никитин В. Ю. «Модерн-джаз танец». 2002. 158 с.
3. Данилов К. К. Рухи в сучасному танці. Київ: Либідь. 2001. 113 с.
4. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/14.pdf> (дата звернення 28.01.2023).

УДК 502.131.1

Василь Рожко

МОРАЛЬНО-БОГОСЛОВСЬКИЙ ЗМІСТ ЕКОЛОГІЧНОГО ГРІХА ТА ЙОГО ТЕОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Екологічний гріх та його теологічної інтерпретації є дуже важливими у сучасному світі, де людство стикається із все більш серйозними проблемами забруднення довкілля, змінами клімату та виснаженням природних ресурсів. Ці проблеми ставлять під загрозу не тільки наше здоров'я та добробут, але і майбутнє нашої планети та всього живого на ній.

Екологічний гріх можна розуміти як порушення балансу між людством та природою, що призводить до шкоди для навколишнього середовища та всіх його елементів. Це може включати забруднення повітря, води та ґрунту, руйнування екосистем, вирубування лісів, знищення біорізноманіття та інші форми деградації навколишнього середовища.

З богословської точки зору, екологічний гріх може розглядатися як порушення Божого закону любові до створіння та піклування про нього. Біблійні текстів наголошують на тому, що Бог покладає на людину відповідальність за догляд за природою та всіма створіннями (Буття 1:26–31; Псалми 8:4–9). Тому кожен акт екологічної шкоди може розглядатися як порушення Божої волі та нашої відповідальності перед Ним [1, с. 49].

Теологічна інтерпретація екологічного гріха може включати в себе розуміння людини як учасника та співтворця Божого творіння, а також її взаємозв'язку з природою та іншими створіннями. Це вимагає від нас бути піклувальниками, а не споживачами природних ресурсів, а також розуміти нашу відповідальність за збереження природного середовища для майбутніх поколінь.

Знищення лісів та біорізноманіття можуть спричинити втрату життя для багатьох видів тварин та рослин, що порушує етичний принцип поваги до життя та розмаїття живого. Крім того, ці форми екологічного гріха можуть мати довгострокові наслідки для екосистем та планети в цілому, що також порушує етичний принцип відповідальності за майбутнє [3, с. 560].

Є багато практичних шляхів, які можна використовувати для зменшення екологічного гріха. Деякі з них:

- Використання екологічно чистих технологій та матеріалів. Це може включати в себе використання відновлюваної енергії, енергоефективних технологій, а також заміну шкідливих матеріалів на екологічно чистіші альтернативи.

- Зменшення використання пластикових виробів.

- Зменшення викидів транспорту. Для зменшення викидів необхідно використовувати більш екологічні види транспорту, такі як велосипеди, електромобілі та громадський транспорт, а також зменшувати кількість поїздок на автомобілях.

- Збільшення ефективності використання ресурсів. Для зменшення екологічного гріха необхідно збільшувати ефективність використання ресурсів, таких як вода, енергія та нешкідливі матеріали. Це можна зробити шляхом використання енергоефективних технологій, рециклінгу та зменшення витрат на енергію.

- Сприяння збереженню природних ресурсів та біорізноманіття [2, с. 842].

Отже, екологічний гріх порушує моральні та етичні принципи, пов'язані з доглядом за природою та всіма її складовими, і може мати серйозні наслідки для людини та природи. Взаємозв'язок між екологічним гріхом та соціальною справедливістю полягає у тому, що негативні наслідки екологічного гріха можуть впливати нерівномірно на різні соціальні групи та окремих людей.

У світлі зростаючої уваги до екологічної проблематики, зменшення екологічного гріха стає все більш важливим завданням для нашого суспільства. Здійснення конкретних заходів для зменшення негативного впливу нашої діяльності на природу та збереження ресурсів – це важлива складова розвитку сталого суспільства, яке поважає природу та її багатство і береже її для наступних поколінь.

Література:

1. Bechtel R. B., Johnson B. B. Environmental Ethics and the Contested Notion of Intrinsic Value. *Ethics and the Environment*. №2. 2011. Pp. 49–67.
2. Hargrove E. C. Environmental Ethics: An Overview. *Encyclopedia of Ethics*. № 2. 2015. Pp. 840–847.
3. Schlosberg D. Theorising environmental justice: The expanding sphere of a discourse. *Environmental Politics*. №4. 2015. Pp. 558–576.

УДК 77.04+008.1(091)

Ірина Патрон

ФОТОГРАФІЯ ЯК АРТЕФАКТ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ Ю. ДОРОША)

Чи може фотографія бути об'єктивним артефактом у культурологічних дослідженнях? І так і ні. Здавалося б, фотографія як результат перенесення зображень об'єктів на папір або цифровий носій за допомогою світла і різних фізичних і хімічних процесів, реконструює об'єктивну картину світу, створює документальний відбиток реальності, претендує на об'єктивність. Проте саме поняття «фотографія» як візуальна культура, в нас час зазнає найбільших нападів з боку постмодерної критики. Чому? Можливо тому, що в самій фотографії вже закладена певна суперечливість: фото – це завжди техніка і людина, технічний і творчий процес, який відбувається одночасно. Фотографія – це щось реальне і нереальне, адже ще філософ М. Хайдеггер стверджував, що у свідомості картини є картина-річ і те, що на ній зображене. Сама фотокартка – це річ реальна, матеріальна, а те що на ній зображено вже є нереальним, «не річ». Зображення не може існувати без матеріального носія, бо не матиме форми втілення, але саме зображення є не матеріальним (Шумилович, 2021). Ось саме через цю дуальність завжди не просто однозначно говорити про візуальне і спосіб його втілення. Джефрі Бетчен (2019) влучно вивів визначення фотографії – «привид модерності, присутній і відсутній одночасно». «Фотографія у ярмі машини репродукції мимоволі, але постійно стикається з примарною присутністю свого власного іншого. Вона перетворилася на сутність, навіки відчужену від себе самої. Те саме можна сказати і про суб'єктів, які погодилися стати об'єктами фотографії, тобто про нас усіх. Серед інших наслідків цього феномена можна

згадати те, що фотографія перетворила свій зв'язок зі своєю сутністю на товар і впровадила таку модель репрезентації, яка одночасно утверджує й відчужує, утривалює й розділяє всіх, хто стає її предметом» (Бетчер, 2019, с.16).

Будь-яка візуальність однозначно ілюструє певну соціальну роль, що підкреслено у книзі «Візуальна культура»: «візуальна культура не буває нейтральною, а отже, завжди має певну цінність», «візуальне завжди щось означає», «візуальна культура – це сила» (Бойлен, 2021, с.17). Довший час вважалося, що візуальне – це істина і перевірена наука. Розвиток наукових теорій і технологій: винайдення фотографії, кінематографа, рентгенівських знімків, супутники – були підтвердженнями правдивості візуального. Уряди, державні і приватні культурні установи, медіа, корпорації використовували візуальне для підтвердження правдивості даних. Але чи так є досі? Адже візуальне зараз може бути знаряддям для творення фейків і брехні. Як би ми не ставились до візуального, як до істини чи брехні, точно можна сказати, що зображення має значення і вплив.

Фотографія та кіноматеріали є чудовим полем для соціальних та культурологічних досліджень, адже множинність фотообразів відкриває множинність інтерпретацій, і в цьому процесі важливі усі: той хто фотографував, той кого/що фотографували, той хто досліджує об'єкти візуалізації. Самі ж фотографії не є ідеями. Джон Тегг (2019) слушно наголосив, що це «матеріальні об'єкти, які створюються за певним продуманим способом виробництва й поширюються, уводяться в обіг і споживаються у рамках заданої сукупності соціальних відносин» (с. 201–202). Завдання дослідника декодувати, відчитати ті чи інші сенси з позиції обраної теорії.

Творчість галицького фотографа Юліана Дороша є чудовим джерелом для дослідження різних аспектів функціонування фотографії. Адже в арсеналі фотографа ми можемо знайти світлини різних видів, жанрів, тематики. У архіві фотографа ми знаходимо фото, які охоплюють півстолітній відрізок: 20-80 рр. ХХ ст. Для сучасних дослідників творча спадщина фотографа Ю.Дороша є фіксацією культурної спадщини, унікальним слідом минулого, який вартий дослідження з різних аспектів.

Література:

1. Бетчер, Дж. *Вогонь бажань: зародження фотографії*. Київ: Родовід, 2019.
2. Бойлен, А.Л. *Візуальна культура*. Київ: ArtHuss, 2021
3. Терг, Д. *Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії*. Київ: РОДОВІД, 2019.
4. Шумилович, Б. *Як розуміти і читати візуальні медіа: Мова і читання зображення*. 2021. Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=IMkN1fQeGLE>

УДК 123, 341

Анастасія Павлишин

ТАРАС ЗАКИДАЛЬСЬКИЙ – ЧЛЕН КОМІТЕТУ ГЕЛЬСІНКСЬКИХ ГАРАНТІЙ ДЛЯ УКРАЇНИ

Закидальський Тарас Данилович – український філософ, з діаспори Канади, відомий друг та почесний професор Національного університету «Острозька академія», меценат. У 1997 р. приїжджав з лекціями до академії, заснував стипендію імені Данила Закидальського, а в 2007 очолював Товариство друзів Острозької академії в Канаді.

Також відома його діяльність, як професора, перекладача, редактора. Він був громадським діячем, членом Комітету Гельсінкських Гарантій. Цей Комітет створений у Вашингтоні за ініціативою Інформаційної служби «Смолоскип» 9 листопада 1976. Діяльність Комітету привернула увагу світової спільноти щодо порушення прав людини в радянському союзі та свободи поширення інформації для кореспондентів. Їхнє кредо: «Ми – українці ..народ Сковороди, Шевченка, України, що повинен розірвати кільце історичного ігнорування і вийти до вселенських обривів діяння, мислення й творчості...» [1].

Члени Комітету наголошували, що мир не може бути забезпечений без вільного контакту між людьми. Також вони вимагали вільного обміну інформацією завдяки акредитації представників іноземних ЗМІ в Україні; активно сприяли реалізації гуманітарних положень; прагнули, щоб Україна, як європейська суверенна держава та член Організації Об'єднаних Націй, відправляла свою делегацію на всі міжнародні зустрічі, де обговорювались Гельсінські угоди.

Тарас Закидальський очолив українську делегацію на VI-му Конгресі Психіатрів Світу. Під час Конгресу він зустрівся з президентом Світової Психіатричної Асоціації д-р Говардом Ромом. Розмова була про українців у “советських психіатричних тюрмах”, передав підписану петицію, та просив про

перегляд стану ув'язнених. Опісля передав цю петицію заступнику міністра здоров'я СРСР д-р Дмитру Венедиктову.

Тарас Данилович ініціював інтерв'ю з Андрієм Снежневським – директором Інституту психіатрії Академії Медичних Наук СРСР, «батьком-засновником» психіатрії в політичних цілях для приборкування інодумців. Учасницею була д-р Олена Даниленко – проф. психіатрії Львівського Медичного Інституту. Згодом це інтерв'ю було оприлюднено у газеті “Свобода” 1977 р. [3]. Інтерв'ю Закидальського розкрило сфабрикованість доказів та фіктивність діагнозів.

Радянські дисиденти звернули увагу членів Конгресу на такі практики – примусова госпіталізація, примусове введення наркотиків, побиття та ізоляція. Було сформовано рішення про перегляд історії хвороби шести дисидентів, які проходили лікування. Декларація [2] містить пункт національних кодексів медичної етики США та СРСР та визнає суспільну відповідальність лікарів.

Т. Закидальський мав доступ до всіх пресконференцій та сесій Конгресу, отримав акредитацію кореспондента газети «Смолоскип». Потрібно зазначити, що така активність викликала обурення у членів “советської делегації”.

У 1976 році в Балтіморі була видана брошура Закидальського під назвою «Three Philosophers – political Prisoners in the Soviet Union» («Три філософи – політичні в'язні Радянського Союзу»)[4]. В ній подано інформацію про Василя Лісового, Євгена Пронюка та Миколу Боднара – жертв політичної репресії кремля. Автор оповістив світову спільноту про вагому суспільну діяльність філософів, висловивши їм свою щирю моральну підтримку з далекої демократичної Канади.

Зазначимо, що свобода залежить від боротьби людини за свої права. Т. Закидальський закликав до дотримання прав і свободи людини у всьому світі, наголосивши, що цей постулат – необхідна умова миру і прогресу для процвітання демократичного суспільства. Потрібно підкреслити, що він був небайдужий до долі в'язнів СРСР, взявши на себе місію сповістити Світу правду про стан політичних репресій у Радянському Союзі. Також звернув увагу на інтелігенцію – в'язнів трудових таборів та психоневрологічних лікарень – єдиним злочинцем яких був відкритий протест проти порушення прав, гідності та свободи людини.

Література:

1. Український Правозахисний Рух. Комітет Гельсінкських гарантій для України Вашингтоні. Торонто-Балтимор: Українське Видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1978. 477 с.
2. The Declaration of Hawaii. *Journal of Medical Ethics* 4(4):217-8 January 1979 https://www.researchgate.net/publication/23101040_The_Declaration_of_Hawaii#fullTextFileContent (дата звернення: 01.02.2023)
3. Lobbying Played vital Role *The Ukrainian Weekly*. 1977, No. 36 https://ukrweekly.com/archive/1977/The_Ukrainian_Weekly_1977-36.pdf (дата звернення: 01.03.2023)
4. Zakydalsky T. Three philosophers – political prisoners in the Soviet Union. Baltimore: Smoloskyp Publishers, 1976. 23p. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15904/file.pdf> (дата звернення: 07.03.2023) (Переклад Павлишин А.Д.)

УДК 378.147:793.3

Маргарита Гришко

ДО ВИВЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ

Вивчення хореографічного фольклору має художньо-естетичну спрямованість, стимулює творчий потенціал учнів, студентів, виконавців, розвиває художній смак, розширює та збагачує їхній хореографічний, музичний кругозір, сприяє підвищенню культурного рівня. У системі хореографічно-естетичного виховання провідну роль відіграє фольклорне, народне виконавство, яке перетинається з сучасними напрямками у мистецтвознавстві. Нині проблемі виховання дітей, студентів, виконавців засобами хореографічно-музичного фольклору приділяється велика увага. Про це свідчить безліч методичних семінарів та конференцій, створення центрів народної творчості. Сучасне хореографічне мистецтво не можливо без історичних витоків, на яких базується сучасне хореографічне мистецтво.

Сьогодення потребує синтезу фольклору і сучасного хореографічного мистецтва. Об'єднання цих різних напрямків є пріоритетним тому, що новітній час потребує креативного мислення в хореографічному мистецтві. При цьому фольклор не повинен повністю інтегруватися в сучасне мистецтво. Фольклор – самобутнє надбання, яке накопичувалося не одне століття багатьма поколіннями, тому ми повинні його зберегти та передати нащадкам.

Як зазначають фахівці, – «раніше народний танець був одним із важливих факторів духовного розвитку людства, проте тепер хореографічне мистецтво все більше нехтує фольклорними традиціями, втрачає народні витoki» [3]. Тому завдяки сучасному мистецтву можливо підняти народно-сценічний танець на новий більш сучасніший рівень і завдяки

цьому знайти більше прихильників серед молоді та малечі, яке росте на сучасних видах танців.

Традиційний танець, побутуючи в звичному природному середовищі, має певні місцеві особливості: рухи, ритми, костюми, музику та ін. Танцювальний фольклор характеризується стихійним проявом почуттів, настрої, емоцій та виконується як би для себе, а вже потім для глядацької аудиторії [2].

Отже, життя народу, побутові звичаї, обрядові дієства, особливості місцевості – усе це знаходить свій відбиток у національному танці та впливає на формування пластичного малюнку, манери. Завдяки цьому, танці одного народу несхожі на танці іншого й більше, навіть в одного народу, який живе в одній місцевості, танці різняться.

Дослідник-балетмейстер, досконало вивчаючи народне мистецтво, має водночас використати цей матеріал і для створення нового танцю. Цей образ танцю – це образ народу, який постає з, начебто, малопомітних рис, манери виконання, рухів, обряду, які існують у першоджерелі – народному танці [4]. У своїй роботі при цьому балетмейстер спирається не лише на хореографічний фольклор та музичний матеріал, а й звертається і до суміжних мистецтв (музика, література, мистецтво костюму).

Варто також розглядати танцювальний фольклор у зв'язку з побутом, костюмом, історією народу, його звичаями [1]. Сучасні технічні засоби (кінозйомка, відео, фотозйомка) полегшують роботу зі збору танцювального фольклору. Ніякий опис танців, навіть найдосконаліший, не може передати характер, образ, манеру танцювального першоджерела. Отримавши технічні засоби, хореограф має досконалий засіб фіксації, що, проте, не зменшує відповідальності та складності його роботи в плані визначення справжності того чи іншого фольклорного зразка.

У кожного народу є свої танці, які протягом віків навіть не зазнали зміни і несуть свій генетичний народний код, який передається і є оберегом для кожного покоління. Лише після того, як дослідник, виконавець вивчить досконало народні, фольклорні традиції, лише тоді можна вплетати танець в сучасне мистецтво, щоб воно не загубилося на наших сучасних просторах, а заграло новими, яскравими кольорами, які передають самобутність кожної нації.

Сучасність відзначається посиленнями процесами глобалізації, що певним чином уніфікують наявні національні традиції та звичаї, національні світоглядні системи, тим самим зумовлюючи певну уніфікацію та асиміляцію національних культур. Вивчення специфіки хореографічного фольклору різних національностей є складовою мистецтвознавчого підходу сучасної науки, який має широкий спектр застосування.

Література:

1. Зайцев Є. *Основи народно-сценічного танцю*. Київ: Мистецтво, Ч. 2. 1976. 230 с.
2. Бойко О.С. Худжний образ у народно-сценічній хореографії як предмет мистецтвознавчого дослідження. *Культура і сучасність*. 2005. № 2. С. 103–108.
3. Пісклова І. Стан та дослідження танцювального фольклору Слобожанщини. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 24. С.156–166.
4. *Український народний танець*. URL: <https://sites.google.com/site/ukrainiandance17/?tmpl=/system/app/templates/print/&showPrintDialog=1>. (дата звернення (25.01.2023)).

УДК 398.5

Андрій Яворський

ФОЛЬКЛОР ХАРКІВЩИНИ В 1920-Х РОКАХ

Постановка проблеми. Пісенні традиції Харківщини вже друге століття привертає увагу фольклористів та музикознавців. Поступово накопичуються матеріали польових розвідок та наукових досліджень. Однак, строкатість записів, різний фах збирачів зразків пісенного фольклору та непослідовність, перерваність дослідницького процесу зумовили ситуацію, коли набуває актуальності перегляд існуючих джерел та дослідницьких позицій. Тому завдання пропонованої розвідки становить систематизація джерельної бази та узагальнення наукового доробку у галузі музичного фольклору Харківщини. Результати дослідження. Процес вивчення пісенного фольклору Слобожанського регіону відбувався неоднорідно, із значним відривом у часі. Перший етап у вивченні Харківського фольклору позначився збирацькою та науковою діяльністю переважно фольклористів-філологів. Завдяки їхнім працям наука має усталену систему жанрів, характеристику обрядів, величезний масив записаних пісенних текстів, теоретичні засади текстологічного аналізу та ін. Однак більшість таких пісенних матеріалів збереглася без нотних записів.

Нотний матеріал зі Слобожанщини став примножуватися лише на початку ХХ ст. Так, першою фонографічною збіркою українських слобожанських пісень було видання «Пісні Слобідської України» В. Ступницького 1929 р.

Значення збірки В. Ступницького 1929 р. полягає у публікації обрядових та «звичайних» пісень у їх автентичному вигляді (тобто без обробок), характерних для фольклорної традиції Харківщини. Зразки з Куп'янського, Вовчанського, Лебединського, Сумського, Богодухівського повітів були записані на фонограф. Це дозволило зробити якісну нотну транскрипцію багатоголосних пісень. Цінними являються нотатки збирача у вступній статті до збірки. В. Ступницький вказує

на відсутність досліджень музичного компоненту пісенного фольклору Слобожанщини та відзначає важливість саме музичних записів народних творів. Також збирач подає зауваження щодо сучасного побутування поданої ним традиції та аналізує роль новотворів: «Звертаючись до людей різного віку й соціального стану, я констатував, що на досліджуваній території селянська молодь та кол.(ишні) червоноармійці користуються новими революційними піснями із різних журналів та збірок, самі ж їх не творять, а старі люди цих пісень не вживають. Серед підлітків помічається нахил до утворення частушок, але за старими мелодіями й шаблонними сюжетами».

Висновки. Підсумовуючи викладене, зазначимо, що протягом двох сторіч накопичено величезний масив фольклорних матеріалів досліджуваного Харківського регіону. Нотні збірки та рукописи охоплюють практично всю географію регіону – північ (Сумська обл.), центр (Харківська), та південь (Донецька та Луганська). Щоправда, записів пісень з Луганщини обмаль, тому вивчення цього регіону потребує розширення джерельної бази та проведення додаткових польових досліджень.

Перспективи дослідження. У цілому музичним особливостям пісенного фольклору Слобожанщини приділяли увагу переважно харківські дослідники-науковці. Разом з тим, їхні праці базуються здебільшого на локальному матеріалі. Залишається не висвітленим ряд музичних характеристик протяжного співу – до утворення, музичного синтаксису пісні. Накопичені дані з різних регіонів Слобожанщини потребують узагальнення та систематизації щодо музичних стильових ознак протяжної пісні у зв'язку з їх регіональною.

Література:

1. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору. Ч. I. Опис. К.: Наукова думка, 2009. 720 с.; Ч. 2. Антологія-хрестоматія. К., 2010. 480 с.: ноти; Ч. 3. Показчики. К., 2011. 512 с.: ноти.

2. Народні пісні: Записи Людмили Єфремової. К.: Наукова думка, 2006. 575 с.

3. Наукові архівні фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – НАФРФ ІМФЕ НАНУ). Ф. 15, од. зб. 529. Харків В. Гармонія в українських народних піснях. 1926. 3 арк.

4. НАФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф8-3, од. зб. 200. Гайдай П. «Фольклорні матеріали експедиції до м. Харкова в липні 1937». Рукопис.
5. Нікітін С. «Архаїзми до силабічної ритміки у східних районах Харківщини». *Музична Харківщина*. Харків: ХІМ, 1992. С. 292–296.
6. Новікова Л. І. До питання про специфіку фольклору Слобідської України. *Музична Харківщина*. Харків: ХІМ, 1992. С. 255–264.
7. Осадча В. М. Народнопісенна культура Слобожанщини. Автореф. канд. дис. Харків: ХДАК, 2000. 20 с.
8. Пісні Слобідської України / автор-укладач Л. І. Новікова. Навчальний посібник. Харків: ТО Ексклюзив, 2006. 188 с.
9. Пісні Слобідської України / Збирацька робота, нотація О. Стеблянко; упорядкування Л. Новікова. Харків.: Майдан, 1998. 200 с.
10. Ступницький В. Пісні Слобідської України / передмова В. М. Осадча. Харків: Майдан, 2007. 52 с.
11. Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області / упор. Семенова. Харків: Регіон-інформ, 2001. 160 с.
12. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / упоряд., вступна стаття і приміт. М.К. Дмитренка. К.: Музична Україна, 1988. 311 с.
13. Фольклорні осередки Харківщини / упор. К. Дорохова, В. Осадча. Харків: Регіон-інформ, 2002. 380 с.

УДК 821.161.2

Ольга Федоренко, Ірина Даниленко

ГУМОР ВСЕВОЛОДА НЕСТАЙКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Почуття гумору сприяє духовному й фізичному здоров'ю людини. Гумор робить наш життєвий шлях більш щасливим і радісним. Людина з добрим почуттям гумору вміє підтримати розмову, вдало пожартувати, підняти настрій, адже добрий гумор є ознакою інтелекту людини.

Добрі та захоплюючі книги Всеволода Нестайка – популярні серед дітей і дорослих, адже твори митця викликають відчуття, ніби зустрічаєш добрих друзів дитинства, знову переживаєш радісні, незабутні моменти дитячих років свого життя. Книги Всеволода Нестайка розважають і водночас вчать дітей бути добрими та відважними, розвивають уміння фантазувати та мислити.

Літературознавці С. Вероца, Ю. Кацун, М. Коростіль, М. Недогибченко звернули увагу на такі аспекти творчості В. Нестайка, як специфіка відтворення історичних реалій та особливості читацької рецепції. У більшості досліджень згадується і гумористична складова його творів.

Книги Всеволода Нестайка сповнені дитячої щирості й мудрості, їх можна відкривати для себе на будь-якому етапі життя. Митець розповідає про найбільш важливе в усі часи – дружбу, любов, справедливість і добро. Його твори різноманові, різножанрові, розраховані для читачів різних вікових категорій, формують цілісну картину світу і є зразком гуманної літератури, тому найбільш прийнятні для набуття дитячого досвіду. У цьому, мабуть, і криється таємниця популярності й актуальності його книг.

Талант Всеволода Нестайка (1930 – 2014) проявився досить рано. Перше оповідання хлопець написав у 8-річному віці. «У дитинстві в мене не було дитинства», – згадуватиме пізніше

письменник. Але ніщо не зламало його духу – хлопчик дивився на світ з оптимізмом. Гумором та винахідливістю майбутній письменник виокремлювався серед однолітків. У навдивовижу веселого й дотепного автора життя було далеко не легким і безхмарним. Голод та війна змусили хлопця швидко подорослішати, та Всеволод залишився життєлюбом і немов повернувся в дитинство у своїх творах.

Роман В. Нестайка «Тореадори з Васюківки» включено до «Особливого почесного списку Ганса Крістіана Андерсона» (1979) як один із найкращих творів світової літератури для дітей. Проте «Тореадори...» викликали далеко не захоплення в радянської влади. На Нестайка доносили через «нерадянських» героїв. Та ці утиски викликали ще більший інтерес читачів – популярність твору росла, його було перекладено двадцятьма мовами, а фільм, знятий за «Тореадорами...», здобув гран-прі на кінофестивалі в Мюнхені.

Трилогія «Тореадори з Васюківки» насичена гумористичними епізодами. Ось хлоп'ята, одержимі ідеєю прославитися і прославити рідне село, вирішують влаштувати кориду, на яку в майбутньому мають з'їхатися гості з усієї України і яку обов'язково покажуть по телебаченню. За відсутності бика на його роль вирішили взяти Явину корову Контрибуцію. Хлопці погнали корову на вигін для тренування [2, с. 13–14]. Звертаючись до юних читачів, В. Нестайко щиро радить: «Не поспішайте, як я колись, швидше вирости. Бо дитячі роки неповторні. І якщо Ява і Павлуша допоможуть вам на якісь хвилини гостріше відчутти радість веселого, щедрого на пригоди й витівки дитинства, я буду щасливий» [3, с. 4].

У повісті «Загадка старого клоуна» митець доносить до свідомості юних читачів загальнолюдські цінності. Опосередковано, через діалог хлопчика Стьопа з його мудрим дідусем, письменник розкриває ідею гуманного ставлення до людей: «Будь завжди з людьми. Старайся, щоб вони тебе любили. А для цього їх любити треба. Будь вартий людської уваги й поваги» [1, с. 266].

Людяний, світлий, дотепний – такий Всеволод Нестайко людина і письменник. І головному твору свого життя автор дав життєдайну назву – «В Країні Сонячних Зайчиків». Цю повість-трилогію В. Нестайко писав упродовж 40 років, адже діти постійно спонукали його продовжувати сюжет. Митець

показав світло як джерело життя, його хоч і казковий, але реальний вплив і важливість.

Герої повістей Всеволода Нестайка – звичайні українські діти, а поруч з ними діють персонажі-помічники – дорослі (батьки та вчителі). Повісті В. Нестайка захоплюють своїм сюжетом та вчать із гумором долати труднощі. Письменник стверджує, що веселі люди – водночас і сильні духом, а добрий гумор – запорука гарного настрою і довголіття.

Література:

1. Нестайко В. Загадка старого клоуна. Київ : Країна Мрій, 2010. 272 с.
2. Нестайко В. Тореадори з Васюківки : трилогія про пригоди двох друзів. Київ : Абабагаламага, 2015. 544 с.
3. Нестайко В. Чому я пишу для дітей. *Література. Діти. Час*. Київ, 1989. С. 121–126.

УДК 792.078-027.551(44)(045)

Євгенія Хоптинець

ЛІЦЕНЗУВАННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ФРАНЦІЇ

В середині 40 років ХХ століття основні принципи діяльності у сфері театрального мистецтва було визначено постановою №45-2339 від 13 жовтня 1945 року «Про вистави». Згідно її положень, театральні антрепренери мали право проводити свою діяльність лише за наявності ліцензії, яку видавали за напрямками (в стаціонарних театрах, нестаціонарних театрах, театрах ляльок, мюзик-холах, цирках, для організації концертів симфонічної, оперної музики, хорового співу, ярмарок, танцювальних вечорів тощо).

Антрепренери, що наймають артистів для виконання вистав, повинні мати відповідну ліцензію на свою діяльність. При цьому вони мають сплачувати соціальні внески, а також дотримуватися у відносинах із артистами умов колективного договору.

У виняткових випадках, фізичні та юридичні особи, для яких виробництво вистав або експлуатація сценічних майданчиків не є основним видом діяльності, можуть здійснювати таку діяльність без ліцензії, але виконувати не більше 6 вистав на рік. Наприклад, студентські асоціації можуть організувати свято, або орган місцевої влади організувати святкування Національного свята (14 липня – День взяття Бастилії), не отримуючи ліцензію.

Це правило поширюється і на самодіяльні колективи, які іноді можуть проводити вистави за участі професійних артистів, яким оплачують роботу.

«Непрофесійні» організатори вистав, що проводять діяльність без ліцензії, повинні повідомити про це регіональну дирекцію у справах культури, а також інформувати DRACs

(Directions regionales des affaires culturelles з франц. – регіональні дирекції у справах культури) про виконання вистав.

Але професійно займатися створенням, випуском і прокатом вистав без отримання ліцензії у Франції неможливо. «Незалежні» театральні колективи також мають отримувати їх.

Ліцензія є персональною і не підлягає передачі. Її видають керівнику організації, що діє у сфері виконавського мистецтва. Якщо діяльність здійснює громадське об'єднання, створене за законом 1901 року (Закон про створення громадських організацій від 1 липня 1901 року), то його керівний орган визначає особу, яка має отримати ліцензію і надає відповідне доручення.

Ліцензія дійсна протягом п'яти років.

Для того, щоб отримати ліцензію, особа має бути повнолітньою, мати диплом про вищу освіту або досвід роботи в театрі не менше двох років (або 500 годин професійної діяльності в театральній сфері), мати юридичне право на комерційну діяльність.

У 1999 році у постанову «Про вистави» були внесені зміни, якими було запроваджено три категорії ліцензій:

- ліцензію першої категорії було призначено для керівників сценічних майданчиків, на яких відбувався публічний показ вистав (театрів, концертних залів, фестивальних сцен, якщо фестиваль відбувається у спеціально обладнаних приміщеннях, кафе, ресторанів, в яких відбувається понад шість вистав на рік);

- ліцензію другої категорії було призначено для осіб, що створюють та випускають вистави і організаторів гастролей, що супроводжують виставу і є роботодавцями для творчих кадрів, які задіяні у ній;

- ліцензію третьої категорії було призначено для осіб, які за умовами угод супроводжують прокат вистав (приймання глядачів, продаж квитків, безпекою вистав).

В Україні на законодавчому рівні передбачено, що театральний продюсер здійснює своє право на театральну постановку з додержанням прав авторів, передбачених законодавством про авторське право та суміжні права, а також з додержанням немайнових прав постановників та артистів [3], при цьому не встановлено, що продюсер повинен отримувати ліцензії на здійснення діяльності з організації, випуску чи прокату

вистав, так само як і згідно Закону України «Про ліцензування видів господарської діяльності» в переліку видів господарської діяльності, що підлягають ліцензуванню відсутня театральна діяльність чи діяльність продюсера.

Література:

1. Code de commerce. *Legifrance*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000005634>
2. Ordonnance n°45-2339 du 13 octobre 1945 relative aux spectacles. *Legifrance*. URL: <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000888967>
3. Закон України «Про ліцензування видів господарської діяльності» від 02 березня 2015 р. №21. *Відомості Верховної Ради*. 2015. №23, ст.158.
4. Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 р. № 21. *Відомості Верховної Ради*. 2005. №26, ст. 350.

УДК 792.8

Поліна Бадакwa

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ У ВИСТАВАХ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТУ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ»

За свій майже п'ятдесятирічний стаж творчої праці Дніпропетровський академічний театр опери та балету підтримує національну культуру та репрезентує тематичні українські вистави, що популяризують саме народну спадщину України.

Серед таких вистав був перший балет балетмейстерки Зої Кавац «Лісова пісня» (1975 р.). Багато цікавого було знайдено у поєднанні пластики та талановитої музики М. Скорульського, балетмейстерка сконцентрувала увагу на образності та символізмі головних героїв та у танці оживила природу лісу, поля та навіть сніжинки. Поетичними засобами вирішив виставу сценограф В. Ареф'єв [2]. На прем'єрному показі головні партії виконали О. Загуменнікова – Мавка, В. Рогачов – Лукаш, Ю. Маценко – Перелісник, З. Зінченко – Килина. Необтяжена та ажурна пластика танцю Мавки контрастувала зі збагаченою елементами українського народного танцю партитурою Килини [1].

Вистава мала лише чотирьох головних персонажів: Мавка, як символ природи та тонкого духу; Килина – більш приземлений образ залежний від людського побуту; Лукаш, що кидається і розривається між ніжною Душею та людськими страстями та Перелісник.

Цей балет був новаторським, вирішеним у мінімалістичному стилі та мав велику популярність серед глядачів.

Друге народження балету-феєрії М. Скорульського відбулося до 30-річчя Незалежності України 24 серпня 2021 року.

Балетмейстер-постановник Андрій Литвинов представив нову та сучасну редакцію. Балет було показано також і у Національній опері України в Києві [3].

Вистава реалістично передає історію кохання Мавки та Лукаша завдяки легкому та зрозумілому лібрето. Яскраві костюми та декорації наповненні елементами петриківського розпису. Також цікаво, що нового виміру сприйняття додають технології, які проєктують цифрові рухливі декорації: падаючі сніжинки під час зимової картини; блиск річки на початку весни; наче справжній вогонь під час пожежі у хаті Лукаша та появу тендітної вербички на місці загибелі Мавки.

Народні костюми виконані за національними мотивами але з сучасною стилізацією, а масові народні танці наповненні рухами народного танцю та обрядовими частинами. Яскраві характери головних героїв знаходять своє підтвердження у пластиці, яка в свою чергу є повним відображенням музичної партитури.

Таким чином ми бачимо, що Дніпропетровський академічний театр несе традицію популяризації національної культури та дбайливого відношення до фольклорних надбань культури України.

Література:

1. Шпаковська Т. А. Театральний літопис довжиною у чверть століття: Нариси, статті, творчі портрети, інтерв'ю, інформації. Дніпропетровськ: Пороги 1999. 318 с.

2. Михайлов. О. Радість відкриття. *Зоря*. 1984. 17.01. С. 4.

3. Історія Дніпропетровського академічного театру та балету. Офіційний сайт. URL: <https://www.opera-ballet.com.ua/about-us/> (дата звернення: 5.03.2023).

УДК 94:061.213 (477) «19/20»

Олександр Кирильчук

КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ ТА ЙОГО МІСЦЕ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У зв'язку підвищення ролі та значення культури в соціально-економічній діяльності, переосмисленні цілей та задач чинної культурної політики, перегляді цілей та засобів її досягнення дослідження проектної діяльності набуває важливого значення. Під проектною діяльністю варто розуміти організаційно-управлінську діяльність, активність діяча культурної політики, яка спрямована на розробку та запровадження комплексу заходів, що допомагають вирішенню актуальних проблем культури.

Проектна діяльність в культурній сфері має універсальний характер. Серед особливостей культурного проектування можна виокремити:

1) прив'язаність до певних соціально-економічних, демографічних, культурних особливостей (традицій), способу життя населення або соціально-демографічної групи;

2) проведення маркетингових досліджень щодо аналізу попиту на образотворчі, дозвільні, оздоровчі та інші послуги;

3) розробка проектів за участю державних, муніципальних служб, громадських організацій, комерційних структур.

Культурний проект – це органічне поєднання культурного та соціального аспектів людського буття, діяльність якого спрямована на розвиток соціуму на засадах інноваційних технологій зі збереженням особливостей національного менталітету й архетипів культури етносу або нації. Культурний проект містить у собі інноваційну та дослідницьку діяльність. Особливості інноваційної діяльності полягають у вдосконаленні реалізації соціокультурних проектів у суспільстві. Дослідницька діяльність розкриває проектування

як технологію здійснення соціокультурних змін, яка поєднує в собі нормативний і діагностичний підхід [1].

Результатом впровадження проектної діяльності в соціокультурну практику є: підтримка локальної культурної активності, залучення уваги до актуальних проблем соціокультурного розвитку, узгодження комунікативних напрямів та адресного звернення до різноманітних соціальних, вікових, професійних, етнічних цільових груп, створення сприятливих умов для саморозвитку культурного життя [1].

Проектна діяльність належить до інноваційної, творчої, оскільки передбачає перетворення реальності, впроваджується з урахуванням відповідної технології.

Метою культурних проєктів є відтворення та збереження культури, відновлення та популяризація культурних цінностей минулого в хронотопі соціокультурного середовища, засвоєння культурної спадщини та звернення до неї, тиражування кращих ідей і технологій оптимального існування в сучасній соціокультурній ситуації, сприяння розвитку творчих спілок у сфері культури як основи налагодження міжособистісної взаємодії між представниками творчих професій, створення соціально-педагогічних, культурних і мистецьких центрів, які поєднують дозвілля, виховні й трудові функції, а також нових високотехнологічних регіональних центрів культурного зростання й точок випереджального розвитку, національно-культурних центрів і цифрових бібліотек.

Одним із прикладів державного фінансування культурних проєктів в Україні є Український культурний фонд (УКФ). Це державна інституція, що фінансує проєкти в галузі культури. У 2018-му на суму понад 139 млн грн УКФ підтримав 293 проєкти, серед яких театральна постановка п'єси Олега Сенцова «Номери», видання книги «Наші інші. Історії українського різноманіття», документальний фільм «Людина з табуретом» тощо.

Однією з програм УКФ, яка отримує фінансування від Європейського Союзу та підтримується Британською Радою, є «Креативна Європа». У цьому проєкті українці можуть презентувати проєкти на культурну тематику та отримати кошти на втілення своїх ідей. Особливість програми в тому, що для більшості країн, як і для України, культура вважається дотаційною сферою (не приносить прибутку), а цей проєкт покликаний

навчити людей заробляти на культурі. Брати участь у програмі можуть усі проекти, що належать до медійної та культурної сфер. Більш ніж половина бюджету закріплено саме за кіноробництвом, телебаченням та створенням нових технологій. Усі інші кошти передбачені для проектів у культурно-креативних індустріях, які стосуються дизайну, моди, театру, музики тощо.

Завдяки міжнародному проекту «Територія натхнення» було створено мережу арт-резиденцій. Загалом «Територія натхнення» об'єднала 5 країн, а головним ініціатором проекту став Machaon International – природоохоронна організація зі Словаччини. На Синевирі вже відбувся пленер дикої природи, у Чехії – подія-подорож «Овечки для Білих Карпат» лугами Південної Моравії. В Естонії проводяться бесіди про образотворче мистецтво, скульптуру та фотографію XIX століття, в Словаччині діти працюють з глиною, а в с. Урич на Львівщині, де знаходиться середньовічна фортеця Тустань, створено культурну резиденцію.

У програму «Креативна Європа» входить 41 країна, тому це справді унікальна можливість знайти партнерів, споживачів, познайомитися з колегами із 40 інших країн, не тільки країн-членів Європейського Союзу, але також країн Східного партнерства, наголошує Юлія Федів, керівниця Національного Бюро програми «Креативна Європа».

Література:

1. Головач Н. М. Пріоритетні напрями соціокультурного проектування в сучасному українському суспільстві. *Проблеми культурології: історичні та сучасні дослідження*. С. 26-33.

2. Котвіцька К. «Зухвалі мрії можуть стати успішним проектом»: лідери змін про значення креативу. URL: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/re-invent/kultura-maye/>.

3. Переформатування системи управління в галузі культури та європейський досвід інноваційного розвитку. URL: www.nplu.org/storage/files/Infocentr/.../dos.pdf

УДК 78.071.2

Ольга Овчарук

**МІЖНАРОДНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ
«МОБІЛЬНІ МИСТЕЦТВА ЗАРАДИ МИРУ»:
ДОСВІД ФОРМУВАННЯ НОВІТНІХ
ГУМАНІТАРНИХ СТРАТЕГІЙ**

Вагомого значення для українського суспільства в умовах подолання наслідків російської збройної агресії має міжнародний досвід реалізації мистецьких проєктів у суспільствах, які постраждали від різного роду конфліктів – військових, етнічних тощо. Серед таких, проєкт «Мобільні мистецтва заради миру» («Mobile Arts for Peace», MAP) [3] привертає увагу чи не найбільше як джерело використання можливостей мистецтва у вирішенні актуальних гуманітарних проблем. Цей проєкт реалізований міжнародною командою вчених, організованих навколо Лінкольнського університету (Сполучене Королівство, м. Лінкольн). Керівником та розробником проєкту виступила відома вчена, професорка з театрального мистецтва, авторка багатьох праць з проблем психосоціальної підтримки через мистецтво – Ананда Брід [4]. Дослідниця запропонувала авторську концепцію залучення творчого потенціалу мистецтва для розбудови миру та налагодженні діалогу в суспільствах, які пройшли через різні види конфліктів.

Концепція проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» може бути спрямована на розв'язання поставлених завдань, сформульованих у «Національній програмі психічного здоров'я та психосоціальної підтримки» [1], ініційованою першою леді України – Оленою Зеленською й підтриманою Міністерством охорони здоров'я України, Міністерством освіти і науки України, Міністерством культури та інформаційної політики України.

Розуміння мистецтва як потужної сили, здатної трансформувати людину, її світогляд, внутрішній світ розуміння мистецтва є ключовим для мистецького проєкту «Мобільні мистецтва заради миру». Атмосфера мистецької творчості є ефективним способом налагодження взаємодії, співпраці, встановлення партнерських відносин між усіма учасниками творчої комунікації. Синтез мистецтв – музики, танцю, драми як ключовий метод проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» дозволяє використовувати потенціал кожного з мистецтв для подолання психологічних травм, стресу, нервової напруги тощо. Робота з формою, кольором, простором, рухом, звуком відкриває широкі можливості для творчого самовираження, створює широкий простір для самореалізації кожного учасника проєкту. Поєднання різних видів мистецтв є основою для використання досягнень інших наукових сфер та творчих практик. Синтез мистецтв – музики, танцю, драми у поєднанні з міждисциплінарним підходом можуть стати концептуальною основою для розробки ефективних культурно-мистецьких практик як способу психологічної підтримки дітей та молоді в Україні [2].

Поєднання різних видів мистецтв та національних культурних традицій країн, де реалізується проєкт «Мобільні мистецтва заради миру», забезпечує його успішність у досягненні поставленої мети – розбудова миру та налагодження діалогу. Разом з тим, залучення національних традицій дозволяє вирішувати завдання, пов'язані із психологічним здоров'ям дітей та молоді. Національні культурні традиції не тільки зберігають та передають із покоління в покоління історію, цінності, світогляд народу, вони є джерелом формування національного характеру, особливостей національної психології, ментального досвіду народу.

В Україні національні культурні традиції є важливою складовою національного виховання дітей та молоді. Саме тому національний культурний простір є найбільш природнім середовищем для підтримки психологічного здоров'я через різноманітні види творчої активності – народний хоровий спів, музикування на різних народних інструментах, народні танці, театральні постановки тощо.

Вивчення досвіду реалізації проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» показує, що важливим є залучення мистецтва

як способу творчого розвитку особистості на основі її індивідуальних можливостей, здібностей, задатків. Саме в атмосфері мистецької творчості створюються повноцінні умови для всебічного самовираження кожної особистості, розкриттю її творчого потенціалу, прояву творчої активності. Втім, тільки через індивідуальний підхід, пошук найбільш відповідного виду мистецької діяльності, що відповідає інтелектуальним, фізичним, емоційним потребам кожної особистості може бути віднайдений шлях до подолання наслідків психологічних травм, позбавлення негативного емоційного досвіду та стресового стану. Залучення невербальної мови мистецтва дозволяє розкривати глибинні аспекти духовних переживань кожної людини й, разом з тим, знаходити найбільш ефективний механізм психологічної допомоги у відповідності із індивідуальними потребами.

Цінний практичний досвід, актуальні мистецькі методи проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» можуть бути використані в сучасних культурно-мистецьких практиках як ефективний інструмент психосоціальної підтримки українського соціуму, а також стати теоретичною та практичною основою для розробки актуальних гуманітарних стратегій.

Література:

1. Офіс першої леді, МОЗ та партнери запускають Національну програму психічного здоров'я та психосоціальної підтримки: Урядовий портал: Єдиний веб-портал органів виконавчої влади в Україні. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/ofis-pershoyi-ledi-mozta-partneri-zapuskayut-nacionalnu-programu-psihichnogo-zdorovya-ta-psihosocialnoyi-pidtrimki> (Дата відвідування: 6.03.2023)
2. Breed A. Mobile Arts for Peace (MAP): Youth and Participatory Arts in Rwanda. In: Participatory Arts in International Development. Routledge, 2019. pp. 124-143. URL: <https://routledge.com/9780367024963> (Дата відвідування: 28.02.2023)
3. Mobile Arts for Peace (MAP). URL: <https://map.lincoln.ac.uk/> (Дата відвідування: 9.03.2023)
4. Professor Ananda Breed. URL: <https://staff.lincoln.ac.uk/a66a4054-8de8-4e7e-aea7-a5a0fd6069e9> (Дата відвідування: 8.03.2023)

УДК 929.6(477.83)»14/17»

Олександр Литвин

КНЯЗЬ ВАСИЛЬ-КОСТЯНТИН ОСТРОЗЬКИЙ: КОНТРОВЕРСІЙНІСТЬ ОЦІНОК ПОСТАТІ

Наше дослідження присвячене порівняльному аналізу джерел, що наводять оцінки щодо життя і діяльності князя Василя-Костянтина Острозького, які є контроверсійними: від надмірного возвеличення до потоку негативізму, від похвальби до засудження. Їх неоднозначність обумовлює потребу подальшого глибокого вивчення і осмислення справ і діянь цієї непересічної історичної постаті.

З-поміж тих, хто чи не уперше вдався до характеристики постаті князя, був секретар папського нунція у Варшаві Енріко Спаноккіо. У джерелах поширений факт, що він у посланнях Папі в Рим доповідав, що В.- К. Острозький є «найпомітнішою і надзвичайно шанованою в Речі Посполитій особою»... та «першим у списку претендентів на угорську королівську корону, оскільки володіє багатим благородством» [9].

Відомий просвітителі Герасим Смотрицький порівнював князя В.- К. Острозького з римським імператором Костянтином Великим, за якого стався великий перехід від переслідування християнської релігії до її оборони і захисту [9, с. 102].

Відзначали особливу стійкість і доблесть князя Костянтина Василя творці і діячі Острозького культурно-освітнього осередку Даміан Наливайко, Андрій Римша, Симон Пекалід, дяк Кіпріан [10].

Історики, які сповідували, насамперед, християнсько-державницькі цінності в історії, вбачали в В.-К. Острозькому визначну фігуру свого часу. Благочестивим, добродішним називає князя Аким Перлштейн, скромним і щедрим – М. П. Биков, вельможею багатим, хоробрим і знатним його іменував Д. Бантиш-Каменський [10].

Водночас, мали місце й інші погляди на життя і діяльність В.-К. Острозького. Абсолютно в інших фарбах і тонах постав він у працях Пантелеймона Куліша. Звинувачуючи князя в головному гріху – Люблінській унії – «злитті громад, що не поєднуються за своєю формацією» – він виніс йому судовий вирок: «Панська пасивність, незнання руської природи, неповага до прав свого народу... ганебна скупість, відсутність душевної шляхетності...» і т.ін. [5, с. 166–169].

Погляди П. Куліша розділяв і Володимир Антонович, який негативно оцінював роль українського панства в історичному розвитку українського народу [1]. До таких оцінок приєднався і Микола Костомаров, наголошуючи, що «Костянтин Острозький не відзначався ні військовими подвигами, ні державними діями, навпаки часто-густо стягав на себе королівські докори, що не дбав про охорону повіреного йому воєводства, залишив київський замок у сумному стані, не платив податків...» [4, с. 535–536].

І. Франко [3, с. 92–97] та М. Грушевський [2, с. 479–483], відзначаючи внесок В.-К. Острозького в українську культуру та в справі православної віри, дійшли висновку, що для повної картини у з'ясуванні його особи не вистачає джерел, які могли б пролити світло на цілий ряд білих плям і неузгодженостей.

Також І. Огієнко, вбачаючи в В.-К. Острозькому «найміцнішого оборонця православної віри і, що він врятував Україну як націю...» і що «усі українські магнати взяті разом не зробили стільки для України, скільки зробив сам князь Костянтин!», водночас стверджує, що той «...політикою цікавився мало, якоїсь своєї лінії не мав..., мав великий гріх за Люблінську унію, яка вдарилася по Україні» [7, с. 65–67].

Аналіз наведених джерел дозволяє визначити деякі причини тенденційних, необ'єктивних оцінок щодо постаті В.-К. Острозького, навіть серед дослідників державницького спрямування, а саме: обмеженістю джерельної бази; недостатність поміркованості і зваженості в оцінці ролі особи в певну історичну добу; протипанськими (соціалістичними) поглядами та протипольською постановою зазначених авторів.

В сучасній історіографії відбувається переосмислення історичної ролі В.-К. Острозького, хоч, на нашу думку, і надто повільне. Так, В. Смолій, О. Гуржій, В. Степанков і ін. роблять закиди тогочасним панівним класам, в тому числі й князям

Острозьким, відрив від своїх етнічних коренів, неспроможність керувати процесом формування державності, очолити боротьбу за створення незалежної держави. Вони, та автори інших сучасних розвідок, зокрема в контексті Люблінської унії, часто називають українську шляхту пасивною, обережною, непослідовною, а ідеї і справи В.-К. Острозького – ілюзорними, наївними і безнадійними. Принципово іншою позиції дотримуються Н. Яковенко. Вона вважає, що Люблінська унія – акт парламентарний і ніякої колонізації і денаціоналізації українського народу не було. Унія 1569 року, на її думку, знаменувала початок нового етапу в історії українського народу [11].

В роки незалежності України зріс інтерес до постаті В.-К. Острозького. Найпомітнішими працями є дослідження І. Мицька, П. Сауха, В. Уляновського, Н. Яковенко [6, 8, 10, 11] та ін. При всій різноплановості їх праць, з них князь постає як символ нашої історії, державний національний діяч, захисник православної віри, меценат української культури і як людина у всіх життєвських проявах. Особливо наголошується на значній його ролі у національно-культурному житті України другої половини XVI – початку XVII ст., зокрема, як фундатора шкіл у Турові (1572 р.), Володимирі-Волинському (1577 р.), Острозької академії (близько 1576–1580 рр.) й Острозької друкарні (1578 р.), де було надруковано Острозьку Біблію – перше повне друковане видання всіх книг Святого Письма церковнослов'янською мовою.

Висновки:

Постать Василя-Костянтина Острозького, хоч і надто повільно, повертається із забуття. Відбувається осмислення його ідей і діянь на благо українського народу, все більше пізнаємо про його потужну і цілющу життєву насагу, велику творчу енергію, природню міць і європейське благородство, благочинність на українську культуру.

Зважаючи на контроверсійність, неоднозначність, різноманітність і тенденційність в оцінках і розумінні постаті В.-К. Острозького вважаємо, що настав час для глибокого, всебічного об'єктивного дослідження цієї, без перебільшення величної історичної постаті, зокрема, очищення від міфів і стереотипів, переоцінку його ролі і ставлення до української державності та внеску в українську культуру.

Література:

1. Антонович В. Исторические деятели Юго-Западной России в биографиях и портретах. К., 1883. Вып.1.С. I–IV, 1–81.
2. Грушевський М.С. Історія України-Руси. К., 1907. Т. 6.
3. Ковальський М. П. Острогіана Івана Франка. *Матеріали VI науково-краєзнавчої конференції "Остріг на порозі 900-річчя"*. Остріг, 1995.
4. Костомаров М. Князь Константин Константинович Острожський. В кн.: Історія України в життєписах визначних її діячів. Львів, 1918.
5. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. К., 2005. Т. 1: 1841–1850. С. 166–169.
6. Мицько І.З. Острозька сорв'яно-греко-латинська академія. К.: Наукова думка, 1990.192 с.
7. Огієнко І. Князь Костянтин Острозький і його культурна праця. Історична монографія. Вінніпег, 1958.
8. Саух П.Ю. Князь Василь-Костянтин Острозький. Рівне, 2001. 244 с.
9. Українська література XVII ст. К., 1987.
10. Уляновський Василь, Князь Василь-Костянтин Острозький: історичний портрет в галереї предків та нащадків. К. : ВД «Простір», 2012. 1370 с. 40 іл.
11. Яковенко Н. Василь (Костянтин) Острозький. В кн.: Історія України в особах: Литовсько-польська доба. К., 1997.

УДК 32.01

Наталія Щеглова

ЕСТЕТИЗАЦІЯ ПОЛІТИЧНОГО В ПРАЦЯХ ЖАКА РАНСЬЄРА

Аналізуючи розвиток французької філософсько-естетичної думки, варто вказати на її тісну взаємодію з політичним життям країни. Політична активність для французьких філософів є абсолютно нормальним явищем, тому політика є невід'ємною частиною французького філософствування починаючи ще з часів Ж.-П. Сартра, коли філософію почали розглядати як засіб політичної взаємодії з суспільством.

Одним з найяскравіших представників сучасної французької філософії є Жак Рансьєр. Основне коло його зацікавлень становить політика, культура, мистецтво та естетика. Його роботи перекладені багатьма мовами світу та мають значний вплив на велику кількість мислителів сьогодення.

У своїй праці «Розподіл чуттєвого» Рансьєр робить акцент не лише на описі «чуттєвих очевидностей», а й на необхідності реконфігурації устеленої системи розподілу чуттєвого через політичну та естетичну практику. Під поділом чуттєвого Рансьєр має на увазі систему чуттєвих очевидностей, яка одночасно демонструє існування чогось спільного та членувань, що визначають у ньому відповідні місця та частини. Філософ підкреслює, що таким чином поділ чуттєвого фіксує одночасно і загальне, що розділяється, і взаємовиключні частини. Цей підрозділ частин і місць ґрунтується на розподілі простору, часу та форм діяльності, що визначає сам спосіб, яким загальне надається участі та яким ті чи інші володіють у цьому розподілі своєю частиною. Реконфігурація чуттєвого у Рансьєра, здійснюється політиками та художниками як самодостатня діяльність, не пов'язана з реалізацією будь-яких соціальних ідей та програм. Аналіз взаємовідносин між художниками та робітниками Рансьєр поглиблює через дослідження

відносин мистецтва та праці, а поділ чуттєвого є базовим поняттям, по відношенню до якого Рансьєр визначає політику, естетику, мистецтво та працю.

Рансьєр пише: «Естетика – це не загальна теорія мистецтва, що супроводжується впливом на почуття, а специфічний режим ідентифікації та осмислення мистецтв – тип зчленування способів робити, із зримих форм і способів осмислення їх співвідношень, що мають на увазі певне уявлення про двоїстість думки». Естетика стає в нього причиною політики, а політика, спрямована на реконфігурацію чуттєвого, своєю чергою, перетворюється на естетику. У Рансьєра чуттєве завжди перетворюється у чуттєвий досвід, у якому кожен отримує свою точку зору. Концепція поділу чуттєвого широко обговорюється у філософії, естетиці та літературі. «Поділ чуттєвого» – поняття, сформоване на межі естетики та політики. З нього випливає рансьєрівське визначення як естетичної, та і політичної діяльності. Політика та мистецтво стають у Рансьєра формами поділу чуттєвого. Своєрідне зрівняння політичної та естетичної діяльності пов'язане із загальною феноменологічною установкою Рансьєра. Його концепцію поділу чуттєвого можна охарактеризувати як естетичну феноменологію. Філософ намагається відрізнити у сучасній політиці спільний інтерес від приватного. Він розширює поняття інтересу. Вчений посилається на досвід модерністського мистецтва. Намагається провести паралелі між класичним живописом та авангардом. Класичний живопис є класичною репрезентацією, незацікавлене споглядання промислового виробництва. У сучасному розвитку промисловості неможливо підтримувати ілюзію. Рансьєр говорить про модерністське мистецтво, де приватне зв'язування репрезентацій було замінено спільним проектом чуттєвості. На його думку, старе мистецтво потребує любителів, нове мистецтво є справою інтелектуалів.

У ще одній своїй праці «Незгода: політика та філософія» вчений ставить перед собою питання про те, чи взагалі існує політична філософія. Він зазначає, що політична філософія є природним поділом філософії, що супроводжує політику своєї, хай навіть критичної, рефлексією. Політика, на думку Рансьєра, – це діяльність, принципом якої є рівність, принцип рівності ж перетворюється на скрутність розподілу ролей у співтоваристві. Для Рансьєра політика це система, що самовиховується.

Рансьєр, як і багато мислителів свого покоління, використовує математичні образи. Він свідчить, що потрібно правильно розподіляти пропорції. Політика для Рансьєра – це багато в чому естетичне питання, а не політичне. Коли ми живемо в суспільстві, яке саме себе організує, яке розвивається за власними законами, воно потребує символічного впорядкування. Суспільство має являти собою не тільки працюючий механізм, а мати цілісність для символічного впорядкування. Для Рансьєра політика будується на впорядкуванні та дисциплінованості. На його думку, вона наполягає на рівності. Рівність у політиці є переважною. Термін «незгода» Рансьєр використовує у філософському контексті, саме як незгоду між значеннями звичних понять. Незгода, на думку вченого, – це присутність двох світів в одному. Жак Рансьєр зазначає, що там, де філософія зустрічається з поезією, політикою та мудрістю чесних торговців, їй доводиться переймати чужі слова, щоб сказати, що вона каже щось зовсім інше. Ось тут і заявляє про себе незгода. Рансьєр розробляє свою доктрину про естетичну політику як дослідження про незгоду. Зіставлення між естетикою та політикою винятково важливе для Жака Рансьєра. Він намагається не так подолати ідеї тотальності політики, як знайти політику навіть за її межами. Ухилення від політики Рансьєр розглядає як суть самої політики. У його розумінні зіставлення між естетикою та політикою пов'язане з чуттєвим.

Отже, у своїх працях Жак Рансьєр підкреслює той факт, що мистецтво та політика змінюють зону видимості, співвідношення між тим, що може бути сказано, побачено та зроблено. У цьому плані справжня політична та естетична діяльність розглядаються Рансьєром як рівноправні практики, які створюють новий чуттєвий досвід. Специфічною рисою феноменології Ж. Рансьєра є її естетичний характер. Мистецтво стає моделлю для вивчення соціальної реальності та формою політичної діяльності.

УДК 792.97:398.332.416](043.2)

Діана Сокол

НЕОБАРОКОВИЙ ВЕРТЕП: СЕНСИ, ТРАДИЦІЇ, ДОСВІД

Сценарій вертепу, що зберігся в родині Галаганів с. Сокиринці, Прилуцького повіту, Полтавської губернії, залишили бурсаки Києво-Могилянської академії. Дослідниками вертеп датується приблизно 18 ст. на підставі пісні «Ой, під вишнею, під черешнею» 1780-1781 р. Разом з тим прийнято вважати, що сценарій вертепу склався раніше. До сьогодні збереглися чотири рукописні версії, які мають деякі розбіжності. Найбільш повний варіант сценарію даного вертепу зберігається в Київському музеї театрального, музичного та кіномистецтва у вигляді партитури з вербальним текстом та вертепним будиночком на 35 ляльок. Вертепна скриня не зберіглася, але в музеї знаходиться більш пізня її копія.

Найвідоміші реконструкції та інтерпретації Галаганівського вертепу:

– Гурт «Гуляйгород», «Різдвяний вертеп» 2011 р. : спроба історичної реконструкції. Створена точна копія скрині за кресленнями 1882 р.; хор співав а capella. Головна ознака – трансляція автентичних текстів.

– Гурт «Хорея козацька», «Українське Різдво» 2009 р. : збереження традиції, а не автентичності. Виражається у відсутності історичних відомостей про виконання без лялькового будинку. Головна причина – це відсутність традиції переодягання Спасителя і Богородиці, надто багато учасників музичного супроводу.

– Громадська організація «Ігнеа Корда» 2021 р. – «Вертеп. Необарокова містерія» : реконструкція та переосмислення пам'ятника. Режисер Богдан Поліщук та чотири учасники (професійні музиканти) представили перформативний виступ. Збережено оригінальний текст, музичний супровід через

аранжування клавесину (популярного інструменту 18 ст.). Нове переосмислення образів, музики, подача тексту без лялькового будиночку, залучення глядачів до дійства.

Потрібно розуміти, що текст є відображенням соціально-політичних, релігійних та історичних подій 18 ст. В сучасних умовах деякі вирази у традиційних вертепних сценаріях (і в Галаганівському, зокрема) є неполіткоректними та принижують гідність етнічних меншин.

Приставка «нео-» свідчить про переосмислення доби українського бароко. Отже, головною рисою Необарокового вертепу – є професіоналізм музичного та вокального супроводу, образні рішення, виразні засоби, взаємодія з глядачем та переосмислення доби козацького бароко через вертеп. Кожен варіант реконструкції вертепного дійства – це спроба доторкнутися до мистецтва минулого та оживити вертепну традицію сьогодні. Внесок команди виконавців полягає у трансформації та переосмисленні матеріалу.

УДК 101(09)+130.2+2-1

Юрій Вільчинський

ЗАГАДКА 30-Ї ПАРАЛЕЛІ ТА “ОДНОЧАСНІСТЬ” ВОСЬМИ КУЛЬТУР ВСЕСВІТНЬО-ІСТОРИЧНОГО МАСШТАБУ

Природа – основа культури та історії, географія – це їх очі. Географія – це вивчення фізичних характеристик землі у їхньому зв’язку з суспільствами та соціальними системами, які з них виникли, природними й політичними розмежуваннями, кліматом, населенням та економікою. Нас цікавить не ґрунт як зовнішня поверхня, а зв’язок природного типу місцевості з певним типом і характером або вдачею народу, що породила ця земля.

Отже, ми підійшли до ключового поняття у культурології, до поняття *ландшафту*, на фоні якого розгортається культура, шукаючи свого самоздійснення у його просторі.

Людей завжди хвилювало питання про джерела культури. Сьогодні маємо немало гіпотез, на них зупинятись не буду. Фактом залишається те, що розквіт відомих нам давніх цивілізацій, включаючи й доколумбових, припадає на одну й ту саму епоху, приблизно на 2000–1600 роки до Р. Х. Як так сталося?

Перш ніж відповісти на це запитання, пропоную вирушити в увяну навколосвітню мандрівку, подібно до героїв Жюль Верна. Розпочнемо нашу подорож, від нульового меридіана за Грінвічем, проти годинникової стрілки.

Отже, 1 градус східної довготи 30 градус північної широти. Північна Африка, велика пустеля Сахара, Плато Гіза та піраміди, їх там багато, але найбільша – піраміда Хеопса розташована точно на 30 паралелі. Перетинаємо Ніл і потрапляємо в Аравійську пустелю, звідки, за переказами, вийшли три потужні релігії – *юдаїзм, християнство та іслам*.

Далі на нашому шляху Стародавній Вавилон, Перська затока. Ще далі на схід, залишаємо позаду сучасний Іран, Афганістан і ми – у казковій Індії. Ганг та Інд. Ці дві річки є по суті такими близнюками, як і Тигр та Євфрат у Месопотамії, Янцзи (Довга річка) і Хуанхе (Жовта річка) в Китаї.

Ще далі на нашому шляху – Тибет, і рухаючись точно 30-ю паралеллю неминуче потрапляємо в таємничу Лхасу, світовий центр буддизму. З Тибету наш шлях лежить до Китаю. Далі Маріанська впадина — найглибше місце на Землі. Наступний етап нашої подорожі – через Тихий океан, де 30-та паралель проходить через Гавайський архіпелаг. У Північній Америці 30 паралель проходить територією Мексики, де колись теж будували піраміди. Мандруючи вздовж 30-ї паралелі ще далі, потрапляємо в сучасний Г'юстон – центр космічних досліджень НАСА та мис Канаверал.

Далі на шляху 30-ї паралелі – Бермудський трикутник та Канарські острови, можливо це вершини гір легендарної Атлантиди, про яку нам повідав Платон? І ось ми знову в північній Африці. Навколосвітні мандри завершені. Які висновки можна зробити?

1. Усі центри стародавніх світових цивілізацій розташовані саме на 30-й паралелі північної широти.

2. Усі вони виникли майже в один історичний час, у цьому так званому коридорі, який завширшки не більше трьохсот кілометрів.

3. Отже, гіпотеза О. Шпенглера про вісім “одночасних” культур, тобто про вісім незалежних і рівнозначних точок відліку, переходить у стійке емпіричне відчуття, що саме тут, у цьому коридорі, проростало насіння культури.

Усі великі культури є чимось суцільно *первозданими*, що виростають з глибини людської душевності. Звідси й визначення культури: *культура* – це душевність, що знайшла свій вираз у символічних формах. Кожна культура, як варіація на тему *прасимволу*, за О. Шпенглером, переживає такі фази:

- а) *мітосимволічну* (тобто ранньої культури);
- б) *метафізично-релігійну творчість* (тобто високої культури);
- в) *пізню* (час епігонів), що переходить у
- г) *цивілізацію* (радикальне ніщо).

На початку історії завжди спостерігаємо страх і тремтіння перед майбутньою свідомістю, несподівані прозріння, найглибші релігійні переживання, метафізичні мрії та поривання, а в кінці історії – лише загострену до болю інтелектуальну ясність. Остання фаза – це симптом відмирання цілого культурного світу.

Якщо культури суть організми, то всесвітня історія їх загальна біографія. Культура – це *першофеномен* будь-якої минулої і майбутньої історії. Про що говорять нам філософські засади О. Шпенглера? Про те, що єдиної загальнолюдської культури та історії нема і бути не може.

Наявність цих культур свідчить не про єдність процесу всесвітньої історії, а *про єдність виявів життя* у всесвіті.

Висновок: лише *Схід* і *Захід* суть поняття, які наповнені справжнім історичним змістом, про це свідчить й одночасний візит правителя Китаю до Росії, та Прем'єр-міністра Японії до Києва у березні 2023 року. „Європа“ – порожній звук, казав філософ...

Наукове видання

ОСТРОЗЬКІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЧИТАННЯ

Матеріали Всеукраїнської наукової конференції

31 травня 2023 р., м. Острозь

Відповідальний за випуск Дмитро Шевчук

Комп'ютерна верстка Наталії Крушинської

Формат 42x30/4. Ум. друк. арк. 6,16. Обл.-вид. арк. 6,04.

Наклад 50 пр. Зам. № 11–23.

Папір офсетний. Друк цифровий. Гарнітура «Cambria».

Оригінал-макет виготовлено у видавництві

Національного університету «Острозька академія»,

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

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