СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ДОБА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЗЛАМІВ

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ДОБА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЗЛАМІВ

Колективна монографія

За загал. ред. проф. Ю.С. Сабадаш

Київ
Видавництво Ліра-К
2026

УДК: 130.2:316.7
С91

Усі права застережено. Копіювання, сканування, запис на електронні носії і тому подібне будь-якої частини видання заборонено.

Рекомендовано до друку Вченою радою Маріупольського державного університету (протокол № 9 від 6 травня 2025 р.)

Рецензенти:
Виткалов Сергій Володимирович – професор, доктор культурології, професор кафедри івент-індустрії, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету;
Гуменюк Тетяна Костянтинівна – професор, доктор філософських наук, заслужений працівник освіти України, проректор з науково-педагогічної роботи, інноваційно-методичного забезпечення освітнього та наукового процесів Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра;
Кривошея Тетяна Олександрівна – доцент, доктор культурології, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

С91 **Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів** : колективна монографія. / За загал. ред. проф. Юлії Сабадаш. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2026. – 466 с.
ISBN 978-617-8633-88-2

Колективна монографія представляє комплексне дослідження сучасної культурології, інтегруючи теоретичні засади з практичним осмисленням ключових тенденцій української гуманістики. Видання висвітлює міждисциплінарний характер галузі, значення історичної спадщини та вектори культурного розвитку в умовах глобальних і національних викликів. Автори – провідні українські науковці – пропонують багатогранний аналіз актуальних проблем, сприяючи формуванню критичного мислення та академічного діалогу.

Книга є цінним джерелом для дослідників, викладачів, студентів і всіх, хто прагне глибшого розуміння сучасних гуманітарних процесів та наукових дискусій.

УДК: 130.2:316.7

ISBN 978-617-8633-88-2

© Колектив автрів, 2026
© Видавництво Ліра-К, 2026

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА (***Юлія Сабадаш***) 5

ЧАСТИНА І. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ: ТЕЧІЇ, КОНЦЕПЦІЇ, КАТЕГОРІЇ

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЯ У СЬОГОДЕННІ: ЗДОБУТКИ І ПРОБЛЕМИ (***Юлія Сабадаш, Юзеф Нікольченко***)..... 7

СТИХІЯ ТІНІ ЯК ПРУЖИНА КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ (***Наталія Жукова***).....26

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ: ДОСВІД КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (***Світлана Холодинська***) 46

ЕВОЛЮЦІЯ ІБЕРО-АМЕРІКАНСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ: ПОЛІЛОГ ТРАДИЦІЙ (***Поліна Герчанівська***).....65

КОНЦЕПТ «ПОЕТИКА КУЛЬТУРИ» В ПРАЦЯХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ (***Ольга Смоліна***).....83

МЕТАРОМАНТИЗМ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ (***Олена Колесник***)..... 101

ВІД КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ДО ПОЛІТИКИ КУЛЬТУРИ (***Олександр Кравченко***) 121

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ: ВІД «СТАРИХ» ДО «НОВИХ ІНТЕРМЕДІУМІВ» У ВІРТУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ (***Анастасія Кравченко***)..... 152

КУЛЬТУРОЛОГІЯ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНИ ТА НІМЕЧЧИНИ (***Ірина Петрова***) 169

ЧАСТИНА ІІ. CASE STUDY У КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ВІД ІСТОРІЇ НАУКИ ДО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ФУТУРОЛОГІЇ

ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН РАННЬОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ (***Олена Гончарова***) 186

МІЖ НАУКОЮ ТА ПОЛІТИКОЮ.
КУЛЬТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА
ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ (***Євген Горб***)..... 263

МАЛОРОСІЙСЬКА ТЕМАТИКА РОСІЙСЬКОГО
КОЛОНІАЛІЗМУ (***Степан Янковський***)..... 280

ВИСВІТЛЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ
У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ НАУКОВО-
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ
У 2023 РОЦІ (***Костянтин Кислюк***) 304

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО МАРІУПОЛЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ
ВПЛИВУ ПІД ЧАС ВІЙНИ (***Ольга Хроненко***)..... 331

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ В ОСВІТІ:
НОВІ ФОРМАТИ ТА ЦІННОСТІ (***Лідія Лимаренко***) 350

МІЖКУЛЬТУРНА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК МІЖКУЛЬТУРНИХ
КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ДЛЯ ВІДБУДОВИ МИРУ В УКРАЇНІ
(***Ірина Сікорська***)..... 374

БАГАТОАСПЕКТНІ ТА ІНФОРМАТИВНОЄМНІ СКЛАДОВІ
НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МУЗЕЄЗНАВСТВО» НА КАФЕДРІ
КУЛЬТУРОЛОГІЇ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ (***Юлія Сабадаш, Юзеф Нікольченко***) 392

ПІСЛЯМОВА (*Юлія Сабадаш*) 408

БІБЛІОГРАФІЯ..... 409

ДОДАТКИ..... 451

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 463

ПЕРЕДМОВА

Одним із важливих завдань розвитку української культурології є впорядкування та систематизація її теоретичних і практичних досягнень. Аналіз наукових праць, опублікованих у монографіях і фахових виданнях, дозволяє виокремити найважливіші здобутки як фундаментальних, так і прикладних досліджень. Оскільки культурологія охоплює широкий спектр гуманітарних наук, її розвиток сприяє актуалізації ключових проблем, що безпосередньо пов'язані з гуманістикою.

Наукові інтереси українських культурологів виходять за межі простої констатації наукових здобутків. Важливо також аналізувати сприйняття нових ідей, оцінювати їх вплив на сучасну гуманітарну думку. Саме в цьому контексті вихід колективної монографії «Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів» є знаковою подією. Вона є логічним продовженням попередніх видань: «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» (2019) та «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» (2021), підготовлених кафедрою культурології Маріупольського державного університету (м. Київ).

Автори монографії – провідні українські культурологи, відомі своїми дослідженнями в галузі теорії та практики культури. Видання складається з двох частин: «Теоретичні аспекти трансформації культурологічних студій: течії, концепції, категорії» та «Case study у культурологічних дослідженнях: від історії науки до культурологічної футурології». У них висвітлено основні тенденції, що визначають сучасний розвиток культурології як важливого напряму української гуманітарної науки.

Автори підкреслюють, що XXI століття активізувало наукові дослідження у сфері культурології. Формується нова гуманітарна думка, що реагує на виклики сьогодення, зокрема на наслідки російської військової агресії проти України. Дослідження, представлені в монографії, прагнуть уникати фрагментарності, надмірного захоплення мистецькою стилістикою чи абстрактною теоретичністю. Вітчизняна та світова культура розглядаються як єдиний духовно-культурний феномен, що поєднує зовнішні матеріальні прояви й внутрішні цінності.

Монографія систематизує теоретичний і практичний матеріал, який визначає основні тенденції розвитку української гуманістики. Вона охоплює важливі аспекти сучасного наукового процесу: увагу до персоналізованих досягнень, дослідження актуальних теоретичних питань та розгляд можливостей практичного застосування культурологічного знання. Особливо це актуально в умовах нових суспільних викликів останніх років.

У книзі підкреслено динаміку розвитку культурології, її міждисциплінарний характер та важливість зв'язку між теорією і практикою. Також розглянуто роль історичних традицій у сучасних наукових пошуках, окреслено можливі шляхи

розвитку української культури та механізми підтримки творчої активності людини в процесі розбудови незалежної держави.

Важливою частиною монографії є дослідження культурних процесів у світовому контексті. Українська культурологія бере активну участь у вивченні міжнародних культурних явищ, роблячи внесок не лише у вітчизняну, а й у світову гуманітарну науку.

Автори не лише підсумовують існуючі дослідження, а й порушують складні та дискусійні питання, пропонуючи напрямки для подальших наукових розвідок. Це допомагає глибше зрозуміти малодосліджені аспекти культурології в Україні та визначити пріоритети майбутніх досліджень.

Безперечним позитивом монографії є прагнення авторів представити різні точки зору на складні питання, обґрунтовуючи кожен підхід та надаючи читачам можливість самостійно оцінити запропоновані концепції.

Автори висловлюють щиру подяку рецензентам, які підтримали публікацію та надали цінні коментарі до її рукопису.

ЧАСТИНА І.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ: ТЕЧІЇ, КОНЦЕПЦІЇ, КАТЕГОРІЇ

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЯ У СЬОГОДЕННІ: ЗДОБУТКИ І ПРОБЛЕМИ

У XXI столітті культурологія впевнено зайняла провідне місце у вітчизняній гуманістиці в сфері інтелектуального переосмислення світу та певною мірою змінила його розуміння.

На думку Івана Дзюби «Українська культурологія існує і має свої здобутки як загальнотеоретичної, так і практично-ужиткової міри. Саме культурологія може і повинна дати розуміння зміни життя, зміни образу нації не як втрати себе, а як розвитку. Зокрема, потрібне переосмислення минулого та дослідження культурного наповнення нових соціальних утворень, культурних факторів регуляції соціальної поведінки за нових умов, групових почуттів та афектів, – а все це залишається неопрозореними сторонами сучасного життя з потенційними несподіванками й загрозами».[1]

Збереження культурної спадщини і традицій, культурних цінностей народів світу в сьогоденні за умов ліквідації кордонів, а разом з тим, нових викликів гегемонізму, зокрема антидемократичної агресії російського мілітаризму, потребує розуміння національними культурами норм співжиття, спільності духовної долі людства і здатності взяти на себе відповідальність за її майбутнє.

Стосовно української культурології, на жаль, говоримо про незначну частку в ній студій, присвячених культурам Азії, Африки, Латинської Америки, Скандинавії, Кавказу, Балтії, Середньої Азії, несформованість української школи арабістики, славістики і балканістики. Усі ці проблеми по-новому постають у сучасному світі на тлі російської військової агресії проти України. У цьому контексті важливим чинником має стати активна участь української

[1] Дзюба Іван. Дещо про культурологію в Україні. *Радіо Свобода*. Опубл. 07.03.2009. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/1505807.html (дата звернення: 26.12.2023).

культурології у вивченні культур світу з цікавими і важливими здобутками в цьому не лише для нас самих, а й для зарубіжної культурології.

В умовах повномасштабної агресії Росії проти України чимала відповідальність за зміцнення основ української державності лежить на плечах освітян вищої школи, які незалежно від трагічних обставин страшної війни, продовжують підготовку фахівців вищої кваліфікації для різних галузей нашої держави. Не виключення є Маріупольський державний університет, який не тільки зміг вистояти, а й стрімко нарощує свій освітній і науковий потенціал у м. Києві.

У складні для української вищої школи і науки часи колектив кафедри культурології Маріупольського державного університету не скорився перед труднощами; зберіг й розвинув творчі контакти культурологів з України і зарубіжжя, надав імпульсу в підготовці нових поколінь фахівців галузі трьох рівнів вищої освіти: бакалаврського, магістерського та аспірантури.

Підвищення ефективності культурного обслуговування населення України під час воєнного стану спирається на розвиток інформаційної та комунікативної функцій культури, подальшої їх трансформації в інститути соціалізації особистості; перетворенні культури в інтелектуальний простір міжособистісної комунікації. Її існування обумовлено тим, наскільки ефективно вона виконує свої соціальні функції. Над вирішенням цих завдань у сфері підготовки фахівців галузі культури і працює колектив кафедри культурології.

В листопаді 2022 р. кафедра успішно пройшла акредитацію щодо підготовки фахівців другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади». А в грудні 2022 р. був здійснений перший випуск магістрів означеної спеціальності.

Вдосконалення навчально-виховного процесу відбулося і на інших ОП, які забезпечує кафедра культурології. У цьому сприяє активна участь викладачів і студентів у науковій діяльності, зокрема в межах комплексної наукової теми «Культурологія в системі соціально-гуманітарного знання» (номер державної реєстрації в УкрІНТЕІ номер 0119U001316) та використовуючи можливості «Вісника МДУ. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія», який у 2021 р. включено до Переліку наукових фахових видань України з галузі культурологія, традиційної міжнародної науково-практичної конференції «Феномен культури постглобалізму», круглих столів з міжнародною участю, присвячених Міжнародному дню музеїв, Всесвітньому дню бібліотек, Всеукраїнському дню працівників культури та майстрів народного мистецтва й іншої проблематики.

На кафедрі продовжує свою плідну діяльність студентське наукове товариство «Культурологічні студії» та творче об'єднання «Студія образотворчого перформансу», до яких долучаються викладачі і студенти, стейкхолдери, журналісти, вітчизняні і зарубіжні діячі культури і мистецтва.

Важливим досягненням у науковій діяльності кафедри в царині вітчизняної та зарубіжної культурології стала підготовка та видання в 2019–2022 роках чотирьох монографій.[2]

---

[2] Дабло Л. Наукова спадщина Дмитра Овсянико-Куликовського: культурологічні виміри : монографія. Київ, 2020. 154 с.; Сабадаш Ю. С., Стахієва Н., Нікольченко Ю. М. Творча спадщина В.М. Перетца в контексті культуротворчих процесів кінця XIX–XX століття : монографія. Київ, 2022. 228 с.;

У сьогоденні увага культурології прикута до повсякденного життя людини, тих культурних форм й інститутів, в яких проходить становлення і розвиток особистості. Її універсальність і багатогранність дозволяє виявити перспективні напрями феномена культури, однієї зі складових історичного Буття. Цікавими є її дослідження в сучасній знаковій системі культури і співвідношенні риторичного дискурсу з інформаційною діяльністю та інформаційними технологіями технологіями.

Зміна статусу культури обумовлює створення нових форм інформаційної комунікації в системі «Громада-Культура» та у проєкті Департаменту культурно-громадського розвитку Маріупольської міської ради «Культурна деокупація Маріуполя», що реалізуються в осмисленні прогресивних підходів до культурного обслуговання соціуму в сучасних умовах.

Глобалізація усіх сфер суспільного діяльності та техногенна революція в сфері інформаційної комунікацій дозволила культурі трансформуватися і орієнтуватися на активізацію культурного життя людей, які освоюють ці процеси.

Одним з факторів успішного розвитку української культурології, на наше глибоке переконання, виступає практика систематизації поточних теоретичних напрацювань. Наслідки систематизованого аналізу публікацій, оприлюднених у фахових виданнях, дозволяють представити науковому загалу найвагоміші досягнення як фундаментальних, так і прикладних – в окремих збірниках наукових праць обов'язковою є рубрика «практична культурологія» – досліджень у галузі культурології. Оскільки культурологія, забезпечуючи формування специфічного простору гуманітарного знання, об'єднує цілу низку наук, її розвиток сприяє актуалізації такої проблематики, що повністю асоціюється з гуманістикою.

Наші студіювання проблеми вимагають не тільки констатації певних теоретичних надбань на теренах культурологічного знання, а й аналізу прийняття чи відторгнення конкретних елементів наукової новизни, яка була оприлюднена тим чи іншим автором.

У попередніх розвідках автори статті змогли, по-перше, лише частково відбити дослідницькі зусилля українських культурологів у 2019–2020 роках, по-друге, важливі дослідження, анонсовані 2021 роком, переважно, вийшли друком лише протягом 2022 року, по-третє, важливо не тільки систематизувати теоретичний матеріал, який є авторським надбанням вітчизняних науковців, а й простежити як за процесом входження найпродуктивніших ідей в широкий дослідницький простір, так і побачити «прирощення» принципово нового матеріалу при написанні подальших робіт, що визначать тенденції розвитку гуманістики протягом наступних п'яти-семи років, зокрема в умовах російської військової агресії проти України.

Не претендуючи на вичерпаність представлення культурологічних досліджень 2020–2023 років, ми все ж, спираючись на засади хронологічного підходу, реконструюємо наріжні напрацювання вітчизняних науковців. Фокусуючи увагу на публікаціях 2020 року, відтворимо дослідницьку модель

Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : кол. монографія / за заг. Ю. С. Сабадаш. Київ, 2019. 308 с.; Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. монографія / ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ, 2021. 432 с.

«Українських культурологічних студій», що є науковим виданням Київського національного університету імені Тараса Шевченка та публікацій культурологічного спрямування у вище згаданому фаховому «Віснику Маріупольського державного університета. Серія Філософія. Культурологія. Соціологія».

Необхідно констатувати, що означені «культурологічні студії», які вийшли друком у 2020–2023 роках, органічно поєднали кілька важливих аспектів, які відбивають загальні тенденції, властиві сучасному дослідницькому процесу, а саме: яскраво виражений інтерес до персоналізації досягнень гуманістики, переконливі наголоси на актуальних теоретичних питаннях, цілком реальні пропозиції щодо можливостей «практичної культурології».

Деталізуючи нашу тезу, звернемо увагу на статті, присвячені концептуалізації спадщини Г.-Е. Лессінга, А. Бергсона, Р.Дж. Коллінгвуда. Значний пізнавальний потенціал мають розвідки, пов'язані з відтворенням життєво-наукового шляху Георгія Челпанова (1862–1936), Вадима Іванова (1933–1991), Олександра Яценка (1929–1985), Володимира Перетця (1870–1935), Бориса Лятошинського (1895–1968), діяльність яких у різні періоди була пов'язана з київськими навчально-дослідницькими закладами; мова йде, зокрема, і про Дмитра Овсянико-Куликовського (1853–1920).

На нашу думку, вкрай важливо не тільки продовжувати реконструкцію персоналізованої історії гуманістики, а й «будування пластичних мостів» між теорією минулого й відповідною позицією сучасних науковців. Так, «Лаокоон» Лессінга мистецтвознавець Г. Миленька пропонує розглянути, враховуючи потенціал семантичного підходу.

Позитивним аспектом статті Г. Миленької є чітко проведений принцип спадкоємності, завдяки якому, з одного боку, Лессінг лише продовжує «знакове зазначення засобів виразності мистецтва», оскільки «ще до написання «Лаокоона» у працях Ж.Б. Дюбо, Г.Ф. Мейєра, М. Мендельсона, Дж. Гарріса містився семантичний аспект вивчення особливостей «витончених мистецтв», а з іншого, – «трактат Лессінга протягом більш як двохсот років залишається свого роду «провокаційним» об'єктом для теоретичних досліджень у цій площині»[3].

Інтуїтивізм А. Бергсона подається через призму «першої інтерпретаційної моделі, здійсненої поза межами Франції, англійським філософом Гербертом Уілдоном Карра (1857–1931), котрий у роботі «Філософія Бергсона» (1913) запропонував «популярний виклад його ідей». О. Оніщенко – автор статті «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів» – зазначає: «Наразі обіцянка Г.-У. Карра (популярно викласти інтуїтивізм – авт.) виявилася передчасною, оскільки «популярно» викласти «бергсонізм» не зміг ані він, ані будь-хто інший»[4]. О. Оніщенко висловлює слушну думку, згідно якої роботи А. Бергсона звернені, передусім, до професійних філософів і спроби їх інтерпретації, а – більш того – популяризації, вимагають граничної коректності.

---

[3] Миленька Г.Д. «Лаокоон» Г.Е. Лессінга: потенціал семантичного підходу. *Українські культурологічні студії* : зб. наук. пр. 2020. Вип. 1(6). С. 23.

[4] Оніщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр*. 2020. Вип. 1 (6). С. 32.

У подальшому матеріалі статті, О. Оніщенко наводить аргументи, спираючись на які, доцільно інтерпретувати концепцію А. Бергсона. Система ідей, запропонована філософом, – інтуїція і її роль в процесі художньої та наукової творчості, «вибранність – елітарність» митця, роль пам'яті та потенціал «зворотного часу» у виникненні творчого задуму, багаторівневість мистецтва, як специфічної сфери художньої діяльності, – звернена, передусім, до професіоналів: істориків науки, філософів, естетиків та мистецтвознавців. «Популяризація» чи штучне спрощення інтуїтивізму веде до деформації чи – навіть – руйнації концепції видатного європейського мислителя.

Достовірна інтерпретація інтуїтивізму А. Бергсона принципово важлива як для історії української культури, так і для її сучасної моделі. Це – на прикладі історії українського футуризму – переконливо показано в ґрунтовній монографії С. Холодинської «Михайло Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму» (2018). Авторка, зокрема, зазначає: «…засадами естетики раннього українського футуризму» виступали концепції Ф. Ніцше, А. Бергсона та К. Жакова»[5]. Слід визнати, що інтуїтивізм А. Бергсона продовжує впливати і на «неофутуризм» – літературно-мистецьку течію, яка достатньо відчутна в українському культурному просторі. Не можна недооцінювати і, так би мовити, присутність факторів «пам'ять» та «зворотний час» у творчості українських кінематографістів – представників естетико-художнього напряму «поетичне кіно»: Сергія Параджанова (1924–1990), Леоніда Осики (1940–2001), Юрія Іллєнка (1936–2010).

Беззастережну підтримку й позитивну оцінку заслуговує стаття М. Тернової «Мистецтвознавча концепція Р.Дж. Коллінгвуда як об'єкт теоретичного аналізу» (2020), матеріал якої базується на монографії «Принципи мистецтва» (1938). Як відомо, це дослідження визнаного англійського історика науки, філософа-неогегельянця та естетика вийшло друком у переддень другої світової війни, пройшовши тоді, по суті, повз увагу європейської наукової спільноти.

Фактично, більш-менш предметно робота Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943) почала обговорюватися приблизно на межі 80–90-их років минулого століття. Введення в широкий теоретичний ужиток цього дослідження на українських теренах значно розширює уявлення про стан естетико-мистецтвознавчого знання в умовах першої половини XX століття.

На нашу думку, особливу цінність сьогодні має – запропонована Коллінгвудом саме як істориком науки – корекція тих перекладів спадщини давньогрецьких філософів, зокрема, Сократа, Платона та Арістотеля, якими європейська гуманістика користувалася на межі XIX–XX століття. Окрім цього, самоцінне значення має аналіз англійським науковцем європейського авангардистського руху, який – згодом – виявився предтечею «постмодернізму».

М. Тернова не зупинилася на одній статті, присвяченій спадщині Р.Дж. Коллінгвуда, а продовжила її аналіз статтею «Театр у видовій структурі мистецтва: досвід Р.Дж. Коллінгвуда» (2021). Оприлюднена у «Науковому віснику»

[5] Холодинська С. М. Михайло Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ, 2018. С. 12.

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого – фаховому збірнику наукових праць з мистецтвознавства, що постійно друкує рубрику «Культурологія», стаття М. Тернової підтвердила значущість міжнаукового підходу (культурологія, театрознавство, психологія) в процесі реконструкції конкретних надбань в логіці становлення історії як художньої культури, так і мистецтва (представлення творчого досвіду Піндара, середньовічної моделі strit-artu, новацій театру Карло Гольдоні та Дуна Руперта)

Доцільно констатувати, що від 2020-го року концептуалізація коллінгвудівських ідей саме в культурологічному контексті та їх залучення до українського дослідницького простору відбулися в дослідженнях Л. Бабушки, Т. Кривошеї, О. Оніщенко.

Повертаючись до розгляду статей історико-філософського та історико-культурологічного спрямування, оприлюднених на сторінках «Українських культурологічних студій» у 2020 році, які хоча і носять академічний характер, проте важливі і в іншому аспекті, а саме: матеріал, яким оперують автори, спрямований у сучасний теоретичний простір, допомагаючи виявити дію принципу спадкоємності, що, спираючись на традиції, відкриває шлях новаторству. Природно, що новаторство не тільки віддаляє нас від традицій, але здатне їх (традиції – авт.) деформувати чи взагалі руйнувати. Однак, принцип спадкоємності, виконуючи роль пластичного мосту, «вирівнює» суперечливість конкретних історико-культурних процесів.

Окремі публікації 2020 року, які ми виокремлюємо в тогорічних «Українських культурологічних студіях», безперечно, важливі і щодо представлення таких ідей, які мають принципову наукову новизну і повинні, як ми зазначали раніше, транспортуватися в перманентну дослідницьку роботу.

У науковій розвідці Ю. Сабадаш «Проблемний простір української культурології: досвід 2019–2021 років» (Sabadash, Y. (2022). Problem space of Ukrainian cultural studies: 2019–2021 experience // Culture and Arts in the Modern World, (23), 75–84. URL:https://doi.org/10.31866/2410-1915.23.2022.260966) високу оцінку отримала стаття О. Шинкаренко «Етичні експлікації «візуального повороту» у сучасній культурі», завдяки якій значно актуалізувався інтерес до «метафори» (означник О. Шинкаренко – авт.) поворот. Підкреслений факт – ми спробуємо це проілюструвати – мав значне дослідницьке продовження.

Оцінка виявилася об'єктивною, оскільки протягом 2020–2023 років, частково завдяки входженню в теоретичний ужиток розробок нідерландського культуролога Сьєрда ван Туїнена. Серед його напрацювань наголосимо на «Космічному ремінику: віртуозність маньєристів і сучасні ремесла» (2017), що набув помітної популярності в окреслений нами часовий відрізок, а частково завдяки очевидному сьогодні розгалуженню інтересів культурологів: проблема «поворотів» – антропологічного, культурного, іконічного, візуального – та низка питань історико-культурологічного спрямування, пов'язаних з «ремеслом» актуалізувалися досить виразно.

Підтвердженням нашої тези може бути стаття О. Оніщенко «Ремесло» як чинник художньої творчості: інтерпретаційні пошуки мета модерністів» (2023), на сторінках якої авторка посилається на наступне висловлення С. ван

Туїнена: «Космічний ремісник не протиставляє мистецтво життю: він – герой сучасної DIY культури. Це революційний в'язальник, розуміючий під навичками та технікою нічим не обмежені дії, що ведуть до руху матерії…»[6].

О. Оніщенко, відштовхуючись від цитати Туїнена, реанімує як історію ремесла, яке відіграло помітну позитивну роль у давньогрецькій культурі, так і його (ремесла – авт.) культуротворчий потенціал, виявлений в умовах розквіту маньєризму в період між 1520–1590 роками.

Маньєризм – від італ. manierismo (manera) – манера, прийом, образ дії: художня течія, представники якої формально наслідували Ренесанс, проте позбавили свої твори тієї тілесності та духовності, якою він володів[7]. Реконструкція історії «ремесла» спонукала О. Оніщенко особливу увагу приділити Франсіско де Олланду (1517–1585) – нідерландсько-португальському художнику-мініатюристу, архітектору, антиквару, теоретику мистецтва, котрий у трактаті «Tractato de Psntura Antigua» (1547–1549), який писався в період розквіту маньєризму, аргументував необхідність чіткого розділення ремесла та мистецтва.

Аналіз як точки зору С. ван Туїнена, так і тих митців-метамодерністів, котрі закликають культивувати такі народні промисли як гончарство, різьбярство, килимарство, показує не розуміння ними тих процесів, які в сучасних умовах діють у професійному мистецтві. Намагання довести тотожність між «професійним – народним – самодіяльним» мистецтвом чи віднайти завдяки діям «космічного ремісника» паритет між означеними типами художньої діяльності може лише зруйнувати їх самобутність, стимулюючи занепад кожного з типів[8].

Наразі, той інтерес, який викликають і розвідки С. ван Туїнена, і стаття О. Оніщенко повинні повернути у простір широкого обговорення, дискусій та порівняльного аналізу типів художньої діяльності питання «ремесла – ремісництва», творчих можливостей «ремісника» в добу мета модернізму. Суть дискусій повинна торкнутися і сучасного аспекту: чи усі нові мистецько-видовищні форми можна вважати професійним мистецтвом?

Проблемні аспекти, означені нами у зв'язку із спробами осучаснення європейськими культурологами і ремесла, і ремісника, виглядають вкрай штучними й несумісними з реальністю на тлі матеріалу, який представлений у статті А. Тормахової «Медіа-технології та science art у контексті сучасних мистецьких практик» (2020).

Спираючись на значний фактологічний матеріал, який відбиває своєрідність естетико-художніх експериментів окремих мистецьких напрямів, А. Тормахова зазначає: «Медіа в просторі культури XXI століття постає невід'ємним компонентом мистецьких практик. Наразі відбувається формування нового

---

[6] Туинен С. ван. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремёсла. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. Москва, 2020. С. 184.

[7] Маньеризм. *Leksika*. URL: https://leksika.com.ua/13551123/ure/verizm (дата звернення: 08.11.2024).

[8] Туинен С. ван. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремёсла. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. Москва, 2020. С. 181–210.

напрямку – science art, який поєднує мистецтво, техніку та науковий розвиток. Проявами даної тенденції стає поява програмного забезпечення та устаткування, що дозволяє «воскресити» зірок минулого, спростити процес музичного творення та виконавства».

Нам видається, що найбільш значущим у вкрай важливій розвідці А. Тормахової є фактор застереження, адже – ми повністю поділяємо її думку – «здатність створювати ідеальних віртуальних виконавців поступово знецінює професійні якості обдарованих живих музикантів, можливості яких обмежені, на відміну від вокалоїда»[9]. Принагідно наголосимо, що термін «вокалоїд», хоча і повільно, все ж входить у мистецтвознавчій простір, що, на нашу думку, є вкрай важливим, оскільки дозволяє відокремити реального митця, котрий власними здібностями створює художній «подразник», від витвору, породженого «science art».

«Фактор застереження», який слід використовувати стосовно цілої низки експериментів, які, так би мовити, руйнують дозволену межу експериментаторства, набуває все більшої і більшої актуальності, коли науковці змушені оперувати поняттям «вокалоїд» та розмірковувати про доцільність «воскресіння з мертвих» колишніх зірок. Вчергове підкреслимо, що захист професійного мистецтва, принаймні, в теоретичному аспекті, стає вкрай важливим, демонструючи, водночас, особливі завдання, що постають не лише перед культурологічним, а й морально-етичним знанням.

Завершуючи представлення першого блоку питань, яке (представлення – авт.), з одного боку, розширює й поглиблює вже анонсовані ідеї, а з іншого, – виявляє приклади впливу публікацій 2019–2020 років на діючий дослідницький простір: «поточним» ми вважаємо 2023 рік. Конкретними зразками опрацювання культурологічної проблематики ми спробуємо підтвердити як доцільність систематизації науково-теоретичних пошуків на теренах культурології, так і виявлення «проблемних» місць в наріжних тенденціях, які постулює не лише українська культурологія, а й гуманістика, загалом.

На наше глибоке переконання, між першим і другим, – він торкнеться «метамодернізму» – блоками питань, доцільно розглянути статтю К. Станіславської «Видовищні форми у сучасній культурі» (2021), на сторінках якої аргументується ідея «тілесного» повороту. На думку авторки статті, «тілесний поворот спричинений антропологічною парадигмою XX століття, що передбачала необхідність визначення і врахування тілесності людини поряд з поняттями психіки, свідомості, уяви та пам'яті»[10].

Через рік після оприлюднення статті К. Станіславської, друком вийшла стаття Д. Шестакової «Феномен тілесності у європейській драматургії кінця XIX–початку XX століття (На матеріалі творчості Лесі Українки та Антона Чехова)» (2022). Концептуальним стрижнем цього дослідження є пропозиція

---

[9] Тормахова А.М. Медіа-технології та science art у контексті сучасних культурно-мистецьких практик. *Українські культурологічні студії : зб. наук. пр*. 2020. Вип. 1. С. 98–101.

[10] Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2021. Вип. 29. С. 87.

авторки користуватися «тілесно-міметичним методом», започаткованим у 2011 році Ф. Штейнбуком[11]. Як зазначає Д. Шестакова, «…йдеться про те, що центральною постаттю у процесі мімезису є людина та її тілесність як спосіб існування та функціонування людини у матеріальній та духовній сферах»[12].

Д. Шестакова, приєднуючись до точки зору Ф. Штейнбука, продовжує розвивати нову інтерпретацію «мімезису», згідно якій ця структура не стільки сприяє наслідуванню в мистецтві навколишньої дійсності (традиційний підхід до можливостей «мімезису» – авт.), скільки використовує його як «наслідування природі через різноманітні вияви саме тілесності – голосу, рухів тіла тощо, у намаганні представити світ, що чуттєво сприймається завдяки тілесному досвіду»[13]. На нашу думку, інтерпретація «мімезису» – структурного елементу художнього твору (у такому тлумаченні він присутній в наукових розвідках Д. Кучерюка, І. Покулитої, М. Тернової, Ю. Юхимик, О. Щербань) – за допомогою «тілесності» є виявленням нового аспекту традиційного поняття, що потребує подальшого опрацювання в культурологічному, а не тільки в естетико-мистецтвознавчому аспектах.

Актуалізацію теоретичного інтересу до досить широкого кола питань – безпосередньо чи опосередковано – дотичних до феномену «тілесність», К. Станіславська пов'язує з пануванням «культури симулякрів (підробок, копій, імітацій, фейків)». Саме «культура симулякрів» примушує людину знайти стабільні фактори задля самоідентифікації, яка повинна починатися від «усвідомлення себе як носія фізичного тіла – реального, справжнього, «мого»[14].

Оскільки у розмислах К. Станіславської доволі чітко реконструйований понятійний рух доби постмодернізму, а саме: «культура – симулякр – тілесність», її позиція виглядає доволі переконливою. Така «переконливість» підкріплюється цілком слушним окресленням витокових процесів, які «готували» культуру симулякру. Відштовхуючись від поняття «видовищецентризм», яке поступово починає входити у більш-менш широкий обіг, науковці, котрі працюють на перехресті «культурологія – мистецтвознавство», повертаються до роботи нідерландця Йогана Гейзінги (1872–1945) «Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» (1938).

Окрім реанімації дослідження Й. Гейзінги, яке на українських теренах було доволі популярним у середині 90-х років минулого століття, К.Станіславська згадує філософсько-політичний трактат «Суспільство спектаклю» (1967), автором якого був Гі Дебор (1931–1994) – французький письменник, літературознавець та активний громадсько-політичний діяч, світогляд котрого формувався на перетині кількох філософських напрямів.

---

[11] Штейнбук Ф. М. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (На прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і Час*. 2011. № 3. С. 79–87.

[12] Шестакова Д. В. Феномен тілесності у європейській драматургії кінця XIX–початку XX століття (На матеріалі творчості Лесі Українки та Антона Чехова). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 31. С. 38.

[13] Там само. С. 38.

[14] Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі... С. 87.

«Суспільство спектаклю» – це своєрідна пересторога «суспільству», яке від середини ХХ століття, на думку Дебора, стає заручником засобів масової комунікації, що знищують реальність, підміняючи її ілюзорним, штучним світом. У 1994 році Гі Дебор покінчив життя самогубством. Серед версій, які розглядалися як причина такого кроку, висувалася і така: відомий французький інтелектуал «зламався» під тиском «спектаклю», який відбувався в Європі в останні два – три десятиліття минулого століття.

Серед тих, кого К. Станіславська залучає до очільників популяризації мистецьких видовищних форм у сучасній культурі і Мікель Дюфренн, (1910–1995), монографія котрого «Феноменологія естетичного досвіду» (1953) до сьогодні високо оцінюється на теренах феноменологічної естетики.

Як зазначає Л. Левчук, яка наприкінці 90-х років минулого століття аналізувала спадщину французького філософа, серед дослідницьких прийомів, що послідовно користувався М. Дюфренн, найбільш виразно був опрацьований «прийом протиставлення: наука – мистецтво, розум – інтуїція, знання – почуття, «штучне» – «природнє»[15]. Маючи соціально зорієнтовану теоретичну позицію, М. Дюфренн на перші рівні висував культуру та культурну революцію, яка, на його думку, передує революції політичній: «Ототожнюючи мистецтво, політику, гру й життя, Дюфренн поєднує «політичну естетику» з «естетичною політикою», тобто обстоює артизацію (від art – мистецтво) дійсності»[16].

К. Станіславська не тільки має рацію, коли прогностичні дослідження фахівців 30–70-х років минулого століття – як позитивний теоретичний досвід – включає в контекст демонстрації сучасного стану окремих творчо-пошукових зрізів культури. а й показує, чим ці «прогностичні дослідження» завершуються в умовах становлення метамодернізму: «…артизація передбачає перетворення життєвих подій, явищ, феноменів на видовищні форми, перетворення самого життя на «вічне свято» шляхом свідомого наповнення його елементами карнавалізації й ідеалізації»[17].

Як ми констатували, змістом цього підрозділу є аналіз двох теоретичних блоків, де зміст першого базується на тематичній систематизації статей, що вийшли друком протягом 2020–2023 років, та виявляє їх вплив на подальші пошуки науковців у, так би мовити, запропонованому напрямі. Що ж стосується другого блоку, то він повинен представити наукові розвідки на теренах «метамодернізму», атрибутуючи його як процес вироблення нових естетико-художніх чинників у сучасному літературно-мистецькому процесі.

Продовжуючи розгляд визначальних напрямків розвитку вітчизняної культурології у 2020–2023 роках констатуємо, що у просторі української гуманістики вже протягом означеного періоду доволі чітко окреслилися ті тенденції розкриття специфіки «метамодернізму», які цікавлять конкретних авторів. Цикл статей О. Оніщенко – «Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії?» (2021), «Від «пост» до «мета» модернізму» процес культуротворчих

---

[15] Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник. Київ, 1997. С.101.
[16] Там само. С. 104.
[17] Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*. 2021. Вип. 29. С. 85.

пошуків» (2021), «Видова специфіка мистецтва доби метамодернізму: особливості трансформаційних процесів» (2023), «Постіронія» як структурний елемент комічного: метамодерністська модель» (2023), показує, по-перше, її направленість на використання міжнаукового підходу (культурологія, естетика, мистецтвознавство), а по-друге, проблемну точність статей, які підкреслюють присутність в її розробках літературно-мистецької орієнтації «постмодерністів – пост+постмодерністів» у русі окремих з них до метамодернізму.

У контексті означеного, доцільно наголосити на двох публікаціях 2021 року. Мається на увазі дослідження І. Петрової «Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика», на сторінках якого зафіксовано кілька важливих моментів. Їх значущість підкріплюється тим, що І. Петрова протягом певного часу працює саме над культурологічним аспектом метамодернізму, об'єднуючи теоретичні проблеми з практикою європейського культуротворення.

Серед відзначених нами «важливих моментів» наголосимо на наступному:

а) детальна реконструкція як термінологічно-теоретичних пошуків, так і прикладів практичного втілення засад літературно-мистецьких новацій метамодерністів;

б) самоцінність узагальнення та систематизації прізвищ українських культурологів, для яких «метамодернізм» є основним дослідницьким простором (Т. Лютий, В. Мірошніченко, О. Стрельников, А. Тормахова);

в) важливість фіксації «усвідомлення безсилля й вичерпаності того потенціалу, на якому ґрунтувалася аксіологічна система модерну та постмодерну»[18].

Окрім означеного, І. Петрова, долучаючись до авторської позиції S. Abramsona, яку він поступово аргументував протягом 2015–2020 років, вважає доцільним включити в дослідницький простір української гуманістики, запропоновані ним, принципи метамодернізму, а саме: «…синкретичність, діалогічність, парадоксальність, порівняння, дистанційний колапс, множинна суб'єктність, колаборація, симультація та генеративна неоднозначність, оптимістичність, міждисциплінарність, реконструкція, ефективність та вплив, відсутність перешкод і меж між реальними та абстрактними структурами, гнучка інтертекстуальність»[19].

Сьогодні, коли пишеться цей підрозділ, – йдеться про початок 2023 року – видається виправданим детальне представлення принципів мета модернізму, які доцільно кваліфікувати як «модель S. Abramsona». Виправданим, на нашу думку, є достатньо повне представлення І. Петровою тих коментарів, які серед наукової спільноти викликали розмисли S. Abramsona[20]. Дослідницька робота такого плану вкрай важлива в умовах періоду «осциляції» (коливання або розгойдування), який переживає метамодернізм: маючи певну сукупність теоретичних засад та творчо-пошукові досягнення на теренах літературно-

[18] Abramson S. What Is Metamodernism? *HuffPost*: website. Publ. 05.01.2017, Ubdate 09.01.2017. URL: https://www.huffpost.com/entry/what-is-metamodernism_b_586e7075e4b0a5e600a788cd (accessed: 21.01.2025).

[19] Ibid.

[20] Петрова І. В. Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : кол. монографія. Київ, 2021. С. 56–64.

мистецьких практик, він все ж знаходиться у стані становлення, лише поступово наближуючись до стабільності в процесі естетико-художніх трансформацій модернізму, підвалини якого закладалися від межі XIX–XX століття.

Нашу тезу щодо «осциляційного етапу» у розвитку метамодернізму, підтверджують і «принципи», що аргументував S. Abramson. Не долучаючись до дискусії з цього приводу, яка наведена у науковій розвідці І. Петрової, стисло висловимо власну точку зору. Так, діалогічність, порівняння та міждисциплінарність, вже протягом, принаймні, двох десятиліть розглядаються як наріжні чинники культурологічного аналізу, що застосовуються в процесі розгляду будь-якого специфічного прояву модернізму. Реконструкція, яку S. Abramson кваліфікує як самостійний принцип, введена в теоретичний ужиток ще за часів становлення футуризму та конструктивізму. В якості поняття, а не принципу, реконструкція виконувала роль проміжного стану між «деструкцією – конструкцією»[21]. Синкретичність своїми витоками сягає теоретично розгалуженої як на початку XX століття, так і сьогодні проблеми синтезу мистецтв, опрацьованою С. Малларме, Р. Гіллем, О. Скрябіним, В. Кандинським, М. Семенком та ін.

Зрозуміло, що метамодернізм, як черговий етап у розвитку модернізму, який в різних модифікаціях присутній в культурному просторі біля 150-ти років, має право користуватися усіма попередніми напрацюваннями. Водночас, науково-теоретична коректність вимагає чітких наголосів, зокрема, стосовно того, якій сфері гуманітарного знання належать ті чи інші поняття, а не переносити їх – в якості «принципів» – у площину нових експериментів.

Репрезентуючи «культурно-мистецькі практики» метамодерністів, І. Петрова не лише вводить в ужиток нові зразки творчості європейських метамодерністів, а й фокусує увагу на спробах теоретичного осмислення феномену «митець» в умовах найновіших орієнтацій культури. І. Петрова фокусує увагу на двох, на наш погляд, принципово важливих тезах, які аргументуються в дослідженнях В. Мірошниченко та Є. Молодцова, а саме:

– «…концептуальним або дискурсивним доповненням мета модернізму має стати інтерпеляція (ідентифікація з якоюсь ідеєю чи особистістю – авт.), що є для осциляції методом / умовою / середовищем»[22]. Інтерпретаційне сприймання І. Петровою спирається на переконання В. Мірошниченко, що «позиції інтерпеляції та осциляції в контексті метамодернізму не є сталими: інтерпеляція – рушійна сила осциляції, осциляція – динаміка інтерпеляції»[23];

– визнаючи творчо-спонукальну роль «осциляції – інтерпеляції», метамодерністи все ж наполягають на тому, що митця слід сприймати «як цілісну особистість, яка обрала свій власний шлях, не намагаючись зруйнувати усталений порядок, але й необмежену певними шаблонами й стереотипами»[24].

---

[21] Abramson S. What Is Metamodernism? ...

[22] Петрова І. В. Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : кол. монографія. Київ, 2021. С. 70.

[23] Мірошніченко В. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. 2017. Вип. 55. С. 114.

[24] Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму. URL: https://emolodtsov.com/metamodern (дата звернення 23.08.2023).

Оскільки І. Петрова не коментує другу тезу, підкреслену нами, зазначимо, що, на нашу думку, коректнішим було б представити митця як «індивідуалізовану особистість», оскільки процес становлення мета модернізму ще не дозволяє окреслити кінцевий статус митця доби мета модернізму. Це здатний виявити більш тривалий час творчості, ніж той, яким ми можемо оперувати в 2023 році.

На наше глибоке переконання, у контекст творчо-пошукових проблем метамодернізму органічно вписується і наша наукова розвідка «Італійська модель пост+постмодернізму (на прикладі творчості Джорджо Фалетті)» (2021). Важливість цього дослідження полягає в тому, що нами чітко окреслений «пластичний міст» між постмодернізмом та метамодернізмом, а саме: пост+постмодернізм.

Обираючи предметом аналізу спадщину Дж. Фалетті, ми намагалися показати як предтечу постмодернізму в різних видах мистецтва (Дж.де Кіріко, К. Карра, Дж. Северіні), так і митців-постмодерністів (І. Кальвіно, У. Еко, Дж. Торнаторе), котрі своїми неперсічними творами «допомогли» Дж. Фалетті розпочати рух до метамодернізму завдяки опануванню засадами пост+постмодернізму.

Підсумовуючи наші розмисли щодо творчості Дж. Фалетті, на загал, і роману «Я вбиваю», зокрема, ми зазначили, що «формально він написаний в добу «постмодернізму», проте окремі засоби естетико-художньої виразності дають підстави розглядати його на межі «пост+постмодернізму» та «метамодернізму»[25]. Наша позиція спирається на присутність як у романі «Я вбиваю», так і в наступних творах письменника – «Намальована смерть» (2004), «Убивча тінь» (2006), «Я – Господь Бог» (2009) – тих творчо-пошукових прийомів, які характерні для «метапрози», започаткованої Тоні Моррісон (1931–2019) – афроамериканської письменниці, лауреата Нобелевської премії з літератури (1993), котра стояла у витоків літературного метамодернізму, експериментуючи з такими прийомами – історіопластичність, іронія, що починає набувати ознак постіронії, глибинність, подорож часовим простором, використання «примар» як «рушіїв» сюжету, знищення меж «живі – мертві», гіперчуттєвість, – які сукупно і дозволили оперувати поняттям «метапроза».

Представляючи найбільш проблемні, на наш погляд, напрацювання на теренах сучасної культурології, не можна оминути увагою низку колективних та одноосібних монографій:

– «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів»[26];

– «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики»[27];

– «Сабадаш Ю., Стахієва Н., Нікольченко Ю. Творча спадщина В.М. Перетца в контексті культуротворчих процесів кінця XIX–початку XX століття[28];

---

[25] Сабадаш Ю. С. Італійська модель пост+постмодернізму (на прикладі творчості Джорджо Фалетті). *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : кол. монографія. Київ, 2021. С.261.

[26] Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : кол. монографія. Київ, 2019. 308 с.

[27] Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. монографія / ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ, 2021. 432 с.

[28] Сабадаш Ю. С., Стахієва Н., Нікольченко Ю. М. Творча спадщина В.М. Перетца в контексті культуротворчих процесів кінця XIX–XX століття : монографія. Київ, 2022. 228 с.

– «Дабло Л.Г. Наукова спадщина Дмитра Овсянико-Куликовського: культурологічні виміри»[29].

Слід зупинитися на колективній монографії «Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія / Бровко М.М., Андрущенко Т.І., Андрущенко Т.В., Бабушка, Л.Д., Бондарчук В.О. та ін. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2022. 396 с. Відповідальним редактором монографії виступив доктор філософських наук, професор М. Бровко, котрий від початку XXI століття активно включений у розробку культурологічної проблематики. В означеній колективній монографії саме він окреслив як методологічні проблеми сучасної культурології, так і когнітивні форми освоєння світу, до яких дотична культурологія.

Окрім М. Бровка, до колективу авторів долучена низка українських культурологів, позиція котрих вкрай важлива задля розуміння спрямованості дослідницького процесу на теренах культурологічного знання: П. Герчанівська «Історико-культурна ідентичність: культурологічний аспект», Л. Бабушка «Перформативність та інсценування повсякденності: культурологічний підхід», А. Морозов «Тоталітаризм і західна культура», В. Федь «Культуротворче буття людини як наукова проблема», В. Драпогуз «Історична пам'ять: на перехресті культур і традицій».

Необхідно підкреслити, що доволі широке представлення в авторському колективі мистецтвознавців – А. Ареф'єва, А. Скорик, В. Степурко, І. Легенький – і ті питання, які підняті в їх наукових розвідках, з'єднують теоретико-практичні підходи, утверджуючи різні види мистецтва як потужні чинники сучасної художньої культури.

У монографії «Культура в контексті практичних форм буття людини» привертає увагу і XVII розділ: «Посткультура в умовах технологізації суспільства», авторами якого виступили Ф. Власенко та Є. Левченюк. Низка тенденцій, на яких наголошують автори, суголосні із матеріалом статей, шо вже представлені нами, а це, зрозуміло, помітніше актуалізує окремі питання.

На наше глибоке переконання, автори мають рацію, коли, відштовхуючись від проблеми «людина – техніка», приділяють увагу як визначенню, так і поясненню «посткультури». Це поняття все частіше використовується українськими науковцями і його авторські інтерпретації, так би мовити, на часі. Згідно позиції Ф. Власенка та Є. Левченюка, пост культура «…є імітацією культури, своєрідним продовженням останньої, маскуючись під неї і поступово витісняючи її з розвитку сучасної цивілізації»[30].

Означена теза, по суті, нівелюється наступною, де автори порівнюють посткультуру з «мильною бульбашкою», яка має оболонку, а всередині – порожнечу: «Разом з тим, посткультура – це синтез безлічі віртуальних можливостей, які, з однієї сторони, є відмовою від попередніх естетичних взірців, а з іншої –

[29] Дабло Л. Наукова спадщина Дмитра Овсянико-Куликовського: культурологічні виміри : монографія. Київ, 2020. 154 с.

[30] Власенко Ф. П., Левченюк Є. В. Посткультура в умовах технологізації суспільства. *Культура в контексті практичних форм буття людини* : кол. монографія. Ніжин, 2022. С. 292.

постають проривом нового естетичного відчуття талановитих митців в арт-практиках, масовій культурі, відео кліпах, кінофільмах тощо»[31].

Окрім атрибутації «посткультури», автори означеного розділу розглядають інтернет як «засіб трансформації аксіологічних систем» та підґрунтя «інтернет-культури». Ця модель культури поступово здатна розчинити гуманізм – морально-етичний регулятор суспільного життя й поведінки людини від часів Ренесансу – в перехресті миттєвих, неперевірених вражень й переживань, які виникають під впливом інтернет-інформації, що на швидкоруч наповнена «фейковими подіями».

Беззастережно важливо, що Ф. Власенко і Є. Левченюк торкнулися зворотного боку «антропологічного повороту», коли починає функціонувати «постлюдина», яка «поступово перетворюється із суб'єкта дії, забуваючи значення таких слів як любов, страх, надія, віра на об'єкт техносфери. Це не констатація факту, а застереження соціуму від здійснення такого сценарію, як «апокаліпсис» культури і людства». Подібне застереження базується на «характеристиках» пост культури, яка в умовах переходу чи відмови від сучасної культури демонструє «фрагментарність, відсутність чіткої ціннісної ієрархії, деконструктивізм, кризу креативності, тотальне проникнення в культуру ЗМІ, комп'ютерних технологій тощо»[32].

В означеному контексті Ф. Власенко і Є. Левченюк особливу увагу зосереджують на течії «трансгуманізму», прибічники якої і прогнозують появу «постлюдини». Критики ідей такого ґатунку – серед них і відомий американський політолог Ф. Фукуяма – застерігають людство, суцільна технізація якого може привести до гуманітарної катастрофи.

Принагідно звернемо увагу на занадто активне жонглювання приставкою «пост»: «пост – антропологія», «пост – людина», «пост – культура», «пост – сучасність». Це створює атмосферу помітною безвідповідальності перед людиною, котра намагається жити і творити в умовах сьогодення, з повагою ставлячись як до витоків цивілізації, так і до її сучасного стану. На нашу думку, вживанню приставки «пост» повинно передувати усвідомлення її значення, а саме: «пост» – від франц. poste – анти – слово-символ, значення якого розкривається через переживання, а не розмисли. Окремі словники вважають, що це означення «ворога»[33]. Зрозуміло, що йдеться про метафоричне окреслення «пост», однак у цьому випадку – слід це визнати – метафора досить влучна.

Систематизуючи публікації, які оприлюднені на сторінках видань, спрямованих на професійне осмислення культурологічної проблематики, не треба оминати увагою і такі видання як, наприклад, академічний науково-теоретичний журнал відкритого доступу «Слово і Час». Слід констатувати, що, не дивлячись на переважання літературознавчої орієнтації, окремі публікації демонструють міжнауковий, а саме – літературознавчо – кульурологічний підхід.

---

[31] Там само. С. 292.

[32] Власенко Ф. П., Левченюк Є. В. Посткультура в умовах технологізації суспільства. *Культура в контексті практичних форм буття людини* : кол. монографія. Ніжин, 2022. С. 292.

[33] Пост. URL: https://iphras. ru > elib > Est 2_8 @ https: //studfile. net > preview > page 7 (дата звернення: 08.12.2024).

Йдеться про: а) низку матеріалів, присвячених дискусійним моментам у спадщині І. Франка (2021); б) про статті, оприлюднені протягом 2022 року – «Художня інтерпретація жанру містерії у п'єсі Олександра Ірванця «Електричка на Великдень» (О. Ніколаєвої) та «Агапій Шамрай у пошуках синтетичної теорії літератури: 1920-ті роки» (Г. Бабак).

Як відомо, поняття «містерія» активно обговорюється від часів становлення авангардизму, а детально реконструкція певних історико-культурних етапів помітно актуалізує дослідницькі можливості персоналізованого підходу. Відтак, теоретичні зрізи обох статей, маючи безпосереднє відношення до культурологічного знання, повинні враховуватися культурологами особливо тоді, коли мова йде про систематизацію теоретичних напрацювань.

У заключній частині цього підрозділу ми спробуємо стисло проаналізувати наукову продукцію Інституту культурології НАМ України – інституту, який є, так би мовити, профільним на теренах культурологічного знання. Період, яким обмежений матеріал, що розглядається у цьому підрозділі нашого дослідження, був досить продуктивним, адже друком вийшли монографії О. Берегової, Т. Кохана, О. Оніщенко, В. Скуратівського, Г. Чміль, І. Юдкіна-Ріпуна, колективна монографія «Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація», в реалізації якої задіяні науковці інституту культурології.

Окрім означеного, на базі інституту проведена Міжнародна науково-теоретична конференція та круглий стіл «Суб'єкт. Пам'ять. Символічне» (Київ, травень 2020 р.), за підсумками яких виданий збірник наукових статей та тез. Колектив інституту – відповідно до плану – видавав «Культурологічну думку»: фаховий, рецензований збірник наукових праць відкритого доступу.

Специфіка цього збірника визначається органічним поєднанням дослідницького матеріалу культурології та мистецтвознавства, теоретичних проблем української культури в контексті світової, наявністю таких рубрик як «музеєзнавство», «пам'яткознавство» та «прикладна культурологія і культурні практики», що – сукупно – дозволяє достатньо повно відтворити процес сучасного культуротворення.

Так, на особливу увагу заслуговує стаття О. Олійник «Діалог культур: теоретико-практичні особливості культурного виробництва» (2022), на сторінках якої успішно реанімована проблема «діалогу культур», що, здавалося б, доволі давно осмислена та концептуалізована. Однак, О. Олійник аргументує новий аспект, так би мовити, традиційної для культурології проблеми, зміщуючи «фокус уваги на економічний потенціал культурного продукту в підтримці й здійсненні «культурного діалогу», або того, що розуміється під цим визначенням з урахуванням економічної і геополітичної специфіки українського економічного, суспільного й культурного простору»[34].

Аспект проблеми «діалогу культур», висвітлений О. Олійник, підкріплюється цілком слушним зауваженням авторки, що «в гуманітарному полі існує – якщо не сказати переважає – переконання про домінування «ідеології споживання» в

[34] Олійник О. С. Діалог культур: теоретико-практичні особливості культурного виробництва. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. 2022. № 21. С. 25.

сучасному суспільстві, що висновується в кризі сучасної культури через матеріальну домінінантність»[35]. Залучаючи до аналізу означеної проблеми напрацювання О. Гриценка І. Громлюка, Є. Кальницького, Є. Кошелєва, у статті О. Олійник, хоча і ескізно, але все ж цілком справедливо, відтворено тенденцію трансформації проблеми «діалогу культур» у бік таких питань як «креативні індустрії», «фінансово-матеріальний аспект мистецтва», «споживча криза», яку (тенденцію – авт.) – найближчим часом доведеться оцінювати українським культурологам.

Окрім статті О. Олійник зацікавлене ставлення фахівців викликає наукова розвідка Н. Павліченко «Еволюція професії митця як важливий фактор розвитку художнього ринку (від Античності до Ренесансу)» (2022). Історико-культурологічна спрямованість матеріалу статті Н. Павліченко, актуалізована на реконструкцію становлення художнього ринку, що, так би мовити долаючи століття, трансформувався у феномен виробництва.

На нашу думку, слід погодитися з Н. Павліченко, котра підкреслює, що сьогодні «чергові цінові рекорди, сплачені за твори мистецтва на аукціонах чи у сфері приватних продажів, давно подолали позначку в сотні мільйонів доларів, але це вже нікого не дивує. По суті ці цифри є матеріальним втіленням символічної цінності, яка наразі надається мистецтву в межах європейської цивілізації»[36].

Відтак, треба розуміти, що широке коло питань, пов'язаних з ринком у його історичних та сучасних вимірах, виробництвом, економічною діяльністю саме художнього ринку та економічним статусом митця не тільки починають, а вже стали предметом культурологічного знання.

Серед одноосібних монографій, які протягом 2020–2023 років вийшли друком під егідою «Інституту культурології», виокремимо ґрунтовне дослідження О. Оніщенко «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму» (2021), яке дозволяє закцентувати деякі питання, зачеплені у цьому підрозділі.

Перш, ніж зосередити увагу на конкретних тезах, аргументованих в монографії О. Оніщенко, слід визнати, що авторка доволі серйозно підійшла до окреслення формально-логічної структури «культурні виміри», щільно зв'язавши її з процесом формування «інтелектуальної прози», у витоків якої стояла ідея «інтелектуального роману» Т. Манна.

Окреслений комплекс питань О. Оніщенко розглядає на тлі проблеми художньої творчості, фокусуючи її навколо літератури і як виду мистецтва, і як приклада специфічної моделі творчості – літературної. Наслідком такої дослідницької моделі виступає, з одного боку, суголосність кількох гуманітарних наук (психологія, естетика, літературознавство), а з іншого – важливу роль отримує концепція «філософії мистецтва», завдяки якій вдається «вибудувати» важливий ланцюг: «інтелект – талант – геній».

Теоретична конструкція, яка є підґрунтям цієї монографії, виразно використовує фактор «незадоволеності культурою», який. за словами О. Оніщенко,

---

[35] Там само. С. 29.

[36] Павліченко Н. В. Еволюція професії митця як важливий фактор розвитку художнього ринку (від Античності до Ренесансу). *Культурологічна думка*: зб. наук. пр. 2022. № 21. С. 113.

«визнавала переважна більшість європейських інтелектуалів». Цілком логічно, що в поле зору дослідниці потрапляють три персоналії, позицію котрих важливо зафіксувати саме в контексті розгляду ситуації, що сформувалася в просторі сучасної української культурології.

Акцентовані О.Оніщенко три персоналії, це:

– Лео Фробеніус (1873–1938) – німецький етнограф та африканіст. Після значного успіху, який в науковій спільноті мали його книги «Походження африканських культур» (1898) та «Природничо-наукове вчення про культуру» (1899), провів 12 експедицій до різних регіонів Африки. Наслідком його роботи на цьому континенті була, аргументована ним, «теорія культурних кіл – окреслення цілісних комплексів явищ культури». Своєрідною квінтесенцією розмислів вченого стає наступна теза: «Не культура є продуктом людини, а людина – продукт культури».

Л. Фробеніус не тільки реанімував інтерес до «художніх анахронізмів», а й пропонував розглядати культуру як організм, що має душу. Він вбачав у культурі певне «містичне начало», яке виразно себе демонструє у так званій «телуричній культурі», що «піднімається» від землі вгору. Разом з нею зростає і людина, яка належить до цього «культурного кола». Маючи певний європейський розголос, ідеї Л. Фробеніуса вплинули на авангардистів, зокрема, на африканські мотиви у творчості Пабло Пікассо (1881–1973). Слід констатувати, що – хоча і дещо опосередковано – окремі ідеї Л. Фробеніуса виявилися суголосними з культуротворчими шуканнями метамодерністів, котрі намагаються спиратися на потенціал типології культури, запропонований німецьким африканістом на межі XIX–XX століття[37].

– Піт Мондріан (1872–1944) – голландський живописець, який «був настільки вражений роботами кубістів, які побачив на виставці в Амстердамі (1911), що разом із своїм другом – живописцем, скульптором, архітектором та теоретиком мистецтва Тео ван Дусбургом (1883–1931) заснував об'єднання «Стиль»[38].

Життєво-творчий шлях Піта Мондріана об'єднав Нідерланди, Францію, Англію та США – країни, де він популяризував ідеї «неопластицизму» та «безпредметності», які у зв'язці з «деконструктивним елементом» допомагали людині звільнитися від зовнішнього світу, який є тою реальністю, яка несе з собою біль, страждання, розгубленість.

Л. Левчук, коментуючи позицію Мондріана, наголошує на його думці щодо існування «чистої реальності», яка позбавлена емоційності, прояву почуттів, психологічності»: «Художник закликає до «денатуралізації», «геометризації» й т. ін., які досягаються на його думку, правильним використанням «кольорів» (синій, жовтий, червоний) і «некольорів» (білий, чорний)»[39].

У проекції часу стало очевидним, що теоретико-практичні орієнтири Мондріана, які сформувалися у русі «символізм – модернізм – фонізм –

---

[37] Фробениус Лео. URL: https://studme.org >filosofiya> nemetskiy_diffuzioniz (дата звернення: 08.12.2024).

[38] Оніщенко О. І. Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. Київ, 2021. С. 58.

[39] Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник. Київ, 1997. С. 169.

авангардизм – абстракціонізм» виявилися здатними до передбачення. Наступні «кроки» і художньої культури. і мистецтва сприйняли «абстракціонізм як максималізований раціоналізм», «пластичність – неопластичність» активно «працює» на теренах метапрози, а традиційна «чуттєвість» трансформована у «quirky-культуру», яка обіцяє от-от проголосити засади «нової чуттєвості».

– Зігмунд Фрейд (1856–1939) – австрійський психіатр, «батько» психоаналізу та автор доволі популярної протягом 30–40-х років монографії «Незадоволеність культурою» (1929). О. Оніщенко підкреслює, що формально-логічна структура «незадоволеність культурою» в означений період «набула певного розголосу в науково-теоретичному просторі Європи» та помітний час – як метафора – вживалася досить активно. Визначаючи поняття «культура», З. Фрейд ноголошує: «Культура – це сума досягнень та інституцій, що відрізняють наше життя від життя наших пращурів з тваринного світу, послуговують двом цілям: захисту людини від природи та врегулюванню стосунків між людьми»[40].

О. Оніщенко має рацію, коли називає таке визначення «спрощеним». Це, вочевидь, розумів і сам З. Фрейд, оскільки супроводив його доволі чіткими наголосами на сексуальному та агресивному інстинктах людини, які «супроводжують» розвиток культури. Наразі, важливе не стільки визначення культури, яке запропонував З. Фрейд, скільки як факт «незадоволеності» нею у перші десятиліття ХХ століття, так і численні публікації щодо сутності культури, які викликала до життя робота З. Фрейда. При цьому, слід враховувати, що на європейських теренах у цей час ще не існує поняття «культурологія» і дослідження, присвячені феномену «культура», мають історико-теоретичне спрямування.

Своєрідний «персоналізований трикутник» – Л. Фробеніус, П. Мондріан, З. Фрейд, – представники якого висловили думки, що дають поштовх і для розмислів сучасних культурологів, може виступати своєрідною межею, відштовхуючись від якої стає більш зрозумілою та «незадоволеність» і культурою, і культурологією, що її досить аргументовано висловлюють українські культурологи на початку ХХІ століття. Йдеться про публікації І. Дзюби, О. Івашини, О. Кравченка, О. Смоліної, В. Суковатої.

Початок ХХІ ст. активізував наукові дослідження у теоретичному та практичному просторі української культурології. Формується нова культурологічна думка і наше ставлення до низки конкретних проблем, зокрема у контексті драматичного сьогодення, пов'язаного з російською військовою агресією проти України. Вони і виступають змістом наступних студій, які позбавляються від фрагментарності та зайвого фактологізму, уникають захоплення художньо-стильовою специфікою мистецтва та надмірною теоретичністю. Вітчизняна і зарубіжна культура розглядається в них як духовно-культурний феномен, як система зовнішніх «предметних» та внутрішніх «суб'єктивних» цінностей.

Теоретична і джерельна база сучасної української культурології є тим поштовхом, який спричинить сплеск культурологічних досліджень та появу новаторських ідей.

---

[40] Фрейд З. Неудовлетворённость культурой : монография. *Зигмунд Фрейд. Избранное*. Лондон, 1969. С. 280.

СТИХІЯ ТІНІ ЯК ПРУЖИНА КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

У 1943 році засновник аналітичної психології Карл Густав Юнг (1875–1961) ввів поняття колективного позасвідомого (на противагу особистому позасвідомому) для позначення спадкових, архаїчних шарів людської свідомості, які формувалися століттями в процесі інтеграції людини з природою. Людська психіка, за Юнгом, являє собою своєрідну піраміду: її вершина свідомість, основа колективне позасвідоме, шар між ними особисте позасвідоме. Ключовим поняттям в концепції колективного та особистого позасвідомого є «архетип». У широкий науковий ужиток термін «архетип» швейцарський психіатр ввів у 1919 році, коли він займався дослідженнями текстів середньовічних містиків і алхіміків.

«Слово „архетип" походить від грецького слова archétypon, яке складається з двох частин, а саме arche і typus. Перше означає походження, первинність, причину і принцип, а друге буквально означає форму, образ, відображення, взірець, порядок і модель, в той час як в переносному значенні використовується для позначення зразка, основної форми і первісної форми того, що є»[41]. В роботі «Архетип і символ» К. Г. Юнг зазначає, що історичну традицію «архетипу» можна простежити від витоків філософської думки, зокрема у Філона Іудея, Іринея Ліонського, Діонісія Ареопагіта, Платона. Запозичуючи у древніх цей термін, Юнг наповнює його пояснювальним описом платонівського ейдосу. Вихідним положенням філософської системи Платона є протиставлення буття і небуття, світу ідей і світу матерії (чуттєвих речей). Юнг оперує поняттями «позасвідоме», «свідоме», «архетип», «досвід свідомості», проте архетипи мають схожість із платонівським ейдосом. «Архетипи є, так би мовити, органами дораціональної психіки. Вони суть споконвічно успадковані форми та ідеї, які не мають /не наповнені/ конкретністю змісту»[42].

Архетипи це найдавніші, споконвічні типи, загальні образи, виражені у вигляді міфів і казок. Між інстинктами й архетипами є відмінність: інстинкти це фізіологічні спонукання, архетипи фантазії (образи), викликані інстинктами[43]. Будь-який архетип здатний до нескінченного розвитку та ускладнення. Архетип це своєрідна матриця для створення образів, що містять могутній емоційний потенціал.

Згідно з Юнгом архетип має магічну, сугестивну, примусову силу впливу через його невразливість для критичного розуму. Архетип від початку перебуває в несвідомому і тільки вторинно може стати усвідомленим і надати змістам несвідомого твердо окреслених форм. Усвідомленість необхідна умова для прояву архетипом своїх цілющих функцій. Це не стільки інтелектуальне розуміння архетипу як автономного візаві, скільки його сприйняття через

---

[41] Pajor K. Inteligencja archetypów. *Albo albo. Problemy psychologii kultury. Inteligencja archetypów*. 2005. № 4. P. 10.

[42] Юнг К. Г. Тибетская книга мертвых. Психологический комментарий. URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/jung/bardo.html (дата звернення: 02.12.2024).

[43] Pajor K. Inteligencja archetypów.... P. 31.

переживання одиничною особистістю. Архетипи змушують людей певним чином сприймати, переживати події та реагувати на них.

Юнгівська концепція архетипів, колективних факторів, що активно формують досвід кожної людини і складають своєрідну колективну пам'ять людства, як герменевтичний інструмент дозволяє проаналізувати проблеми як індивідуума, так і соціуму в аспекті культуротворчості. Кожен з архетипів має власну природу та механізми впливу на становлення людини. Уся індивідуальна психіка, усі особисті переживання можуть бути інтерпретовані за допомогою архетипних форм. Найбільш значущими архетипами колективного позасвідомого, що впливають на соціальну пам'ять та індивідуальне життя людини, є Персона, Дитина, Тінь, Аніма / Анімус, Самість.

У цій роботі зосередимо увагу на одному з архетипів, а саме на архетипі Тіні.

Слід зазначити, що К. Г. Юнг розробив своє поняття тіні, ґрунтуючись на творі Ф. Ніцше «Мандрівник і його тінь». Короткі діалоги Ніцше з цієї книги представляють оригінальне зображення тіні, її двозначності, відлюдництва та таємничої щільності:

«Тінь: Нам здалося, що ми були надто близько до тебе, щоб дозволити собі говорити про себе.

Мандрівник: Делікатно сказано! Дуже делікатно! Я так розумію, ви, тіні, кращі люди, ніж ми.

Тінь: І все ж ви називаєте нас нав'язливими нас, які добре розуміють принаймні одну річ: як мовчати і як чекати жоден англієць не розуміє цього краще. Це правда, що ми дуже, дуже часто слідуємо за людьми, але не підпорядковуємося їм. Коли людина уникає світла, ми уникаємо її: так далеко, принаймні, простягається наша свобода.

Мандрівник: Але світло набагато частіше уникає людей, і тоді ти також залишаєш їх.

Тінь: Мені часто було боляче покидати тебе: багато чого в людях залишилося темним для мене, глибоко допитливого, бо я не можу завжди бути поруч з ними...»[44].

З тексту Ніцше, ми бачимо, що не завжди легко розрізнити тінь, Его і Персону, що всі ці три поняття динамічні і ділять між собою територію. Між образом і Тінню існують наступні взаємовідносини: чим більш ідеальним і приємним є образ, тим густішою є прихована Тінь. В роботі «По той бік добра і зла» філософ зауважив: «Кожен глибокий розум потребує маски, ба більше, на кожному глибокому розумі з плином часу наростає маска завдяки незмінно перекрученому, а власне, заяложеному й завченому тлумаченню кожного слова, кожного кроку, будь-якої ознаки життя»[45]. У контексті проблеми Тіні це означає, що глибока Тінь потребує ефектної Персони або що глибина Тіні та фальшивість Персони йдуть пліч-о-пліч. Повертаючись до роботи «Мандрівник і його тінь»,

[44] Bolea Şt. The Persona and the Shadow in analytic psychology and existentialist philosophy. URL: https://www.researchgate.net/publication/303959964_The_Persona_and_the_Shadow_in_Analytic_Psychology_and_Existential_Philosophy (accessed 01.02.2024).

[45] Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А. Онишко. Львів, 2002. С. 40.

відмітимо, що згідно Ніцше Тінь потребує світла («Коли людина уникає світла, ми уникаємо її»). Це означає, що Персона є фальшивим світлом для Тіні. Як слушно зауважує С. Болеа, світло може означати одну з двох речей: «а) Самість є справжнім суддею Тіні, її маяком у царстві темряви, її сотеріологічним символом у пеклі несвідомого. Ми є мандрівниками на осі Его-Самість, і інтеграція тіні може бути нашим першим кроком. Можна майже сказати, що фальшиве світло персони приховує плутонічний бік тіні. І навпаки, густа темрява Тіні є лише прикриттям для чудового блиску Я. б) Якби Тінь була в суворій меншовартості, її пригніченість і неусвідомленість були б зрозумілими. Але Тінь має і світлий бік (те, що Ніцше називав „світлом", і це її вторинне значення), також містить багато невикористаної енергії, яка могла б допомогти нам вдосконалюватися»[46].

Ще один варіант образу Тіні у творчості Ніцше – це, так звана «остання людина» в «Так казав Заратустра» та «Надто людське». Філософ протиставляє надлюдину та останню людину, де перша – здатна на все і виходить за межі людської природи, а друга, відмовляється реалізовувати свій потенціал, в результаті чого деградує. «Наближається час, коли людина вже не зможе народити зірки. На жаль! Наближається час найпрезирливішої людини, яка вже не може зневажати саму себе. Дивіться! Я показую вам останню людину!»[47].

Зневажання себе, за Ніцше, рух до еволюції. Останні люди – то зухвалі, небезпечні, німі та миготливі винахідники найзневажнішого щастя, вони являють собою особливо страшну тіньову фігуру. «"Що таке любов? Що таке творіння? Що таке бажання-сподівання? Що таке зірка?" так запитує остання людина і моргає. І ось земля стала маленькою і по ній скаче під час стрибка остання людина, яка все робить маленьким»[48].

Отже, не без впливу Ф. Ніцше К. Юнг уперше в науці метафоричний образ тіні активно використовує в аналізі психіки людей.

Архетипи Юнга у тому чи іншому контексті, зокрема, досліджувались багатьма науковцями і теоретиками, як зарубіжними (Р. Арнхейм, А. Варміньскі, Е. Едінгер, Х. Елленбергер, С. М. Коха, В. Краус, В. Лейбін, В. Менжулін, Е. Нойманн, К. Пайор, М. Піруг, Е. Самуелс, К. Шишка та ін.), так і українськими (М. Бровко, В. Горський, С. Кримський, О. Кирилюк, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко, Ю. Павленко, О. Поліщук, М. Попович, В. Роменец, М. Северинова та ін.). Архетипу Тіні присвячено чимало праць теоретиків послідовників Юнга (А. Ваґнер, К. Зіттель, Й. Д. Йохансен, Р. Казаті, Ю. В. Кремер, Д. Ротберг, Т. Фехнер-Смарслі, Дж. Л. Хендерсон та ін.). Однак архетип тіні в контексті проблем культуротворчості досліджений недостатньо, чим і обумовлена актуальність даної роботи.

«Пізнай самого себе». Ця фраза до нашого часу тривіалізувалася, стала банальністю, її широко використовує популярна культура, наприклад,

---

[46] Bolea Şt. The Persona and the Shadow in analytic psychology and existentialist philosophy. URL: https://www.researchgate.net/publication/303959964_The_Persona_and_the_Shadow_in_Analytic_Psychology_and_Existential_Philosophy (accessed 01.02.2024).

[47] Ніцше, Ф. *Так казав Заратустра*. Тернопіль, 2021. С. 37.

[48] Там само.

кінематограф (фільм «Матриця», 1999). Цю фразу приписують Фалесу, Гераклiту, Сократу та ін. мудрецям античності. Її сенс полягає в тому, що пізнання людиною свого внутрішнього світу, усвідомлення того, що осмислене життя, духовне здоров'я, гармонія внутрішніх сил і зовнішньої діяльності, задоволення від моральної поведінки становлять найвище благо, найвищу цінність. З іншого боку, мудреці застерігали від надмірного оптимізму, визнаючи, що людська природа незбагненна і що її таємницю ніколи не розкрити повністю. «Хоч скільки ходи всіма дорогами, не досягнеш меж душі; така її глибина»[49]. До речі, Юнг в роботі «Психологічні типи» розглядає ознаки екстравертів та інтровертів за допомогою поняття тіні.

Можна лише частково відкрити таємницю існування і природи людини. Її загадкова істота, глибинні процеси її психіки занурені в темряву. Ця темрява приховує численні загрози для людини, які є небезпечними, оскільки вони неусвідомлені, недостатньо пізнані або навіть не піддаються розумінню. Сфера світла (те, що людина знає про себе) оточена сферою темряви, тобто тим, що сховано в позасвідомому людини, а значить важко доступне або не доступне свідомості людини. Одним з аспектів взаємовідносин між свідомістю і позасвідомим є Тінь, яка перебуває на межі між світлом і темрявою. Тінь – це приховані або несвідомі аспекти психологічної структури особистості, її негативний бік, який зазвичай відкидається свідомим его. Кожна людина має тінь, як і будь-яка інша матеріальна субстанція, і саме наявність тіні робить нас людьми. «Тінь це моральна проблема, яка кидає виклик всьому его-особистості, бо ніхто не може усвідомити тінь без серйозного розвитку моральної стійкості. Зрештою, в цьому усвідомленні йдеться про визнання реальності темних аспектів власної особистості. Цей акт є неодмінною основою будь-якого самопізнання і тому зустрічає серйозний опір»[50]. Згідно з теорією Юнга, тінь – це те, чим індивідуум не хоче бути. Швейцарський психіатр усвідомлював усю реальність злого начала в житті. Тінь – це те, про що не хочеться говорити. «Під час спроби побачити свою Тінь людина починає помічати в собі (на свій сором) ті якості й імпульси, наявність яких вона зазвичай заперечує, хоча й розрізняє в інших: егоїзм, лінощі розуму й недбалість думки, прожектерство, безвідповідальність і боягузтво, надмірну пристрасть до грошей і речей...»[51]. Тінь – це неусвідомлені наміри Его. Пристосовуючись до світу, до суспільних норм Его несвідомо перекладає на Тінь дії, які можуть призвести до морального конфлікту.

Архетип тіні є доволі потужним рушієм у позасвідомому як особистому, так і колективному. Змісти Тіні потужні, насичені афектом, нав'язливі, автономні, здатні опанувати Его. А це означає, що Тінь впливає на життя людини, її творчість і в цілому на культуротворчість.

---

[49] Diogenes Laertios. Żywoty i poglądy słynnych filozofów. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1982. S.512.

[50] Jung C. G. Archetypy i symbole. Pisma wybrane. Warszawa : Czytelnik, 1976. S.173.

[51] Marie Louize von Franc and The Realization of the Shadow. *Jung C. G. Depth Psychology.* URL: https://carljungdepthpsychologysite.blog/2020/01/28/franz-5/ (accessed: 28.01.2024).

У сприйнятті людей тіні це завжди більше, ніж відсутність світла. Тіні відіграють важливу роль у нашому візуальному досвіді. Світ без тіней спричинив би величезні труднощі для людського ока, адже інформація, що міститься в тінях, є важливою підмогою для зору. Можна стверджувати, що без тіней втрачається просторовий контекст. Свого часу тінь відігравала важливу роль у визначенні часу як покажчик на сонячному годиннику.

В давніх культурах тінь, яку відкидала людина, розглядалася як її невід'ємна частина і часто ототожнювалася з душею. Так, давньогрецький Аїд був населений душами мертвих. Можна згадати міф про Енея, який, спустившись у царство тіней, побачив дракона, що кинувся на нього. Герой Трої схопився за меч, але Сивіла заспокоїла супутника, сказавши, що це не чудовисько, а лише його безтілесна тінь.

В стародавньому Єгипті вважалося, що душа людини має кілька складових, одна з яких «шу», тобто тінь. У давньоєгипетському монументальному живописі можна побачити зображення Тіні, що виходить із гробниці.

«На німецькі священні дерева було теж накладено абсолютне табу: з них не сміли зривати жодного листочка, а навколо них, на землі, куди сягала їхня тінь, не можна було торкатися жодної рослини»[52].

Пліній Старший в роботі «Природнича історія» оповідає, що мистецтво постало завдяки тіні. Римський історик пише про доньку гончаря, яка намалювала портрет свого коханого, обвівши перед цим його тінь. Міфи про виникнення мистецтва з тіні зберігали своє значення ще довго після падіння грецької та римської цивілізації. Послідовність тіней і речей з різним ступенем реальності має паралелі з відомою алегорією Платона про печеру.

У деяких культурах втрата власної тіні або її профанація (наприклад, коли людина встала на чужу тінь) асоціювалася з безпосередньою небезпекою: життєвою невдачею, смертю або навіть вічним прокляттям. У такий ситуації лише ритуали могли допомогти врятуватися од небезпеки повернути втрачену повноту і єдність душі-особистості. Англійський культуролог, історик релігії Д. Д. Фрейзер в роботі «Золота гілка» пише: «На Амбоні та Уліасе (Uliasers – Н. Ж.), двох островах поблизу екватора, де опівдні тіні майже немає, люди зазвичай не виходять з дому в цей час доби, бо уявляють, що можуть втратити тінь своєї душі»[53].

Юнг в роботі «Aion. Нариси щодо символіки самості» пише, що згідно з вченням гностиків Христос «відсік від себе свою тінь. Якщо надавати цьому погляду певного значення, то у постаті Антихриста можна впізнати відсічену пару-протилежність. У сказанні Антихрист набуває властивостей збоченого наслідувача життя Христа. Він – дух, що наслідує (злий) ... як тінь слідує за тілом»[54]. Далі Юнг зауважує, що Антихрист відповідає тіні самості, а саме темній половині людської цілісності, до якої не слід ставитися надто оптимістично. «Диявол знає, що прекрасно, і тому він – тінь краси і слідує за нею всюди,

[52] Jung C. G. Symbols of Transformation. Princeton University Press, 1981. P. 369.
[53] Frazer J. G. Złota gałąź. Warszawa: Wyd. 1, PIW, 1962. S.180.
[54] Юнґ К. Ґ. Aion. Нариси щодо символіки самості . Львів : Астролябія, 2016. С.55.

чекаючи моменту, коли прекрасне і благодатне намагається дати життя Богові. Якщо твоя краса прибуває, жахливий черв'як також насуватиметься на тебе, чекаючи на свою здобич»[55].

Одним із проявів Тіні є нарцисизм. Як відомо, нарцис помирає, дивлячись на власне відображення, помирає від самозакоханості, не в змозі впізнати свій образ у відбитті, іншими словами, не в змозі розпізнати і інтегрувати свою Тінь.

Феномен нарцисизму досліджували З. Фрейд, М. Кляйн, Ж. Лакан, Е. Еріксон, А. Маслоу, Х. Кохут, О. Ф. Кернберг, Б. Грюнберг, Г. О. Габбард, П. Вінк та ін. Усі названі науковці і теоретики зауважують, що нарцисична людина знаходить почуття ідентичності за допомогою свого звеличення. При чому задля захисту свого нарцисизму деякі люди здатні перетворити дійсність таким чином, що вона певною мірою відповідатиме її нарцисичному уявленню про себе, що може бути небезпечним для оточуючих. До цієї категорії відносяться особи, які активно беруть участь у громадському та / або політичному житті, провокуючи спалах масового психозу з гарантованими оплесками і схваленням мільйонів співгромадян, з одного боку, і знищенням опозиції, з іншого. Індивідуальний нарцисизм може спонукати до появи колективного – наслідком якого є приписування перебільшеної значущості та важливості своєї групи, що своєю чергою веде до ксенофобії, расизму, етичного соліпсизму. Джерелом же нарцисизму є неможливість або небажання розпізнати та інтегрувати свою Тінь.

Як кожна людина має свою тінь, так і кожна культура має свою тінь. Тінь завжди є фундаментальною протилежністю ідеалу людини, створеного даною культурою. Як справедливо зазначає М. Піруг, тіньова проекція на євреїв у європейській культурі є екстремальним, але дуже показовим прикладом. Вона має довгу історію, кульмінацією якої став Голокост. Єврей став Іншим, легітимізованим культурним звичаєм, який потрібно було витіснити з суспільного життя і знищити. З психологічної точки зору, характерної для Юнга, це являє собою проекцію тіні на культуру[56].

Іншим прикладом культурної тіні є північноамериканська культура: аналізуючи психологію американців, Юнг стверджував, що їхньою культурною тінню є індіанці або чорношкірі. «Нерідко в аналізі американців я спостерігав, що підпорядкована (inferior) частина особистості, „тінь" представлена в них постаттю негра або індіанця, в той час як у снах європейців вона символізується почасти тіньовим персонажем із власної етнічної групи. Тобто там, де європеєць, передаючи свій сон, розповідає: „тут з'явився якийсь брудний шмаркач...", в американця і в людей, що живуть у тропіках, у такій ролі фігурує негр»[57].

Слід зазначити, що З. Фрейд в роботі «Незадоволеність культурою», не використовуючи поняття «тінь», пише про значущість базових людських імпульсів, що ведуть до агресії, насильства і руйнування. Потреби в соціальній адаптації, згідно з Фрейдом, породжують протиборче їм почуття безпорадності та незадоволеності, з

[55] Jung C. G. Czerwona księga. Kraków : Vis-a-vis, 2023. S. 349.
[56] Piróg M. Inny w nas. Kwestia Innego w świetle koncepcji cienia Carla Gustava Junga. *Etyka*. 2019. T. 58, Issue 1. S. 215.
[57] Jung C. G. Symbols of Transformation. Princeton University Press, 1981. P.267.

якими люди справляються за допомогою відхилень, заміщень і всіляких інтоксикацій. Головні з цих інтоксикацій дурман патріотизму і звабливі чари війни.

Відтак, і Фрейд, і Юнг (кожен у свій спосіб) відмічали не просто наявність агресивних імпульсів / Тіні в позасвідомому людини та в колективному позасвідомому. З точки зору Юнга, все в людському світі підвладне законам психології, душа народу є лише дещо складніша структура, ніж душа індивіда. Смолоскипні ходи, масовий екстаз і гарячкові промови різних лідерів, використання архаїчних символів, таких як свастика, вказують на вторгнення сил, що знаходяться далеко за межами досяжності людського розуму.

На думку юнгіанських аналітиків Юргена В. Кремера і Дональда Ротберга, колективна тінь міститься в усіх видах репресій, воєн, геноцидів і масових убивств, а також у діяльності інших типів, іноді не менш жорстоких, таких, наприклад, як діяльність місіонерів, перевиховання, модернізація, глобалізація тощо. Тінь, спроектована на інших, сприяє таким соціальним явищам, як звірства, епідемії, недоїдання, бідність і злочинність. На індивідуальному (психологічному) рівні тінь переживається людьми, на яких вона проектується, як почуття безнадійності, депресії, ненависті до себе і своєї культури. Тоді ж народжується ненависть до переслідувачів, бажання, щоб вони відчували себе так само, як репресовані ними люди. Інші соціальні явища, спричинені проекцією культурної тіні, включають рабство, апартеїд, геноцид[58].

Кожен із нас має персональну Тінь, і кожен із нас, хоча й різною мірою, робить свій внесок у колективну Тінь. Колективна людина це не одиниця спільноти індивідів, а спрощений представник безликої маси, яка не здатна до рефлексії. Колективна Тінь особливо згубна, тому що люди підтримують одне одного у своїй сліпоті, і зовні вона проявляється тільки у війнах або в ненависті до іншої нації. «Будь-яке насильство залишає слід як на суб'єкті, так і на об'єкті. Якщо, нападаючи на Іншого, я насправді нападаю на себе, це означає, що я хочу знищити ту частину себе, яку я бачу в Іншому. Немає більш негативного емоційного стану, ніж хронічна ненависть і злість до Іншого, якого я хочу усунути, знищити. Ці деструктивні емоції призводять до руйнування як на особистому, так і на соціальному рівні»[59].

К. Г. Юнг стверджував: «Ми повинні пізнати свою тінь. Інакше ми будемо втягнуті у світову війну, щоб побачити, якими ми є звірами»[60]. Звичайно, зводити весь складний феномен війни до однієї тіньової проблеми, ігноруючи інші фактори, це спрощення. Однак це не означає, що тінь не відіграє жодної ролі в цьому явищі. Юнг прагне звернути увагу на те, що одним з елементів, необхідних для боротьби з поширенням зла, є розуміння природи самого зла. Той, хто хоче знайти рішення проблеми зла, повинен спочатку пізнати себе. Коли людина усвідомлює все добро і зло, на яке вона здатна, і водночас розуміє, що ці дві сили

---

[58] Kremer J. W., Rothberg D. Facing the Collective Shadow. URL: https://library.wisn.org/wp-content//uploads/2014/12/facing_the_collective_shadow.pdf (accessed: 05.02.2024).

[59] Piróg M. Inny w nas. Kwestia Innego w świetle koncepcji cienia Carla Gustava Junga. *Etyka*. 2019. T. 58, Issue 1. S. 216.

[60] Carl Jung, the Shadow, and the Dangers of Psychological Projection. URL: https://academyofideas.com/2018/02/carl-jung-shadow-dangers-of-psychological-projection/ (accessed: 05.02.2024).

можуть проявитися в ній, вона здатна зробити відповідні кроки і спрямувати кожну з цих сил у правильне русло. Юнгіанський психоаналіз пропонує вирішувати соціальні проблеми насамперед через індивідуальну роботу над собою. Самоконтроль і зменшення ворожості до інших, безсумнівно, повинні стати першим кроком на шляху до соціальної справедливості. Звернення уваги на тінь, робота над тим, щоб прийняти її та належним чином спрямувати притаманну їй силу, може стати важливою частиною руху до соціального відновлення.

Процес інтеграції власної тіні не є легким і простим, зокрема тому, що тінь може існувати на двох рівнях: 1. індивідуальному, пов'язаному з індивідуальним позасвідомим, в яке витіснені зі свідомості всі відкинуті, неприйняті, неприйнятні змісти, і 2. архетипному, притаманному колективному несвідомому, що виражає негативну сторону людської природи в цілому.

Тінь, як зловісний представник темряви в день яскравого світла, нагадує нам про існування потужних руйнівних сил, які наповнюють нас жахом і страхом, особливо коли вони залишаються невизнаними і неназваними. Страх перед самим собою, перед своєю темною стороною, цілком виправданий. Тінь може зруйнувати людську психіку. Невипадково в мові ця руйнівна функція Тіні проявляється в таких виразах, як: «тікати від власної тіні», «боятися власної тіні». Але втекти від себе неможливо. Як пише Юнг в роботі «Психологія і релігія»: «За кожною людиною слідує її тінь, чим менше вона поєднана зі свідомим життям індивіда, тим вона темніша і більша»[61].

Власна Тінь проектується на людей, які представляють для нас образ того, ким ми не хочемо бути. Це викликає сильні емоції, образу, ненависть, гнів, огиду всі вони, здається, мають очевидне підґрунтя в Іншому, адже він, зрештою, є тим, хто уособлює всі ті якості, які ми ненавидимо. Однак ми не усвідомлюємо, що ненавидимо ці самі якості не тому, що їх носієм є Інший, а тому, що ненавидимо їх насамперед у собі. Інший, таким чином, стає подразником, на якого ми звалюємо все те, що не хочемо нести самі. «В іншій людині ми сприймаємо таке, що не входить до її свідомої психології, але що просвічує зі сфери її несвідомого; це нерідко вводить нас в оману, змушуючи приписувати спостережувану якість і її свідомому его»[62].

За Юнгом, людина не створює проекції, а стикається з ними. Оточені власними проекціями, люди ніби ізолюють себе від навколишнього світу, замінюючи реальні стосунки з іншими людьми чимось ілюзорним. Все, що нас дратує в інших, може привести до розуміння нас самих. Схожу думку висловлює один з героїв романа Г. Гессе «Деміан: Історія молодості Еміля Сінклера» Пісторіус: «Коли ми ненавидимо когось ми ненавидимо в його образі те, що сидить в нас самих. Те, чого немає в нас самих, нас не хвилює»[63].

Отже, якщо хтось говорить або робить щось, що нам здається неприйнятним, і ми у відповідь відчуваємо злість або розчарування, значить, у цьому досвіді є

---

[61] Jung C. G. Psychologia a religia. Warszawa, 1970. S. 164.

[62] Jung C. G. Typy psychologiczne. Warszawa, 2015. S. 209.

[63] Гессе Г. Деміан: Історія молодості Еміля Сінклера. URL: https://moreknig.org/reader/261217/page/17/ (дата звернення: 1.02.2024).

щось, що може розповісти нам більше про нас самих, адже наша негативна емоційна реакція на сприйняті недоліки інших людей відображає щось, що відбувається всередині нас. Ми не усвідомлюємо, що образи, які ми бачимо, інтерпретації, які ми пропонуємо, світи, які ми вигадуємо, створюються всередині нас самих, а потім самостійно керують нами. Насправді «тіньова сфера включає в себе все, що знаходиться в людській психіці за межами свідомості. Межа між свідомістю і тінню є умовною, вона постійно трансформується і, через взаємозв'язки та взаємодії свідомості та позасвідомого, є ілюзією, її не існує. Будь-яка сила в людській психіці, яка нехтується і не береться до уваги свідомим Его, залишається несвідомою і тому є потенційно деструктивною»[64]. За словами Е. Неймана, «тінь це невідома, темна сторона особистості <...>, надприродний образ зла, протистояння з яким завжди є неминучим досвідом для людини»[65].

Заперечуючи існування зла в собі, витісняючи його в позасвідоме, ми не здатні пізнати свою справжню природу, здійснювати контроль над своєю темною стороною. Треба змиритися і прийняти власну тінь. Усвідомлення стану власної психіки, її світлих і темних сторін, взаємовідносин між ними є необхідною умовою правильного розвитку особистості.

Виявити тінь можна шляхом свідомого спостереження за власними почуттями, словами та поведінкою. Один із способів, запропонованих юнгіанськими аналітиками, звертати увагу на почуття сорому, що виникає за певних обставин, які можуть бути безпосередньо пов'язані з небезпечним наближенням до небажаного аспекту власного «Я». Ще одна сфера, яка пов'язана з проблемою тіні, – це залежності, які часто маскують наші справжні внутрішні потреби і бажання. «Гумор і грубі жарти – ще одна сфера, де проявляються елементи, що належать до тіні, оскільки ми схильні висміювати ті якості інших, які не приймаємо в собі. Приховані імпульси також можуть стати явними в обмовках, коли тінь може підказати свідомості слово, яке видає внутрішнє ставлення людини»[66] [29]. Популярним методом розуміння Тіні є також аналіз сновидінь. «Темрява, яка чіпляється до кожної особистості, це двері в позасвідоме і ворота снів, звідки ці дві неясні фігури тінь і аніма входять у наші нічні бачення або, залишаючись незримими, заволодівають нашою его-свідомістю»[67] [14, с. 262].

Те, чого бажає Его в частині Тіні, не обов'язково є поганим само по собі, і Тінь, коли вона усвідомлюється, перестає бути такою жахливою, як її уявляли. Працюючи з тінню і розкриваючи давно поховані / заховані елементи психіки, людина здатна відкрити дивовижний талант, який колись був витіснений у темряву разом з іншими небажаними якостями, з якими вона йшла поруч. «Втрачені скарби повертаються, коли вигнана фігура тіні <...> з'являється на межі свідомості <...>. Таким чином, робота з тінню може пробудити в нас генія,

---

[64] Warmiński A. Koncepcja „cienia" w psychologii analitycznej C. G. Junga. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie*. Kraków, 1997. Zeszyt 190. Pp. 35–36.

[65] Neumann E. Depth Psychology and a New Ethic. Boulder, Colorado: Shambhala Publications Inc, 1990. S.137.

[66] Szyszka K. Złoto ukryte w ciemności: jungowska koncepcja cienia. URL: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/article/download/7488/5804 (accessed: 16.12.2023).

[67] Jung C. G. Archetypy i symbole. Pisma wybrane. Warszawa, 1976. S. 262.

якого вже давні римляни вважали складовою частиною кожного індивіда. Прихований потенціал людини не має великого значення, доки він залишається прихованим, оскільки він не проявляється у фізичному світі, а отже, може не існувати взагалі. З іншого боку, умовою існування таланту у фізичному світі є те, щоб його помітило Его, а це відбувається лише тоді, коли людина має сміливість звернути свій погляд у темряву»[68] [29]

Тінь, пізнана, інтегрована, сприйнята як невід'ємна частина людської природи, не є небезпечною, вона стає конструктивною. Як вже зазначалось, пізнання власної тіні є передумовою пізнання самого себе, адже природа людини, її психіка має подвійний характер: вона складається як зі світлої, так і з темної сторони. Індивідуальна тінь інтегрується в особистість тоді, коли людина здатна критично поставитися до темної сторони своєї натури і зняти всі проекції власної тіні, спроектовані на інших людей.

Образ тіні в літературі

Феномен тіні має значення не тільки в фізиці, астрономії та психології, а й знайшов своє відображення в літературі, в театрі (театр тіней), образотворчому мистецтві (згадаймо хоча б техніку тенебризму), у фотографії (починаючи од прототипів фотоапарату камери-обскури та фізіонотраса Ж.-Л. Кретьєна) та кіно.

Образ тіні, як темної сторони людської душі, дуже цікаво інтерпретований у низці літературних творів, наприклад у таких як «Франкенштайн, або Сучасний Прометей» М. Шеллі, «Фауст» Й. В. Гете, «Тінь» Г. Х. Андерсена, «Дивні пригоди Петера Шлеміля» А. фон Шаміссо, «Тінь» Є. Шварца, «Чарівник Земномор'я» У. Ле Гуїн, «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда» Р. Л. Стівенсона, «Портрет Доріана Грея» та «Рибалка та його душа» О. Вайльда, «Деміан» Г. Гессе, «Антихрист» Й. Рота, Володар перстнів» Дж. Толкіна, «Тінь» К. Альвтеген та ін. Незважаючи на те, що деякі письменники (М. Шеллі, Й. В. Гете, Г. Х. Андерсен, А. фон Шаміссо) з об'єктивних причин не могли читати праці Юнга, оскільки він народився пізніше, образи створені ними є яскравим прикладом архетипу Тіні.

Неінтегровану Тінь, що перетворюється на потужну руйнівну силу, уособлює Віктор Франкенштайн М. Шеллі. Створюючи нову людину (чудовисько Франкенштайна) доктор використовує частини трупів (мозок ученого, руки воїна, серце фермера тощо...). У певному сенсі ми всі будуємо Персону засобами Франкенштайна, за своїм образом і подобою: думки (які нам подобаються), почуття матері Терези, зачіску кінозірки, ходу моделі чи якогось героя тощо. Але ми не можемо бути впевнені, що створюємо ідеальну людину, а не монстра, який буде на нас полювати, щоб знищити. Віктор Франкенштайн повністю поглинений своїм експериментом – конструюванням людини, намагаючись створити власне «Я». Він нікого не помічає і любить тільки себе хворою любов'ю, не розуміючи, що люди, які його люблять і йдуть йому назустріч, можуть допомогти знайти себе. Але Персона Віктора поглинає Его.

Як вже зазначалось, Тінь це зібрання пристрасних бажань та вчинків, аморальних та шалених інстинктів, які засуджуються соціумом і часто не відповідають

[68] Szyszka K. Złoto ukryte w ciemności: jungowska koncepcja cienia. URL: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/article/download/7488/5804 (accessed: 16.12.2023).

ідеалам самої людини. І, як наслідок, ми зшиваємо тіло у власній душі зі шматочків ідеології, суспільних тенденцій, культурних впливів, випадкових морально-етичних шаблонів, наслідуючи кумирів і знаменитостей, додаючи до цього всього дитячі травми і любовні розчарування. Велич душі проявляється в здатності дивитися собі в обличчя, в здатності бачити цю істоту, яка виглядає потворно і жахливо, без докорів сумління, без відчаю. У цьому велич людської душі.

Віктор Франкенштайн записує у щоденнику всі етапи своєї роботи. Щоденник у цьому випадку можна розглядати як символ совісті, голос душі. Потім загортає цей щоденник в плащ, який, створений ним монстр, забирає втікаючи з лабораторії. Щоденник потрапляє до його рук, символізуючи той факт, що позасвідоме знає про всі наші рухи, наміри, спогади, травми та почуття. Але чудовисько поки що не може його прочитати, так само, як ми не можемо почути чи зрозуміти позасвідоме. Істота починає свій шлях як жебрак, що злиденно блукає вулицями. Це класичний образ нашої тіні, забутої в найвіддаленіших куточках нашого розуму і душі. Ми теж є вигнанцями перед Творцем, який, здається, не пам'ятає про нас. Чудовисько демонструє надзвичайну силу, перевертаючи вози і підкидаючи в повітря по шість-сім чоловік разом. Це образ позасвідомого, адже саме там криється наш прихований потенціал, наші невизнані цінності, наші справжні мрії. Створіння, створене Франкенштайном, слухняне, воно не є злим, але стає жорстоким, коли стикається з насильством і жорстокістю, так само, як це відбувається з нами, з нашою душею. Істота тікає до лісу: символічний образ, який дуже підходить для позасвідомого, оскільки означає спокій природи, тишу серця. Вона змушена їсти корм для свиней і великої рогатої худоби символ зла, що часто плекається і підживлюється в несвідомому; зло це те, що ми зібрали. Дивлячись крізь щілини стін, зі схованки, побачивши ідеальну сім'ю, (те, чого потребує наше внутрішнє життя: єдність і родинну любов) Істота стає лагідною. Коли ми відкриваємо нескінченний вимір всередині себе, ми можемо знайти друга всередині себе. Наше позасвідоме потребує самоповаги та любові, щоб зцілитися. Коли ми перебуваємо у добрих відносинах зі своїм внутрішнім світом, він захищає нас.

Діалог між Дідусем і Істотою (Створінням) є чудовим прикладом зустрічі між свідомим его і нашою тінню:

«– Дідусь: Я радий, що ти нарешті прийшов. Людина не повинна ховатися в тіні.

– Створіння: Мені краще залишатися в тіні.

– Дід: Чому?

– Створіння: Тому що мене всі бояться, крім тебе.

– Дідусь: Не може бути все так погано.

– Створіння: Навіть гірше»[69].

Ми боїмося побачити ту частину нашого «Я», яка насправді не така приємна, як нам хотілося б, але вона є, а значить, реальна.

[69] Shelley M. Frankenstein. URL: https://taosoulsearcher.blogspot.com/p/frankenstein.html (accessed: 05.02.2024).

Створіння люблять дитина і дідусь полюси невинності і правди. Коли ж його побачив батько (уособлення соціуму), знову приходить розчарування. Дізнавшись, що родина покинула дім, монстр його спалює (символ спустошеного внутрішнього життя) і вирішує зустрітися з своїм творцем доктором Франкенштейном і попросити його допомогти знайти сенс життя: когось, хто буде її любити. Останнє можна інтерпретувати як переслідування Тінню людини.

Прочитавши щоденник, монстр розуміє, що його ніхто ніколи не любив. Далі починається низка жахливих подій: вбивство дитини (дитинства в собі), сприяння страті дівчини (Юстини) тощо. Усе це дає зрозуміти наступне: наскільки ми намагаємося сховатися від самих себе, настільки наші трагедії виходять на поверхню. Ми часто вважаємо, що позасвідоме це зло, не усвідомлюючи, що це ми самі його таким створюємо. Зрештою Віктор і його Створіння зустрічаються. Це зустріч з самим собою. Як тільки Віктор досягає місця зустрічі, на нього кидається Творіння – символ нашого минулого, завжди присутнього, прихованого, готового накинутися на нас, щоб завдати нам болю. Віктор падає в глибоку ущелину (свідомість).

Не вдаючись до подальшого докладного аналізу сюжету, зауважимо, що все закінчується смертю Віктора Франкенштайна. Інтеграції Персони і Тіні не відбулось. Франкенштейн звільняється з-під контролю свого творця (его), і, не контролюючи своїх похотей і потягів, стає представником темної сторони людини.

Схожа ситуація відбувається в романі Р. Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Гайда», де постать містера Хайда (Тінь), який, витягнутий зі своєї особистості Джекілом (Его) як квінтесенцією зла і негативних рис своєї натури, спочатку перебуває під контролем, а потім знову перетворюється на доктора Джекіла (який уособлює як добро, так і зло, світлу і темну сторони особистості), щоб згодом повністю звільнитися від нього. Гайд як Тінь оволодіває Его Джекіла, який самогубством підтверджує факт дезінтеграції та розпаду власної особистості.

Роман «Тінь» К. Альвтеген вийшов друком у 2007 р. Як і більшість творів шведської письменниці, це – психологічна драма. Вже сама назва роману – «Тінь» (як втім і назви її інших романів – «Сором», «Зрада», «Ефект метелика» тощо) дає підстави говорити проте, що К. Альвтеґен формує свої образи, передусім, в психоаналітичному ракурсі, спираючись при цьому на ідеї різних філософських шкіл. Водночас вона намагається зафіксувати увагу читача на конкретній моральнісній ситуації, примушуючи його замислитися над питанням: а що, власне, уявляє собою людина, які таємниці приховує? В одному з своїх інтерв'ю (2019 р.) письменниця зауважила, що її, як вона сказала, «фаворитом» є роман «Тінь»[70].

Кожен із героїв її роману – членів сім'ї Рагнерфельдт – перебувають у двох пастках своєї Персони. Перша – це надмірна ідентифікація з нею. Людина стає надто зацікавленою в тому, щоб подобатися людям і пристосовуватися до соціуму, вона вважає, що цей створений імідж і є вся її особистість. Для того, щоб підтримати свій імідж, йде на злочин. (Точніше на злочин йдуть практично всі герої / псевдогерої цього роману). Інша пастка полягає в тому, що людина не приділяє достатньо уваги зовнішньому світу, цікавлячись виключно собою.

[70] New interview with Karin Alvtegen, OMF Ambassador & bestselling author! URL: https://www.omfcanada.ngo/karin-alvtegen-tgt/ (accessed: 1.11.2022).

Батько, Аксель Рагнерфельдт, здобув поклоніння сучасників: хлопець із робітничої сім'ї став знаменитим письменником, а його роман «Тінь», що обстоює ідеали людяності та шляхетності перед обличчям нещадних обставин, приніс своєму автору Нобелівську премію. Відсвіт слави ліг і на сім'ю письменника, і на сім'ю його сина, який створив фонд імені свого батька і роз'їжджає з лекціями, розповідаючи про його творчість. Обидва купаються в променях слави. Але, чим світло яскравіше, тим темнішими і страшнішими стають тіні. Виявляється, що батько (Аксель) вкрав роман «Тінь» у своєї коханки, яку вбив, а спільного сина кинув напризволяще. Наляканий розголосом крадіжки, під впливом шантажу віддає ґвалтівникові свою 15-річну доньку, яка, не витримавши стресу, закінчує життя самогубством. Мати, знаючи про все, покриває чоловіка. А син, дізнавшись про всі ці факти, побоюючись втратити славу і гроші, а також розголосу і, відповідно, ганьби сім'ї, теж здійснює вбивство.

Тут Персона батька, сина і матері це маска, яка надівається для зустрічі з іншими особами. Риси Тіні – зарозумілість агресія. Дезінтеграція та розпад особистості відбувається свідомо і без жодного жалю. Тут Тень – внутрішній диявол, тиран, мовою Юнга, з пошкодженою душею. «Втрата душі відповідає відриву частини власної істоти, зникненню й емансипації одного комплексу, який через це стає тиранічним узурпатором свідомості, пригнічує людину в її цілісності, викидає її з річища і примушує її до вчинків, сліпа однобічність яких неминуче приводить її до саморуйнування»[71]. Юнг пише про те, що усвідомлення демонічного характеру душі (жорстокого тирана) є порятунком. Але у випадку з героями Альвтеген такого усвідомлення не відбувається. У батька сімейства, а потім і в сина, Тінь-тиран, Тінь-диявол ототожнюється з Его, що призводить до того, що таємнича сила інтенсивного почуття перетворюється на банальне й претензійне владолюбство, марнославство й тиранічний примус, і, як результат, призводить до вбивства.

В роботі «Психологічні типи» Юнг пише, що кожна людина проявляє ознаки «розщепленості» Персони: залежно від оточення одна й та сама людина може поводитися по-різному, поведінка може залежати від ситуації. Швейцарський психіатр розмірковує про вражаючу здатність людей підлаштовуватися під соціальне оточення, наголошуючи на тому, що люди зазвичай дуже чутливі до очікувань оточуючих. Приклад такої ситуації бачимо в романах Р. Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекіла і містера Хайда», О. Вайльда «Портрет Доріана Грея», а також К. Альвтеген «Тінь». До речі в кінематографі мотив Тіні також зустрічається. Так, фільм Д. Фінчера «Бійцівський клуб» (1999) запозичує мотив роману Стівенсона про доктора Джекіла і містера Хайда.

Як уже говорилося, Тінь це свого роду анти-Персона. Тінь можна розглядати як субособистість, яка хоче робити те, що особистість не дозволяє собі робити. Яскравий приклад – Мефістофель гетевського «Фауста». Фаусту нудно, прочитавши багато книжок, він дійшов висновку, що світ до кінця пізнати не можна і втратив волю до життя. У пригніченому стані Фауст розмірковує про

[71] Jung C. G. Typy psychologiczne. Warszawa, 2015. S.161.

самогубство, і раптом на дорозі йому трапляється чорний пудель, який через деякий час перетворюється на Мефістофеля, який вмовляє Фауста кинути вчені заняття і вирушити з ним у дорогу, щоб пізнати інший, чуттєвий бік життя. Інакше кажучи, ту частину життя, яка не допускалася його Персоною професора та інтелектуала. І відбувається енантіодромія (термін Юнга) – перехід особистості в протилежний їй вид, «перетворення досі цінного на нецінне, колишнього добра на зло» і навпаки[72]. Фауст приймає в себе Тінь і на певний час ототожнюється з її енергіями та якостями. З одного боку, Мефістофель уособлює собою зло, деструктивність, з іншого, для Фауста результатом «спілкування» з Тіннюдияволом стала трансформація його Персони. Відкриваючи для себе переживання Тіні, людина стикається з низьким, з аморальним, але досягає при цьому більшої повноти. Щоправда душа Фауста була врятована лише милістю Бога.

Слід зазначити, що поняття душі у Юнга вирізняється подвійністю. З одного боку, душа розуміється як психіка людини, що включає в себе три компоненти: свідомість, особисте позасвідоме та колективне позасвідоме. Душа це психічна система, спрямована на пристосування людини до емпіричних умов життя і зумовлена ними. З іншого боку, за Юнгом, душа це трансцендентна сила, яка бере свій початок у світі, що знаходиться поза межами досяжності науки. Душа і тіло – це протилежності, які водночас виражають єдність істоти, про природу якої не можна сказати нічого певного. Душа є проявом життя тіла, а образи душі відображають життя тіла. За Юнгом, життя і дух це дві сили, між якими перебуває людина. Дух надає сенс людському життю, життя робить дух життєздатним, і таким чином душа і тіло є єдиним цілим.

Люди істоти соціальні, і щоб не бути відкинутими на узбіччя, ми робимо все можливе, щоб відповідати нормам і правилам, встановленим з дитинства. Як тільки ми виходимо за рамки, ми робимо собі боляче. Суспільство одразу нас засуджує. Єдиний спосіб уникнути цього повторюваного болю замаскувати його, прибрати у Тінь. Власне про це оповідає казка Шаміссо «Дивні пригоди Петера Шлеміля».

Слід зазначити, що австрійський психоаналітик О. Ранк в роботі «Двійник» зазначає, що «Дивні пригоди Петера Шлеміля» Шаміссо автобіографічна робота. «”Петер Шлеміль це і є сам Шаміссо: багато чого в ньому від мене”, зауважує письменник в одному зі своїх листів до Хітціга. Автобіографічні елементи можна вгледіти не тільки в зовнішніх атрибутах Шлеміля й особливостях його особистості, а й в інших героях, які мають явних прототипів у житті письменника»[73]. Як пише Ранк, Бенделем звали слугу письменника; самозакохана і ласа на розваги кокетка Фанні була списана ним з С. Дюверне, «його прекрасної, але не в міру егоїстичної співвітчизниці, яка роками становила причину його щастя і нещастя»[74]; а самовіддана мрійлива Міна нагадує про короткий роман письменника з письменницею Гельміною фон Шезі. На особисті мотиви у творчості Шаміссо проливає світло історія, яка, за словами

[72] . Ibid. S.185.
[73] Rank O. Der Doppelganger: Eine Psychoanalytische Studie. Literaricon. Verlag UG, 2017. S. 36–37.
[74] Ibid. S.36–37.

письменника, послужила основою його твору: «Одного разу, – розповідає письменник в одному з листів, – подорожуючи, я загубив капелюх, саквояж, рукавички, носовичок і все, що зі мною було. Фуке запитав, чи не загубив я ще й свою тінь, і ми почали уявляти, що було б, якби таке сталося»[75]. Іншим разом, за свідченням одного з його друзів, письменник прогулювався з Фуке на сонці, і тінь останнього, який не міг похизуватися високим зростом, витягнулася, майже зрівнявшись за висотою з довготелесим Шаміссо. Тоді Шаміссо став дражнити свого друга і погрожувати, що зараз візьме і згорне його тінь у рулон. «Ця історія дає зрозуміти, що в колі своїх друзів боязкий і незграбний Шаміссо теж був свого роду „Шлемілем”»[76].

Про те, що він сам відчував себе таким чином, свідчить один із його листів, у якому він пише, про те, яке щастя одружитися з жінкою, що любить його, і перестати, нарешті, бути «Шлемілем». «Він сам пов'язує цю характеристику з нездатністю до кохання, адже й інші захоплені нарцисичним самозамилуванням герої виявляються не здатні полюбити жінку»[77].

Усе це підтверджує думку Юнга щодо зв’язку творчості митців з їх позасвідомим.

Історія Петера Шлеміля казки» Шаміссо починається з того, що герой прибуває в чуже йому місто, в кишені у нього рекомендаційний лист до пана Томаса Джона, який повинен допомогти йому в його скромних сподіваннях. Петер негайно вирушає на зустріч з ним. Багатий містер Джон перебуває в саду свого заміського маєтку, де влаштована невелика вечірка. Серед гостей присутній тихий, худий, сухорлявий, витягнутий, літній чоловік, який з часом виявиться чи то чортом, чи то дияволом, іншими словами, мефістофельською фігурою. Оповідач звертає увагу на то, що пишність багатія і вигляд змарнілого сивого старого співвідносяться між собою, як світло і тінь. Шлеміль вражений тим, що ніхто не помічає того, що, залежно від того, що потрібно в даний момент, сірий чоловік дістає з кишені пальта всілякі предмети: коней, килим тощо. Коли ж Петер вирішує покинути вечірку, бо стало йому моторошно, сірий чоловік іде з ним зі словами: «За той короткий час, що я мав щастя бути поруч з вами, я, мій пане, кілька разів – дозвольте мені сказати вам дійсно мав змогу з невимовним захопленням дивитися на прекрасну тінь, яку ви відкидаєте на сонці. <…> Не вважайте за труд залишити цю вашу тінь мені»[78].

Після недовгих умовлянь Петер Шлеміль бідний чоловік, не встоявши проти спокуси, продає чорту свою тінь за чарівний гаманець, який ніколи не збіднє. «Він кинувся до мене, потім опустився переді мною на коліна, і я із захопленням побачив, як він тихо відриває мою тінь від трави, піднімає її, згортає і, нарешті, ховає»[79]. Однак багатство не приносить йому щастя. Навколишні рішуче не хочуть мати справу з людиною без тіні. Його «Я» редукується,

[75] Ibid. S.37–38.
[76] Ibid. S.36–37.
[77] Ibid. S.38.
[78] Chamisso, Adelbert von. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. 2007. S.27–28.
[79] Ibid. S. 29.

а Персона все більше страждає, що додає трагізму його ситуації він залежний від того, що про нього говорять інші.

Можна припустити, з одного боку, що в історії продажу і матеріалізації тіні («відірвав, згорнув, сховав») Шаміссо відобразив захоплення його сучасниками замовленням і купівлею тіньових профілів, зроблених за допомогою камери-обскури. З іншого боку, напевно така інтерпретація була б спрощеною, беручи до уваги давню історію символіки тіні. До того ж тінь або силует розглядався у фізіогноміці кінця XVIII століття як правдиве зображення людини, як безпосередній вираз її душевних і духовних якостей. І в оповіданні тінь має свою ідентичність – «тінь Шлеміля». Тінь Шлеміля асоціюється з гідністю людини. Продавши свою тінь, Шлеміль продав свою гідність, втратив свою ідентичність. Володарями гарної тіні в повісті виявляються, як правило, люди чесні, не розбещені мораллю торгашеського світу.

Як вже зазначалось тінь і душа тісно пов'язані між собою в народних повір'ях з давніх давен, вважалося, що тінь перебувала в душі, душа була, так би мовити, оселею для тіні. Однак, в казці Шаміссо душа Петера Шлеміля хоча і весь час плаче, але вона не покинула героя разом з тінню. Щоправда для сірої людини, яка через деякий час пропонує Петеру продати і душу, єдність тіні і душі має велике значення, адже тінь не є замінником душі. Водночас, сіра людина, вважаючи тінь Шлеміля прекрасною, припускає, що і душа буде такою само прекрасною. Таким чином, тінь дає інформацію про якість душі і навіть про її моральність. Підтвердженням цього може слугувати, зокрема, характеристика лакея Петера – Бенделя: «Він, мабуть, багато вкрав. <...> Дурниці! У нього ганебна тінь»[80]. Сіра людина знає про моральну інтерпретацію тіні, відає, як люди ставитимуться до Шлеміля як до людини без тіні і до чого ця соціальна ізоляція може призвести. Від самого початку диявол припускає, що зломлений Шлеміль буде готовий продати навіть душу, аби отримати назад свою тінь.

Відтак, тінь в творі А. фон Шаміссо – своєрідний замінник людської гідності, коли турбота про душу є неважливою, а найважливішим є показ бездоганної тіні, у даному контексті, використовуючи термінологію Юнга, – Персони. Іншими словами, сіра людина на початку твору – то Тінь Шлеміля, а потім його Персона.

В решті-решт Петер розриває союз із чортом і викидає гаманець, залишаючись з душею, але без тіні. А щастя він знаходить у спілкуванні з природою, подорожуючи світом (досягає глибинних рівнів індивідуального та колективного позасвідомого) у знайдених ним семимильних чоботях (прискорений процес індивідуалізації), і через деякий час досягає душевного спокою ймовірно, досягає архетипу Самості.

Казка Г. Х. Андерсена «Тінь» була опублікована в 1847 р. через шість років після перекладу данською мовою «Дивних пригод Петера Шлеміля» Шаміссо. Андерсен і Шаміссо були друзями з 1831 року, Андерсен став відомим в Німеччині завдяки перекладам праць останнього[81]. «Тінь» Андерсена можна

[80] Ibid. S. 58.

[81] Zöchlinger S. „[...] daß man den Schatten vom Menschen gelöst" – Die Medialität des Schattens in ausgewählten literarischen Texten. Diplomarbeit. angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie (Mag.phil.). Wien, im Mai 2012. Deutsche Philologie. Universität Wien. S.51.

розглядати як літературну данину поваги до німецького письменника. В обох текстах ідеться про відокремлення тіні від тіла, але є й суттєва відмінність: якщо тінь Шлеміля розглядається як такий собі млявий матеріальний об'єкт, щось на кшталт товару, то тінь ученого (в Андерсена) жива від початку і навіть стає матерією по мірі розвитку сюжету.

В казці Андерсена немає конкретних географічних назв чи імен, тому чоловік носить лише ім'я Вчений, а дія відбувається в теплих країнах, домі, на курорті у невизначений час. Автор тим самим вказує на універсальність явищ і подій. У казці Андерсена стосунки між людиною і тінню проходять певні етапи. На першому етапі вони живуть у гармонії, навіть в теплих краях, коли вчений почувався так, «ніби сидів у розпеченій печі, це його виснажувало, він дуже схуд, навіть тінь його зменшилася, вона була набагато меншою, ніж удома, зрештою, сонце її теж виснажувало. Оживали вони тільки ввечері, коли сонце сходило»[82].

Зрозуміло, що тінь стає меншою, коли людина втрачає вагу. Але письменник використовує вже на початку свого твору дієслова «зменшилася», «виснажилася», показуючи тим самим, що тінь людини аж ніяк не є безжиттєвим явищем, тінь так само страждає від спекотного клімату, і разом вони оживають тільки надвечір.

Отже, тінь в казці Андерсена з самого початку має антропоморфні риси.

На другому етапі їхня єдність розпадається, коли вчений жартома відправляє свою тінь подивитись, що робиться в квартирі навпроти. Тінь уходить і довго не повертається. Зустріч з Поезією в тій квартирі змусила Тінь дізнатися про культуру. Саме вона створила людину з тіні. «Ви знаєте, – промовила тінь, що у будинку навпроти жило найдивовижніше створіння на землі? Це була Поезія. Я провів там три тижні, і це було все одно що три тисячоліття, бо я прочитав усе, що було написано прозою чи віршами. По правді, мушу сказати, що я побачив і вивчив усе. <...> А я сам перетворився на людину»[83].

На третьому етапі тінь повертається і починає процес поступового позбавлення людини людяності. Чим більше тінь набирає сили, тим менше енергії для життя залишається у вченого. Повернувшись додому з теплих країн, вчений писав книги про те, що є істиною, що є добром і що є прекрасним у цьому світі. Але поступово вчений усвідомлює, що «все те, що він казав про добро, красу й правду, цінувалось іншими людьми приблизно так, як корова цінувала б мускатний горіх. Зрештою він відчув, що захворів. „Ти виглядаєш, як власна тінь", – казали йому люди, і він здригався – його пробирав холодний піт від згадки про особливе значення цієї фрази»[84]. Вчений повільно втрачає себе в тіні, а тінь, у свою чергу, набирає вагу.

На четвертому етапі тінь повністю перебирає на себе роль господаря і зрештою вбиває вченого, який не зміг погодитися на обдурення людей, змусивши їх думати, що він є тінню. «Я викрию цей обман заявлю, що я людина, а ти просто тінь, одягнута в людське вбрання»[85]. Відбувається перверсія влади: Тінь стає королем.

---

[82] Андерсен Г. Х. Тінь. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11404&page=2 (дата звернення:01.02.2024).
[83] Там само.
[84] Там само.
[85] Там само.

Філософія казки така, що розумні люди прагнуть добра, але їхній розум і доброта не допомагають їм, а люди-тіні (безсоромні, аморальні), прагнучі власної вигоди, зрештою перемагають.

Тут виникає ще одна проблема, а саме: поверховість людини та її внутрішня сутність. Як слушно зауважує С. Коха, «якщо проаналізувати образ тіні, то можна легко помітити, що оскільки вона є прийнятою суспільством, то символізує негативні сторони культури, що тісно пов'язано з аполлонівським баченням мистецтва: воно створює видимість краси, але не зосереджується на її суті. У будь-якому випадку, тінь, як відображення вченого, репрезентує його потаємне бажання бути прийнятим суспільством та його інтересами»[86]. Одягнувши маску (Персону) особистості, яка говорить і пише про істину, красу і добро, Вчений не вірить у те, про що пише, і приймає в себе стандарти бездуховного світу. Він не хоче і не може вчасно усвідомити свій темний бік, у результаті його добра сутність пригнічується сутністю злою (Тінню).

Цікавий факт: Г. Х. Андерсен був непоганим художником, он залишив по собі не менше тисячі силуетів, у тому числі малюнки чорнилом і колажі. «Чим більше Андерсена визнавали як поета, тим популярнішими ставали його послуги як компаньйона в найширшому сенсі при європейських королівських дворах: він був активним читцем, а іноді і святковим декоратором, і різав ножицями під час вечірніх розваг або робив і те, і інше одночасно: читав лекції та різав»[87]. Скоріш за все вирізані письменником силуети були цікаві не тільки як кінцевий результат, але цікавим був і сам процес роботи над силуетом (мистецький акт). Відомо, що Андерсен захоплювався театром тіней і був впевнений, що тіньові образи можуть створюватися і на книжкових сторінках: «Ми не натягуємо аркуш на стіну, що завдає стільки клопоту, у нас є білі аркуші в книзі, ось малюнки, звичайно, лише з вільними нитками, але пам'ятайте, що це лише тіньові образи реальності»[88].

Ідеальний індивідуум у суспільстві це той, який відповідає його, нереальним для звичайної людини, стандартам. І людині не залишається нічого іншого, як прикидатися іншою. Робота з Тінню це процес усвідомлення несвідомого. Коли ми розуміємо наші несвідомі імпульси – ми можемо обирати, як на них впливати. Для того, щоб почати цей процес, слід зробити крок назад від класичної моделі поведінки і подивитися на себе збоку.

Казка Оскара Уайльда «Рибалка та його душа» зі збірки «Гранатовий будиночок» датується 1891 роком. Вона розповідає історію молодого рибалки, який хоче піти за своєю коханою русалкою під воду, щоб возз'єднатися з нею. Але морські мешканці бездушні, і русалка може полюбити рибалку, лише якщо він відкине свою душу. Ця умова не зупиняє рибалку, оскільки користі від душі

---

[86] Kocha S. M. Archetyp cienia a istota człowieczeństwa w opowieści fantastycznej Hansa Christiana Andersena pt. Cień. *Archetyp cienia a istota człowieczeństwa w opowieści*. URL: https://czasopisma.ignatianum.edu.pl (accessed: 28.10.2023).

[87] Zöchlinger S. „[...] daß man den Schatten vom Menschen gelöst“ – Die Medialität des Schattens in ausgewählten literarischen Texten. Diplomarbeit. angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie (Mag.phil.). Wien, im Mai 2012. Deutsche Philologie. Universität Wien. S.53.

[88] Ibid. S.54.

він не відчуває і тому вирішує позбутися своєї душі, але не знає як це зробити. Тоді відьма відкриває йому таємницю: «Те, що люди називають тінню тіла, не є тінню тіла, а є тілом Душі. Стань на березі моря, спиною до місяця, і відріж навколо ніг своїх тінь свою, що є тілом Душі твоєї, і скажи душі твоїй, щоб вона вийшла з тебе, і вона так і зробить»[89].

Тут тінь уособлює душу, є її оселею. Русалка, в яку закоханий Рибалка, є фігурою Аніми, але негативною, яка, замість того щоб допомогти йому зв'язатися з позасвідомим, змусила його розколотися між Его й позасвідомим.

Молодий рибалка прямує до берега, щоб виконати пораду відьми, аж раптом його душа починає говорити. Вона благає його не проганяти її, але рибалка запевняє її, що вона йому більше не потрібна. Він також залишається глухим до прохання душі принаймні не проганяти її без серця. Але рибалка вже прийняв рішення і душі, що його серце належить його любові. Після того як рибалка відрізав свою тінь, вона встала перед ним стала, «і дивилася на нього, і була така сама, як він сам»[90]. Тінь-душа без серця вирушає в подорож світом, під час якої стає раціональною, брехливою, егоїстичною, навіть злісною. Вона хоче придушити свого колишнього господаря, який тепер живе зі своєю любов'ю в морі, і тричі спокушає його піти з нею і покинути морський народ, що їй вдається зробити на третій раз. Підкорюючись душі, рибак скоює низку злих вчинків: краде гроші, вбиває купця та ін. Навчившись співчувати, він погоджується на те, щоб Душа повернулась, бо він так багато страждав, але Душа не може знайти місце, через яке можна було б увійти в серце. Урешті-решт, хвиля викидає русалку на берег, мертву. Хоча його налякана душа спонукає його тікати, рибалка залишається на березі і цілує холодні губи русалки. Його серце розривається, а Душа стала з ним єдина, як колись, увійшовши в його серце. Психічне єднання дісталося Рибалці дорогою ціною. Тільки після смерті Русалка стає позитивною Анімою, даючи змогу Рибалці з'єднатися зі своїм позасвідомим і знайти остаточну цілісність.

У «Портреті Доріана Грея» О. Вайлда окреслено концепцію свідомої тіні, інтегрованої в акт художнього творення, і тіні деструктивної, не інтегрованої в нього. У випадку Грея його тінню є сам портрет, який має нести тягар його провини. Картина стала для нього чарівним дзеркалом. Так само, як вона відкрила його власне тіло, вона також відкрила його власну душу. Оскільки Доріан не приймав свою темну сторону, він хотів її знищити, і, знищивши портрет, він знищив себе, адже ніхто не може гратися з власною тінню.

Джон Р. Р. Толкін у трилогії «Володар перстнів» розповідає історію гобіта на ім'я Фродо, який за збігом обставин змушений взяти на себе місію перевезти магічний перстень до місця, де його можна знищити. Завдання ускладняються тим, що однією з властивостей перстня є його руйнівний вплив на людину, яка ним володіє, що з болем усвідомлює головний герой роману. Добродушний і доброчесний Фродо час від часу змінюється до непізнаванності. Темна сторона, яка бере гору над Фродо, є Тінню, що намагається подолати героя й

[89] Wilde O. The Fisherman and his Soul. *Ders.: Complete Works of Oscar Wilde*. Repr. Glasgow, 1994. P. 243.
[90] Ibid. P. 243.

кілька разів ледь не зриває його плани. Щоб покласти край загрозі і звільнитися від темної сили, яка впливала на поведінку Фродо, герой повинен був відправитися в Мордор, який в певному сенсі був країною зла. Лише потрапивши до Мордору, він зміг знищити перстень і завершити свою місію. Те ж саме стосується і роботи з Тінню. «Несвідомі області неохоче відвідуваної землі „зла" повинні бути досліджені, щоб людина могла досягти автентичного і повноцінного життя і звільнитися від боротьби з постійним опором неправильно зрозумілим імпульсам, які дуже часто є джерелом енергії, що може бути використана в доброму сенсі»[91]. Ми повинні прийняти наші Тіні і стати сильнішими, поборовши страх перед ними.

Тінь це те, що людина не хоче знати про себе, свою приховану, пригнічену сторону. Водночас тінь пов'язана з глибинним, колективним несвідомим. Вона перебуває під його сильним впливом, а тому в своїх проявах може виходити за межі, які можна пояснити індивідуальним досвідом. Не все в тіні можна зрозуміти на раціонально-логічному рівні.

Спроба пояснення людиною низки дій у деяких випадках має, по суті справи, лише формально переконливий характер. Тінь є протилежністю персони, що відображає роль, яку відіграє людина в суспільстві. Тінь це вартовий, що стоїть на воротах позасвідомого. З точки зору Юнга, конфронтація з тінню є необхідною частиною процесу індивідуалізації, який швидше чи повільніше відбувається в кожній людині протягом усього її життя, оскільки є процесом психічного дозрівання. Ми можемо звільнитися від впливу тіні тією мірою, якою прийняли реальність темного боку кожного з нас і водночас зрозуміли, що являємо собою більше, ніж тінь.

Тінь не є уособленням зла, вона є лише вираженням складності людської психіки та існування в ній глибоких шарів несвідомого. Заперечення власної тіні рівнозначне запереченню власної людяності. Усвідомлення повноти власної людяності можливе за умови інтеграції та асиміляції темної сторони своєї природи. Як пише Е. Нойманн, така інтеграція відбувається «лише тоді, коли людина вчиться відчувати себе творцем, який створив світло і темряву, добро і зло, коли вона усвідомлює себе як парадоксальне ціле, в якому протилежності пов'язані між собою, як у Божественному Розумі»[92]. Розуміння цього факту і ставлення до обох сторін своєї особистості як до єдиного цілого є необхідною умовою для процесу індивідуалізації.

У цьому контексті грецький принцип: «Пізнай себе», переосмислений у концепції тіні Юнга, може стати основою для покращення соціальних відносин. Зрештою, це основа ефективного самоуправління в мінливому світі, в якому ми постійно стикаємося зі змінами в наших звичках і звичних способах реагування на інших. Важливо пам'ятати, що Інший, якого ми не любимо, знаходиться всередині нас самих, і що робота над собою з цієї точки зору – це робота на благо всієї спільноти.

---

[91] Szyszka K. Złoto ukryte w ciemności: jungowska koncepcja cienia. URL: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/article/download/7488/5804 (accessed: 16.12.2023).
[92] Neumann E. Depth Psychology and a New Ethic. Boulder, Colorado, 1990. S.147.

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ: ДОСВІД КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

З 50–70-х років XIX століття французька гуманістика не лише розвивалася інтенсивно, але й показувала значні досягнення в різних сферах знань. Одним із найбільш помітних успіхів того періоду стало публікування О. Контом (1798–1857) основ позитивізму – філософської системи, яка здобула позитивний відгук в європейському науковому середовищі. Позитивізм і його варіанти залишалися впливовими філософськими напрямками аж до початку XX століття, коли на арену французької гуманістики почав виходити інтуїтивізм А. Бергсона (1859–1941).

Одночасно з інтуїтивізмом у Франції зберігала значний вплив філософія неотомізму, яка, під назвою «томізм», бере свій початок від Фоми Аквінського (1225–1274). Інтуїтивізм і неотомізм стали непримиренними суперниками, що викликало значну напруженість у філософських колах. На початку 30-х років XX століття з'являється філософія персоналізму, а з 40-х років, за словами Ж.-П. Сартра, набирає силу екзистенціалізм, який чітко визначив свою «французьку модель» у культурному контексті того часу.

На відміну від філософії, література і мистецтво зазнавали змін значно швидше і виразніше, що було помітно для мистецьких кіл. Варто зазначити, що в межах французької гуманістики філософія і літературно-художні пошуки завжди були тісно пов'язані, що створювало своєрідний ефект взаємного проникнення цих двох видів гуманітарного знання.

Французька література, деякий час очолювана видатним романтиком В. Гюго (1802–1885), поступово відходила від романтизму і наближалася до символізму. Цей процес досяг своєї кульмінації, коли Ш. Бодлер опублікував свою відому збірку поезій «Квіти зла» (1857), з якої шість віршів були заборонені цензурою. Ця заборона мала зворотний ефект: збірка здобула величезну популярність, отримавши підтримку від Т. Готьє (1811–1872), відомого ідеолога французької культури, який пропагував ідею «чистого мистецтва». Для тогочасної інтелектуальної еліти стала очевидною необхідність зміни парадигми в розвитку літератури і мистецтва в цілому.

Оновлення гуманітарної сфери активно підтримав видатний французький художник П. Сезанн (1839–1906), близький друг засновника натуралізму Е. Золя (1840–1902). Обидва митці пропагували ідею радикального оновлення мистецтва через експерименти. Вони виступали за зближення науки і мистецтва, підтримуючи так звану «Теорію Екранів». Сутність цієї теорії Е. Золя виклав у своєму листі до Антоніо Валабрега (1844–1900), відомого поета і публіциста: «…будь-який твір мистецтва подібний вікну, відкритому в світ; у раму вікна вставлений свого роду прозорий Екран, крізь який можна бачити більш чи менш спотворене зображення предметів, з більш чи менш викривленими обрисами і фарбуванням…. це світ, змінений завдяки середовищу, крізь яке

проходить його зображення. Світ у творі мистецтва сприймається нами через людину, через її темперамент, її індивідуальність»[93]. Лист до Валабрега датований 1864 роком, коли дискусії щодо означеної теорії були в самому розпалі.

Фрагмент з листа Е. Золя, який ми процитували, дозволяє зробити деякі узагальнення, що чіткіше окреслюють сутність окремих орієнтирів, визначених митцями того часу. За доби Сезанна і Золя серед певного кола художників і письменників найбільше цінувалася індивідуальність, яка розкривала потенціал «Теорії Екранів». Окрім цього, велике значення надавалося кольору, як у літературному описі, так і в живописному відтворенні.

У цьому контексті особливої значущості набувають листи Райнера-Марії Рільке (1875–1926), видатного австрійського поета і шанувальника творчості Сезанна. У листі до своєї дружини від 10 жовтня 1907 року, написаному через рік після смерті художника, він описав свої несподівані переживання в «сезаннівському залі» і зазначив: «…сьогодні я знову дві години простояв, розглядаючи окремі картини. Я відчуваю, що вони мені потрібні…», а вже в листі від 21 жовтня поет дає більш розгорнуте пояснення щодо власних естетичних вражень, отриманих від картин Сезанна: «…ніколи не було так ясно показано, що у живописі необхідно надавати фарбам самостійність і можливість впливати одна на одну. Взаємодія фарб – у цьому весь живопис. Той, хто втручається в їх стосунки, хто вносить свою людську поміркованість, своє почуття гумору, свою пристрасність, свою розумову рафінованість – той заважає їм і знижує їх вплив»[94].

Варто зазначити, що на зламі XIX–XX століть французька гуманістика серйозно зайнялася осмисленням проблеми синтезу мистецтв. Позитивне ставлення до цього питання базувалося на експериментах, зокрема в поезії, а також у взаємодії слова, кольору та звуку. Сучасна українська дослідниця О. Оніщенко, оцінюючи означений період в історії французької культури, підкреслює творчо-пошуковий характер спадщини С. Малларме (1842–1898), який належав до символістів, і «досить активно експериментував із «зоровими враженнями», «словотворенням», «ритмічними поемами в прозі»[95]. Експеримент виступив наріжним чинником у процесі затвердження засад французької моделі авангардизму.

На нашу думку, саме період 50–70-х років XIX століття визначив ключові тенденції, які не лише поступово, а й остаточно сформувалися, продовжуючи свій розвиток на межі XIX–XX століть. Ці тенденції окреслили унікальність французької гуманістики, яка, з одного боку, спиралася на філософію як світоглядну основу, а з іншого – відповідала на соціальний запит щодо теоретичної підтримки французького мистецтва. Можна стверджувати, що Франція стала країною, де співпраця філософського і художнього мислення була постійною і продуктивною.

З часом стає очевидним, що філософія інтуїтивізму набула найбільшого впливу в останнє десятиліття XIX століття. У статті «Інтуїтивізм Анрі Бергсона як

---

[93] Cézanne P. Correspondance / ed. J. Rewald. Ill. by P. Cézanne. Grasset, 1937. P. 6.

[94] Cézanne P. Correspondance / ed. J. Rewald. Ill. by P. Cézanne. Grasset, 1937. Pp.238–240.

[95] Оніщенко О. І. Теоретична спадщина Шарля Бодлера у перспективі часу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. 2019. С. 139.

каталізатор інтерпретаційних процесів» (2020) О. Оніщенко детально описує приблизно двадцять років наукової кар'єри видатного філософа, охоплюючи період з 1890 по 1911 роки. На рубежі нового століття А. Бергсон захистив докторську дисертацію «Досвід про безпосереднє знання свідомості», написав монографії «Матерія і пам'ять» і «Сміх в житті та на сцені», а в першому десятилітті XX століття прочитав лекції в Оксфордському університеті та виступив на Болонському філософському конгресі 10 квітня 1911 року. У період між 1911 і 1915 роками Бергсон читав лекції в США та Іспанії. На світових теренах починають вживати поняття «бергсонізм», яке – згодом – замінить інше: «інтуїтивізм».

Аналіз філософських основ французької гуманістики першої половини XX століття варто почати з розгляду теоретичних ідей, закладених у докторській дисертації Бергсона. Текст цієї дисертації, опублікованої у 1889 році, підтверджує справедливість твердження І. Блауберг про те, що «Бергсон є основоположником гуманітарно-антропологічного напрямку» у західній філософії, поєднуючи своєю творчістю «теперішній час із минулим». Блауберг, обґрунтовуючи свою позицію, зазначає таке: «Цей напрям, намагаючись виявити та зрозуміти сутнісні характеристики буття людини, специфічність її позиції стосовно світу, малює і специфічні риси світосприймання людини саме XX століття»[96]. Ще раз наголосимо, що своєрідним «пластичним мостом» між двома століттями і виступає докторська дисертація філософа. Саме на її сторінках Бергсон оприлюднює поняття «тривалість», виводячи його з низки важливих психологічних станів людини, а саме : огляд проявів її почуттєвої культури, яка, за його визначенням, містить «глибокі почуття» – «обриси бажання поступово перетворюються у пристрасть»; «надія приносить нам велике задоволення»; «смуток, який закінчується почуттям пригніченості» – та «естетичні почуття», що виокремлюються завдяки різній силі емоційного напруження, – «почуття грації», як найпростіший вияв «естетичного», що демонструє на цьому рівні й реакцію «задоволення» від пластики тіла; «ритм» і «такт» яскраво виявляються лише на рівні професійної творчості, передусім, акторів, а це, до «задоволення» додає почуття «правильності». Означені «зрізи естетичного» пробуджують «уяву» людини, яка може бути інтенсивною настільки, що створює ілюзію «керованості акторами», перетворюючи їх на «уявні маріонетки»[97].

Розгляд «глибоких» і «естетичних» почуттів призводить Бергсона до ключового висновку, що дозволяє йому ще наприкінці XIX століття ввести ряд важливих понять, які будуть уточнюватися протягом наступних десятиліть його наукової роботи. Бергсон пише : «…у почуття граціозності проникає особливого роду фізична симпатія. Аналізуючи її, ми переконуємося, що вона приваблює нас своєю спорідненістю з духовною симпатією, ідею якої вона непомітно нам навіює»[98].

---

[96] Blauberg I. I. Henri Bergson et la philosophie de la durée. URL: https://dilectio.fr/wp-content/uploads/2015/02/bergson.pdf (accessed 06.09.2024).

[97] Bergson H. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness (Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889). Allen & Unwin 1910, Dover Publications 2001. Pp. 54–56.

[98] Ibid. P. 56.

Поняття, на якому Бергсон наголошує в своєї докторської дисертації, – це «симпатія», що має – як підкреслено в процитованому нами фрагменті – «фізичний» і «духовний» аспекти. Слід наголосити, що в монографії «Вступ до метафізики» Бергсон оперує ще й таким аспектом «симпатії», як «інтелектуалізм», зазначаючи, що інтуїція – це вид «інтелектуальної симпатії».

А. Бергсон, розкриваючи сутність і пояснюючи своє розуміння «безпосередніх даних свідомості», вперше вводить поняття «тривалість». Це поняття стане предметом теоретичного аналізу в його монографії «Творча еволюція» (1907) і згодом стане основним елементом усієї його філософської концепції. Наша оцінка «тривалості» співпадає з її інтерпретацією І. Блауберг, яка вважає, що «концепція тривалості, розвинута Бергсоном у «Безпосередніх даних свідомості», виявилася тим стрижнем усього його вчення, на якому і в подальшому трималися його філософські побудови. В подальшому ця концепція принципово не змінювалася: всі її основні контури були накреслені вже у ранній період»[99].

На нашу думку, з перших робіт А. Бергсона стало очевидним, що його професійний рівень філософської діяльності ґрунтується на кількох основних засадах: а) на потребі або розробки нового понятійно-категоріального апарату (таких, як тривалість, зусилля, симпатія), або на поглибленні змісту та чіткому оформленні вже існуючих концепцій (психофізика, матерія, пам'ять, час); б) на ретельному використанні або фіксуванні вже існуючих теоретичних напрацювань. Особливо цікавим є матеріал, що стосується сучасників Бергсона, зокрема, німецького вченого Германа-Людвіга Гельмгольца (1821–1894) і французького філософа Теодюля Армана Рібо (1839–1916). Їх концепції, що на момент їх розробки ще не отримали остаточної оцінки, були як популяризовані, так і закріплені у французькому гуманістичному контексті завдяки інтерпретаціям Бергсона.

Цікавим є теоретичний підхід самого Бергсона, який інтегрує «час» – традиційну філософську категорію – у контекст своїх роздумів. Варто зазначити, що В. Павлов у статті «Філософське осмислення простору та часу: від Декарта до Канта» (2004) переконливо відображає історичний процес поступового осмислення і значення феномену «час», демонструючи, як формувалися відповідні поняття і категорії, що сприяли розширенню філософського знання: «атрибут субстанції», «спокій і рух», «протяжність» (Спіноза); «не-понятійність», «не-категоріальність» простору і часу, які, за Кантом, виступають «як апріорна, замаскована, не визначена здібність, що існує у вигляді властивості суб'єкта і поза суб'єктом втрачає будь-яке значення»[100].

Виходячи з глибоких історико-філософських традицій вивчення «часу» та враховуючи ряд об'єктивних пояснень цього феномену, А. Бергсон формулює свою унікальну позицію, яка згодом справить значний вплив на мистецьку практику. Так, видатна українська науковця Л. Левчук наголошує на самобутності позиції Бергсона, котрий наполягав на «використанні у філософії так

---

[99] Blauberg I. I. Henri Bergson et la philosophie de la durée. URL: https://dilectio.fr/wp-content/uploads/2015/02/bergson.pdf (accessed 06.09.2024).

[100] Павлов В. І. Філософське осмислення простору та часу: від Декарта до Канта. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ, 2004. Вип. 13. С. 31–33.

званого «оборотного» часу – «часу Ньютона», яким користуються у фізиці та механіці. На відміну від нього філософське тлумачення часу спирається на ідею необоротності, тобто односпрямованості, часу»[101].

Інтерпретація часу Бергсона в перші десятиліття XX століття, з одного боку, підтвердила доцільність інтеграції до філософії досягнень природничих наук, таких як фізика, математика і механіка, а з іншого, надихнула митців на сміливі експерименти, поєднуючи «ньютонівський час» з «філософським». Серед перших, хто пішов цим шляхом, був М. Пруст, до якого приєдналися Н. Саррот, Е. Мунк, С. Далі, К. Саура та інші кінематографісти, котрі наприкінці XX – на початку XXI століття працювали у жанрі «фентезі».

Філософські ідеї Бергсона викликали, з одного боку, великий інтерес у професійних колах, а з іншого – рішучий протест з боку академічної науки, котру представляла частина професорів Сорбонни, що підтримували позитивізм. Крім того, з 1911 року проти Бергсона виступили прихильники антисемітського руху «Аксьон Франсез», які переслідували його як єврея і як атеїста. Як зазначає Л. Левчук, «атеїстичне світосприймання Бергсона робило його творчість неприйнятною для релігійних установ: католицька церква ще в 1914 році внесла книги Бергсона до реєстру заборонених»[102].

На початку XX століття католицька церква, різко негативно ставлячись до інтуїтивізму, протиставила цю філософську систему неотомізму – другому після позитивізму впливовому напрямку. Оскільки в цей період інтуїтивізм лише формувався і намагався закріпити своє місце в європейському філософському контексті, становище Бергсона стало досить складним. Можна припустити, що постійний морально-психологічний тиск з боку як церкви, так і прихильників неотомізму, був однією з причин того, чому після публікації «Творчої еволюції» у 1907 році Бергсон, як зазначає І. Блауберг, «не писав крупних робіт (за виключенням «Тривалості та одночасності» (1922), присвяченої осмисленню з позицій концепції тривалості теорії відносності Ейнштейна)»[103].

Серед неотомістів, які були сучасниками А. Бергсона, варто відокремити таких видатних представників, як Жак Марітен (1882–1973) та Етьєн Жільсон (1884–1978), які формували теоретичний аспект неотомізму. Крім того, слід згадати низку митців – Жоржа Руо (1871–1958), Шарля Дюбо (1882–1939), Жана Кокто (1889–1963) та Жоржа Дюамеля (1884–1966) – які в різних видах мистецтва та в сфері мистецтвознавства активно відстоювали важливість релігійних тем у культурному контексті XX століття.

Вплив неотомізму за часів Бергсона визначався тим, що з 1879 по 1962 рік він був офіційною філософією французького католицизму, який послідовно відстоював ідею дуалізму між «буттям» (Богом) і «сущим» (Природою). На початку XX століття французькі неотомісти позначалися як «реалісти», визнаючи існування матеріального світу, але з певними уточненнями: матеріальний світ

---

[101] Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник. Київ, 1997. С. 36.
[102] Там само. С. 29.
[103] Blauberg I. I. Henri Bergson et la philosophie de la durée. URL: https://dilectio.fr/wp-content/uploads/2015/02/bergson.pdf (accessed 06.09.2024).

вважався лише частиною більш широкого «буття», що містило Бога як першопричину буття й основу всіх світоглядних систем людини. Водночас, інтерпретація цих «світоглядних систем» різними представниками неотомізму була досить варіативною. Наприклад, Жак Марітен поєднував «релігійність» з «естетизмом», тоді як Етьєн Жільсон намагався відшукати консенсус між «розумом» і «вірою».

Якщо Жак Марітен і Етьєн Жільсон використовували концепти, що мали спільне застосування в інших світоглядних системах, то емоційність митців, з точки зору неотомістів, мала специфічний характер їх філософії. Такі, хто в першій половині XX століття приймав неотомістські погляди на виразні засоби, що мали передати силу їх віри в Бога, зараз сприймаються не лише іронічно, але й з певною насторогою. Наприклад, Марітен у статті «Жорж Руо» (1952) оцінив творчість Руо, якого він вважав одним із найвидатніших релігійних живописців свого часу, відзначаючи такі роботи, як «Розп'яття» (1918), «Кладовище» (1930) та «Христос і двоє учнів» (1935), як «ідеограми самого митця».

Позиція творців релігійного мистецтва часто була надзвичайно специфічною. Жорж Руо вважав страждання єдиним справжнім людським почуттям і вважав його основним елементом своїх творів. Жан Кокто, в свою чергу, настільки палко виявляв свою відданість Богу, що Жак Марітен був змушений закликати його до стриманості, а пізніше висунув ідею «автономності мистецтва» від релігійної віри. Концепція Жоржа Дюамеля щодо застосування «релігійного містичного колективізму» в умовах сучасного суспільства також стала предметом гарячих дебатів у Франції.

У 1932 році на філософській сцені з'явилася нова ідея – «персоналізм». Згідно з цією концепцією, особистість (від лат. persona) є найвищою формою людського буття: персоналісти чітко розрізняють поняття «особистість» і «людина», стверджуючи, що кожна особистість є людиною, але не кожна людина досягає рівня особистості. Засновником персоналізму став Емманюель Муньє (1905–1950) – професійний філософ і викладач, який під час Другої світової війни був активним учасником французького руху опору. Муньє, будучи католиком з лівими переконаннями, підтримував модернізацію католицизму і зосереджувався на людині як на центрі своїх роздумів. Як теоретик, він не відмовлявся від неотомізму і співпрацював з Жаком Марітеном, підтримуючи його ідею «інтегрованого гуманізму», який прагне досягти «цілісності людини в цілісному суспільстві». На його думку, в такій інтерпретації «цілісність», «природне» і «божественне» можуть «згармонізуватися».

«Персоналізм», який – врешті решт – виявився потужною філософською системою, відбувся саме завдяки логіці тих змін у практиці філософування, що їх цілком об'єктивно окреслила М. Рогожа: «Традиційний для філософа споглядальний спосіб життя (vita contemplativa) у XX ст. поступається місцем активній включеності в громадське життя в модусі vita active»[104]. Позитивною рисою персоналізму Емманюеля Муньє стало його прагнення активно втручатися в суспільне життя і спонукати сучасників переглянути своє ставлення до

[104] Рогожа М. М. Філософ у просторі і часі культури (хронотоп життєвчення) Ч. ІІ. *Українські культурологічні студії* : зб. наук. пр. 2018. Вип. 1 (2).С. 41.

людини. Муньє підкреслював, що людина часто сприймається лише як частина виробничого процесу, що веде до знецінення її людської сутності. Він вважав, що така «прив'язаність» до виробництва знижує «людську» складову в людях, перетворюючи їх на просто функціональні одиниці.

З 1932 року Емманюель Муньє починає видавати теоретичний журнал «Esprit», з якого розпочинається історія персоналізму. Хоча Муньє опублікував кілька важливих теоретичних праць, таких як «Маніфест персоналізму» (1936), «Персоналізм і християнство» (1939) та «Персоналізм» (1949), основні філософські дебати проходили на сторінках «Esprit». Це видання виходило протягом усього життя Муньє, за винятком 1941–1944 років, коли фашистська окупаційна влада заборонила його публікацію.

Як професійний філософ, Емманюель Муньє усвідомлював, що в умовах першої половини XX століття жодна світоглядна система не змогла б дати переконливі відповіді на виклики доби, пронизаної кризовими ситуаціями. Поняття «криза» є важливим у філософії персоналізму, оскільки період між двома світовими війнами, що збігся з життям Муньє, був надзвичайно складним і суперечливим для європейських країн, де багато з них десятиліттями перебували в кризовому стані. Аналіз реальної ситуації спонукав Муньє до прийняття двох ключових рішень:

1. Засновник персоналізму виявляв поблажливість до різних модифікацій своїх ідей, що призводило не лише до підтримки інтегративного гуманізму (Ж. Марітен) і пошуку універсальних аспектів у людині та людстві (Ж. Лакруа), а й до формування ідеї діалогічного персоналізму. Ця концепція містить прагнення до єдності між релігійним і світським мистецтвом, що було представлене М. Недонселем. Останню модифікацію персоналізму, на нашу думку, доцільно розглядати в контексті діалогізму як важливого елемента культурологічного аналізу.

2. Наступним важливим рішенням Е. Муньє було акцентування на множинності «персон», які визначаються через займенники «Я», «Ти», «Він». Хоча Муньє не використовував термін «Інший», який стане характерним для філософії наступних десятиліть, його концепція «персони» сприяла подоланню елітаристських тенденцій, які набували популярності у французькій гуманістиці 30–40-х років і часто ігнорували простих людей. На нашу думку, саме персоналізм відкрив шлях до появи екзистенціалізму у французькому філософському середовищі, який почне посідати важливе місце з 40-х років XX століття.

З хронологічної точки зору, французька модель екзистенціалізму виникла після російської та німецької. У першій половині XX століття яскраво заявив про себе Ж.-П. Сартр (1905–1980) зі своїми роботами «Уява» (1936), «Ескіз теорії емоцій» (1939), «Буття і ніщо» (1943) та «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946). Пізніше до нього приєдналися А. Камю та С. де Бовуар, які сформували ядро французького екзистенціалізму. Основна діяльність екзистенціалістів припадає на другу половину XX століття, тому ми лише констатуємо присутність цього філософського напряму в контексті французької гуманістики.

Отже, французька гуманістика першої половини XX століття мала творчо-пошуковий характер, намагаючись відповідати на проблемні питання свого часу. Філософія не була замкненою, а активно співпрацювала з літературно-

художньою елітою, визначаючи основні тенденції «художнього руху», який виходив за межі естетико-художніх засад «авангардизму».

Водночас і неотомізм, і персоналізм свідомо оперували такими феноменами, як «релігійність», «цілісність» та «універсалізм».

Треба також зазначити, що на початку ХХ століття французька культура стала ареною для виникнення принципово нового розуміння феномену «художній твір», де акцент змістився зі «змісту» на «форму». Це передбачало як використання відомих прийомів, так і створення нових. З експозицією полотен у «Салоні незалежних» у 1905 році в теоретичний ужиток увійшло поняття «фовізм» (від франц. fauve – дикий), що стало основою для численних нових мистецьких напрямів, які формували уявлення про «авангардизм» як формалістичне явище. Незважаючи на численні публікації мистецтвознавців із різних національних шкіл, перші десятиліття розвитку «авангардизму» залишаються недостатньо дослідженими. Останнім часом відновилися дискусії щодо змісту понять «авангард», «авангардизм» і «модернізм», які самобутньо трактуються різними авторами.

Актуальними залишаються питання, що пов'язані зі станом реалізму в перші десятиліття ХХ століття. Окрім класичних видів мистецтва, в культурний простір Франції увійшов кінематограф – новий вид мистецтва, який суттєво вплинув на розвиток видової структури мистецтва та встановлення міцних зв'язків між формалістичними напрямами (кубізм, футуризм, абстракціонізм) та естетичними засадами кінематографу. Представники кінематографу активно експериментували у сфері формалістичного мистецтва, що додавало нового змісту та форми художнім пошукам того часу.

Парадокс ситуації у французькій філософсько-естетичній культурі на початку ХХ століття полягає в тому, що кінематограф, який був принципово новим видом мистецтва, що виник на перетині науки, техніки та художніх виражальних засобів, сприймався як масове мистецтво.

З 1895 року, коли брати Люм'єр продемонстрували свій перший фільм, кінематограф набув нової мети – призвернути якомога більше глядачів до екранів. Глядачі, у свою чергу, прагнули насолоджуватися мелодрамами і комедіями, що відкрило шлях до слави американському актору і режисеру Чарлі Чапліну (1889–1977). Він майстерно поєднав ці два жанри на початку своєї кар'єри. У 1914 році на студії «Keystone» Чаплін створив 35 короткометражних фільмів, серед яких були такі популярні стрічки, як «Джоні в кіно», «Плутанина в танго» і «Обличчя на підлозі бару». У 1915 році, працюючи на студії «Essanay», він зняв фільми «Чемпіон», «Жінка», «Банк», «Втеча в автомобілі» та ще понад двадцять короткометражок, які швидко завоювали популярність у кінотеатрах США та Європи, залучаючи тисячі нових глядачів. Ця масова продукція не тільки відповідала запитам публіки, але й відкривала шлях для новаторів-авангардистів, які прагнули наділити кінематограф більш елітарними рисами.

У монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017) сучасний український науковець Т. Кохан розглядає спроби відомих авангардистів, таких як Ф. Леже, М. Л'Ербьє та В. Кандинський, створювати кубо-футуристичні та абстрактні фільми. Однак, на нашу думку,

особливої уваги заслуговують «не-реалістичні» фільми, зняті С. Далі. Сальвадор Далі, як у живопису, так і в кінематографі, прагнув балансувати між «формалізмом», «сюрреалізмом» і «не-реалізмом» – станом, що не був класичним реалізмом, але також не відкидав часткове використання його художніх прийомів. З огляду на ці міркування, ми вводимо термін «не-реалізм» як умовне поняття для фіксації особливостей авангардизму того періоду, зокрема:

1. «Авангардизм» є надзвичайно різноманітним явищем, яке містить у собі різні художні напрями, серед яких особливе місце посідає «сюрреалізм» (від французького surrealisme – надреалізм). Художня природа сюрреалізму, хоча і прагне перевершити традиційний реалізм, не відкидає його впливів. Саме такі впливи не дозволяють беззастережно відносити сюрреалістичні твори до категорії чистого «формалізму».

2. На початкових етапах творчості П. Пікассо можна відшукати елементи «не-реалізму», що помітні в його роботах, таких як «Дівчинка на кулі» (1905) та «Авіньйонські дівчата» (1907). У цих картинах новаторська стилістика зображення людського тіла ще не повністю відмовилася від реалістичних прийомів.

3. У створенні «авангардистського» кінематографу також не обходилися без використання реалістичних елементів. Часто реальні предмети, трансформовані з зовнішнього світу, зберігали часткову «реальність», інтегруючись у авангардні кінематографічні композиції.

4. Деякі «формалістичні» течії, особливо на ранніх етапах розвитку авангардизму, активно використовують жанри, що походять з реалістичного мистецтва. Це підтверджується, наприклад, історичними картинами Ф. Леже, серед яких варто зазначити «Сталінградську битву» (1954–1955).

5. В нашому дослідженні термін «не-реалізм» має особливе значення. Ця концепція, що набула значення в середині минулого століття, стала важливим поштовхом для митців щодо переосмислення реалістичної методології й послаблення соціально-ідеологічного тиску, який супроводжував реалізм з моменту офіційного запровадження «соціалістичного реалізму» у 1934 році.

Наші міркування про взаємозв'язок «формалізму» і «не-реалізму» в контексті авангардизму підтверджуються детальним аналізом, проведеним Т. Коханом. Він розглядає позицію Фернана Леже (1881–1955), видатного французького кубіста, який пояснював свій інтерес до кінематографу таким чином: «…кінематограф надає митцеві прекрасну можливість відтворити рух, гармонію жестів, співіснування людини і навколишніх предметів. Художник відстоює ідею «рухливих декорацій», які дозволяють досягти ефекту «предмету – видовища»[105].

Продовжуючи представлення позиції Ф. Леже, Т. Кохан наголошує, що в процесі роботи над футуристичним фільмом «Механічний балет», він визначив свою мету як «створення напруги між предметами, між повільною та швидкою серією зображень, між спокоєм та інтенсивним рухом». Ми не випадково підкреслюємо, що «авангардисти» використовували «не-реалізм».

[105] Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору XX століття : монографія. Київ, 2017. С. 70.

Конкретні ж деталі «реальності» «розмивали» бездоганність «формалізму», демонструючи суперечливий характер «авангардизму».

Ми робимо акцент на «авангардистських» експериментах у кінематографі у зв'язку з появою наприкінці XIX століття нового виду мистецтва – кінематографу. Це спонукало до перегляду як видової структури мистецтва в цілому, так і до визначення теоретико-практичних шляхів розвитку цього науково-технічного винаходу. Хронологічно кінематограф, стосовно «авангардизму», розвивався переважно слідом за живописом.

Важливою ознакою стану французької гуманістики початку XX століття є оновлення видової структури мистецтва. Особливої уваги заслуговує процес модернізації театру, здійснений Жаком Копо (1879–1949), видатним режисером, актором і театральним критиком. Починаючи з 1909 року, з моменту заснування журналу «La Nouvelle Revue Francaise», Копо розпочав теоретичну роботу з обґрунтування засад нового театру. У статті «Парадигми творчості видатного французького режисера Жака Копо» (2005) В. Корнієнко, спираючись на значний фактологічний матеріал, переконливо показує, як театральний критик поступово трансформував свою теоретичну позицію в практику створення нового театру, дотримуючись принципу теоретико-практичного паритету.

Аналізуючи процес оновлення французького театру, слід, на нашу думку, підкреслити проблему філософського підґрунтя культуротворення театру на початку минулого століття. В. Корнієнко має рацію, коли зазначає, що «в свідомості Копо було багато плутанини. Усупереч логіці він намагався пов'язати католицьке віровчення (на думку Копо, традиційну етичну опору французької нації) з проблемою етичного оновлення народу в час різкого загострення соціальних суперечностей»[106]. Опора на «католицьке віровчення» дозволила Ж. Копо нейтралізувати впливи католицької церкви, яка, як загальновідомо, періодично організовувала кампанії проти А. Бергсона. Щодо «етичного оновлення народу», Копо зробив своїм «партнером» Ф. Достоєвського, здійснивши першу постановку роману «Брати Карамазови». Ця інсценізація дозволила Копо досягти трьох основних цілей, які визначили подальший розвиток французького театру: психологізм, інтелектуалізм, елітаризм. З плином часу стає очевидним, що культуротворення в перші десятиліття XX століття здійснювалося з орієнтацією на інтуїтивізм і неотомізм, ідеологічні засади католицької церкви. Філософський аспект у французькому театральному мистецтві співіснував з етичним, психологічним і естетичним, оскільки театральні новації спонукали до розробки нової естетики. У виставах Ж. Копо такі ознаки виявлялися у побудові мізансцен, акцентуванні на постаті одного актора та варіаціях «чорної» та «світлої» сцени.

Як вже зазначалося, історія «авангардизму» починається з творчих експериментів Анрі Матісса (1869–1954), видатного живописця, скульптора, теоретика мистецтва, лідера напряму «фовістів» та учня славетного символіста Гюстава Моро (1826–1898). Відчуваючи прохолодне ставлення до імпресіоністів, Матісс з повагою та захопленням сприйняв творчі пошуки постімпресіоністів,

---

[106] Корнієнко В. В. Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ, 2005. Вип. 16. С. 134.

зокрема Поля Гогена (1848–1903). Він не тільки називав Гогена своїм вчителем, але й підтвердив це своєю відомою картиною «Радість життя» (1906), відкрито наслідуючи полінезійські мотиви майстра.

Слід зазначити, що переважна більшість французьких мистецтвознавців найбільш виразним у творчості Матісса вважають період між 1905–1917 роками, коли були створені полотна «Зелена смуга», «Іспанка з бубном», «Червона кімната», «Танок», «Майстерня художника». З першими полотнами Матісса виник певний парадокс : його манеру живопису не сприйняла критика, проте її високо оцінили й активно підтримали американські та російські колекціонери, протягом усього життя митця підтверджуючи його високий статус як «авангардиста».

Серед зазначених картин, на нашу думку, найбільш показовою є «Зелена смуга» (1905). Вона демонструє зацікавленість Матісса у поєднанні контрастних кольорів – зеленого з рожевим, фіолетовим і чорним, – досягаючи при цьому ефекту цілісності колористичного рішення. Згодом, «кольорова контрастність» стане характерною ознакою більшості його робіт.

1908 рік стає важливим етапом у становленні «авангардизму». Цього року відкривається «Академія Матісса», навчальний заклад, який деякий час користується популярністю, а також публікується теоретична робота «Нотатки живописця». У цій праці узагальнюється мистецький досвід, який ставить під сумнів традиції реалістичного мистецтва. Матісс і його послідовник Андре Дерен (1880–1954), який поділяв засади «фовізму», підтверджують правильність основної теоретичної настанови Г. Моро. Вони демонструють, як «марення» служить основою майбутнього живописного твору, одночасно спростовуючи «спостереження», «бачення» та «наслідування», на яких ґрунтується реалістичне відтворення дійсності.

Потенціал феномену «марення» в середині 80-х років XX століття надзвичайно високо оцінить один із найвідоміших французьких постмодерністів Жіль Дельоз (1925–1995) у монографії «Кіно» (1985), визнавши «образ – марення» однією з модифікацій художнього образу, що створюється зображально-виражальними засобами кінематографу[107]. Відстоювання творчих прийомів, заснованих на «маренні», було стимульоване вчителем Матісса, але сам митець відкрив для себе принципово нові горизонти. Окрім експериментів з «кольоровою контрастністю», його власним відкриттям стала ідея про можливе знищення «меж полотна» та інтеграцію малюнку з навколишнім світом. Саме цю концепцію активно підтримував Матісс. Його перша теоретична праця, «Нотатки живописця», стала основою для розвитку «авангардизму». Знайомство з Пабло Пікассо (1881–1973) відкрило Матіссу нові перспективи в експериментах «кубістів», і художні пошуки окремих «фовістів» знайшли своє відображення у цьому напрямку.

Жорж Брак (1882–1969) і Пабло Пікассо, разом із Фернаном Леже, стояли у витоків «кубізму» (від фр. cube – куб). Вони прагнули зберегти значення кольору в живопису, одночасно геометризуючи зображення, що, на їх думку, відкривало нові можливості для освоєння простору. У 1910 році Василь

[107] Кохан Т. Г. Кінознавча модель Жіля Дельоза: досвід культурологічного аналізу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2019. Вип. 17. С. 34–37.

Кандинський (1866–1944), слідуючи принципу теоретико-практичного паритету, презентував першу в історії абстрактну картину, заснувавши «безпредметне» мистецтво. Оскільки перші десятиліття XX століття Кандинський провів у Німеччині, «абстракціонізм» (від лат. abstractio – віддалення) проник у французький культурний простір дещо пізніше, але суттєво розширив європейський «авангардизм». Аналогічно, «футуризм» (від лат. futurum – майбутнє), представлений італійцем Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944), також розвивався за межами Франції. У свою чергу, сюрреалізм був явищем виключно французьким. До цього руху, заснованого такими постатями, як Андре Бретон, Жорж Батай, Поль Елюар, Жан Супо і Антонен Арто, на певному етапі приєднався іспанець Сальвадор Далі.

На відміну від інших напрямів «авангардизму», сюрреалісти поставили психоаналіз Зігмунда Фрейда (1856–1939) в центр своїх інтересів. Вони орієнтувались на ідеї «позасвідомого», роль «сновидінь» у житті кожної людини та «виявлення» прихованих «комплексів» і «бажань». Психоаналіз допомагав коригувати психологічну «точність» окремих «авангардистських» експериментів.

Тенденції, що домінували у розвитку французького мистецтва на початку XX століття, призвели до того, що реалізм поступився місцем на периферії культуротворення. Водночас вони активізували інтелектуальні кола, які, не приймаючи «авангардизму», намагалися довести доцільність використання естетико-художніх засобів реалістичної методології в усіх видах мистецтва. Прихильники реалізму усвідомлювали, що на французькому ґрунті, завдяки популярності «натуралістичного методу» Еміля Золя (1840–1902), «класичний» реалізм другої половини XIX століття не буде прийнятий. Це спонукало частину інтелектуальної еліти Франції підтримати концепцію «реалізму без берегів», яку запропонував Роже Гароді (1913–2012), відомий філософ і автор книг «Граматика Свободи» (1953), «Відповідь Жан-Полю Сартру» (1962) та «Про реалізм без берегів» (1966).

Слід підкреслити, що Роже Гароді, без сумніву, є однією з найсуперечливіших постатей у французькому гуманітарному знанні, відображаючи як нестабільність, так і гострі протиріччя свого часу. У першій половині життя він виступав як прихильник марксизму, намагаючись обґрунтувати «французьку модель соціалізму». Пізніше, захопившись релігійною філософією, він активно відстоював християнські засади. Однак французькі джерела зазначають, що під впливом дружини-палестинки він прийняв іслам.

Гароді, завжди схильний до компромісів, спробував у середині 60-х років створити «нейтральну» модель реалізму, відому як «реалізм без берегів», засновану на аналізі творчості трьох митців: Пікассо, Сен-Джона Перса та Кафки. Включення в контекст цього аналізу спадщини чесько-австрійського письменника Франца Кафки (1883–1924) є, на нашу думку, вкрай дискусійним. Оскільки в українській гуманістиці завдяки дослідженням Д. Затонського, Л. Левчук та О. Оніщенко творчість Кафки атрибутується як експресіоністична, ми вважаємо за доцільне не торкатися третьої, останньої частини монографії Гароді.

У «Передмові» до книги «Про реалізм без берегів» відомий французький письменник, публіцист, літературний критик, громадський діяч Луї Арагон (1897–

1982) зазначив: «Я розцінюю цю книгу як подію»[108]. Такий високий рівень оцінки – навіть якщо й опосередкований – свідчить про значущість вирішення проблем реалізму для певної частини французької інтелектуальної еліти. Якщо систематизувати інтерес Арагона – рішучого прихильника реалізму – до концепції «реалізму без берегів», то його можна охарактеризувати таким чином:

1. Ідеї, запропоновані Гароді, це «підсумок і, водночас, початок», оскільки вони спростовують одне, стверджуючи інше. Одне руйнують, інше створюють»[109]. При цьому, Л. Арагон посилається на позицію А. Матісса, котрий «залишить після себе слід лише тому, що в його роботах є щось від реалізму».

2. «Реалізм без берегів» дозволяє, на думку Арагона, не говорити про реалізм у трагічному звучанні : «Реаліст веде гру, в якій на карту поставлений не тільки він сам, але в якій він також ставка. Якщо той, для кого реалізм став покликанням, програє, то він програє все : від нього не залишиться буквально нічого»[110].

3. Луї Арагон закликає до переосмислення таких понять, як «реалізм», «реаліст» і «реалістичний підхід», звільняючи їх від «спотвореного сенсу», який нав'язали «гендлярі від мистецтва». На його думку, реалізм не є тимчасовою модою, а є особливим світосприйняттям, яке намагаються перетворити на догмат. Арагон рішуче заперечує «догматичний реалізм» і показує, що в середині 60-х років XX століття, коли була опублікована книга Гароді, реалізм виступає як противага всьому штучному і фальшивому в мистецтві.

Емоційний запал, з яким Луї Арагон відстоює реалізм, підкреслює, наскільки напруженою була боротьба «авангардистів» проти класичного мистецтва. Це мистецтво символізувало тривалий і складний шлях освоєння реалістичного методу, який глибоко закріпився в другій половині XIX століття. У цьому контексті розглянемо ключові ідеї концепції «реалізму без берегів».

Роже Гароді починає свою інтерпретацію реалізму з аналізу творчості Пабло Пікассо, намагаючись вбудувати його роботу в загальну логіку історико-культурного розвитку образотворчого мистецтва. Теоретик акцентує увагу на впливі батька Пікассо, який був викладачем малювання і заклав у свідомість сина фундаментальне розуміння поваги до професії художника, змушуючи його освоїти технічну майстерність. Гароді вважає, що Пікассо першим «бунтом» виступив проти «академізму», який на рубежі XIX і XX століть вже став догматичним. Після цього він виразив своє невдоволення «прерафаелітами», і звернувся до експериментів таких оригінальних митців, як Тулуз-Лотрек і Ван Гог. У цей період роботи Пікассо починають відображати світ злиднів, карликів, повій і декласованих елементів суспільства. З часом молодий Пікассо звертає увагу на творчість Ель Греко, в картинах якого часто зображені подовжені тіла з «костлявими пальцями, гострими плечима і ліктями». Художні орієнтири Ель Греко повторюються на полотнах Пікассо, «підсилюючись, подібно звукам фанфар в оркестрі, червоним кольором»[111].

---

[108] Aragon L. Préface. *Roger Garaudy. Du réalisme sans rivages* : monographie. Plon, 1966. P.7.
[109] Ibid.
[110] Ibid. P.10.
[111] Garaudy R. Du réalisme sans rivages : monographie. Plon, 1966. P. 27.

Як зазначає Роже Гароді, до 1907 року Пабло Пікассо починає чітко розрізняти поняття «бачення» та «знання», свідомо віддаючи перевагу останньому. Напередодні виникнення кубізму Пікассо правильно оцінює ситуацію: якщо продовжувати слідувати «баченню», живопис залишиться у рамках «наслідування», тоді як вибір на користь «знання» відкриває можливість розширення художнього простору до так званого четвертого виміру через «вибух» об'єкта. Варто також відзначити, що поняття «п'ятий вимір», яке представляло білий колір, було введено в мистецтвознавство Василем Кандинським. Завдяки таким новаторським підходам відбулося свідоме розширення зображально-виражальних засобів «авангардизму».

Окрім означеного, Пікассо в період становлення кубізму не лише фокусує увагу на проблемі творчості, а пропонує трансформувати її у бік «вираження бажань людини», а не «відтворення світу»[112]. Роже Гароді не виключає Пікассо з числа реалістів, стверджуючи, що реалізм зробив значний крок вперед, розкриваючи свій «прихований» потенціал. Пікассо став першим, хто довів, що реалізм не має жодних «меж». Гароді вважає, що багато, іноді навіть радикальних, експериментів художника-кубіста знаходили своє виправдання у фотографії, що могла документально відтворювати навколишній світ. Ось чому живопис, на думку Гароді, повинен був продемонструвати свої приховані можливості. Кубісти, футуристи та абстракціоністи дозволяли собі те, що раніше вважалося неприпустимим, розширюючи межі живопису. Варто відзначити, що Гароді розглядає фотографію початку XX століття як близьку до натуралізму, оскільки цей реалістичний феномен ще перебував у стадії формування.

Після аналізу живопису, який першим серед усіх видів мистецтва, почав розширювати «береги реалізму», Роже Гароді звернувся до поезії Сен-Джон Перса (1887–1975) – літературний псевдонім відомого дипломата Алексіса Леже – класика французької літератури XX століття, лауреата Нобелевської премії з літератури (1960).

Алексіс Леже розпочав свій життєвий шлях у Пуент-а-Пітрі на острові Гваделупа, а свою освіту здобув у Франції. З 1914 року він розпочав свою кар'єру як секретар посольства, представляючи французькі інтереси в Китаї (1925–1932) та Бріані (1933–1940). Після окупації Франції нацистами в 1940 році, Леже емігрував до США, де працював радником у бібліотеці Конгресу у Вашингтоні. Під псевдонімом Сен-Джон Перс він опублікував шість збірок віршів у період з 1911 по 1960 рік, які принесли йому заслужене визнання.

На переконання Р. Гароді, саме поезія Сен-Джон Перса дає підстави розглянути ще один варіант «розмивання берегів реалізму», оскільки у витоків реалізму його поезії стояв принцип роздвоєності: «…свою суспільну діяльність він не міг зробити предметом своєї поезії, а свою поезію не зможе перетворити в дію. Його життя не може бути ані поетизацією цієї діяльності, ані перетворенням в діяльність цієї поезії»[113]. Слід віддати належне Р. Гароді, котрий досить чітко висловлює власну позицію : «Його (Сен-Джон Перса – С. Х.)

[112] Ibid. P. 46.
[113] Ibid. P. 101.

поезія – це зворотній бік його діяльності, її протилежність і її двійник в один і той же час»[114]. Автор концепції «реалізму без берегів» підкреслює, що Сен-Джон Перс – як і переважна більшість «ортодоксальних» реалістів – вірить у людину та в її майбутнє: «Ця віра сягає своїм корінням у ті далекі часи, коли людина жила в злагоді із світом речей, коли існувало те одвічне єднання з матерією, від якого починається прославлення людини…»[115].

Р. Гароді шукає епітети і метафори, які, на його думку, найкраще відображають «модель реалізму» в поезії Сен-Джон Перса, і знаходить їх: «моноліт», «епічність», «вирування хвиль історії», «легенда віків». Ці образи дозволяють реалістичній поезії не лише зруйнувати традиційні «межі», але й дати читачу можливість «віддатися потоку життя» і відчути глибоке задоволення. Гароді переконаний, що ідея насолоди та пошук поетичних засобів для її вираження є суттю «реалізму без берегів». Варто зауважити, що розділ монографії «Про реалізм без берегів», присвячений Сен-Джон Персу, здається більше спробою захопленого прихильника поезії, аніж об'єктивного критика або літературознавця. Гароді, схоже, не зміг провести аналіз творчості поета без особистого захоплення, і представив свою інтерпретацію як ще одну суб'єктивну модель реалізму.

У 40-60-х роках XX століття, під впливом другої світової війни, у Франції сформувалися унікальні умови для культуротворення, що викликало гострі протиріччя у суспільстві. Ці конфлікти мали як соціально-політичне, так і ідеологічне підґрунтя, внаслідок чого утворилося три основні угруповання: антифашистське, що стало основою потужного руху Опору; профашистське; та колабораціоністське.

Окупація Франції не лише кардинально змінила повсякденне життя французів, а й поставила їх перед непростим вибором, що мав безліч відтінків, включаючи моральний, ідеологічний і побутовий. Кожен француз мусив самостійно визначити свою політичну позицію, що коливалася від патріотизму до конформізму чи навіть зрадництва.

У зазначеному контексті, на нашу думку, варто знову навести приклад, часто згадуваний у відповідній літературі: останні місяці життя видатного філософа, лауреата Нобелівської премії Анрі Бергсона. В окупованому Парижі, носивши на одязі жовту зірку як знак приналежності до єврейської нації, він простудився, стоячи в черзі до комендатури, що призвело до запалення легенів, з яким він не зміг впоратися.

Якщо сорок років першої половини XX століття були для французької гуманістики позначені бергсонівським інтуїтивізмом – самобутньою філософською системою, що вивела Францію на провідні позиції в європейській культурі, то 1941 рік став роком однієї з перших національних трагедій. Відомо, що Бергсон відмовився залишити батьківщину, розділивши з співвітчизниками такі випробування, що принесла окупація.

Жан-Поль Сартр (1905–1980) також залишився у Франції і відразу ж приєднався до руху Опору. Важливо підкреслити, що роки війни знайшли яскраве

[114] Ibid.
[115] Garaudy R. Du réalisme sans rivages : monographie. Plon, 1966. P. 104.

відображення в його творах різних жанрів. Їх особлива цінність полягає в тому, що вони були написані «по гарячих слідах» конкретних історичних подій: «Щоденники «дивної війни»: вересень 1939 – березень 1940», «Стіна» (1939) – підтримка антифашистської боротьби іспанських патріотів, «Буття і ніщо» (1943), «Роздуми про єврейське питання» (1944).

Показовою є позиція Жана Габена (1904–1976) – видатного актора театру та кіно, який і досі залишається незрівнянним символом європейського кінематографу. На початку Другої світової війни він разом із режисерами Жаном Ренуаром, Рене Клером, Жюльєном Дювівьє та актрисою Мадлен Морган переїхав до Голлівуду (США), де певний час знімався. Однак згодом Габен приєднався до руху «Франція, що бореться» під керівництвом генерала Шарля де Голля (1890–1970) і вступив на службу у флот, супроводжуючи військові каравани на півночі. За участь у бойових діях він отримав нагороди. Французька сінематека зберегла документальні кадри повернення Шарля де Голля до звільненого від німецької окупації Парижа: Жан Габен в'їжджав до французької столиці на одному з танків. Незважаючи на блискучу кар'єру, актор вважав роки війни найважливішим періодом свого життя, де кожен крок був наслідком особистого вибору. Незадовго до смерті Габен заповів розвіяти свій прах над морем, таким чином віддаючи шану своїй військовій службі.

Звісно, далеко не всі французи негативно сприйняли війну та окупацію країни. Як вже згадувалося, були й такі, хто добровільно співпрацював з окупаційною владою. Цей аспект французької історії майстерно висвітлив Франсуа Трюффо (1932–1984) – відомий кінорежисер і один із засновників «нової хвилі» в європейському кінематографі, у своєму фільмі «Останнє метро» (1980).

Запросивши до участі у фільмі таких зірок, як Катрін Деньов і Жерар Депардьє, Франсуа Трюффо через історію театральної трупи, що працює в окупованому Парижі, детально досліджує настрої, погляди та способи виживання різних представників суспільства. Театр «Монмартр», який стає центром подій, символізує у фільмі французьке суспільство тих часів. Особливе морально-психологічне навантаження несе персонаж Люки Стайнера, головного режисера театру, який, переховуючись від гестапо в підвалі під сценою, продовжує керувати постановкою п'єси. Трюффо, зберігаючи нейтралітет, не навішує ярликів на своїх героїв, а майстерно демонструє їх внутрішні переживання, коли зовнішні обставини змушують кожного визначити свою позицію. Обмеженість формату не дозволяє нам докладніше розглянути численні приклади глибокого інтересу французьких митців до осмислення та художнього втілення як воєнної, так і повоєнної тематики, хоча такі приклади можна відшукати майже в кожному виді мистецтва.

Варто підкреслити, що наша увага до таких особистостей, як Ж.-П. Сартр і Ф. Трюффо, зумовлена не лише їх громадянською позицією чи напрямом творчості, а й тим, що вони обидва мали зв'язок із Борисом Віаном. У своїх мемуарах «На гребні "нової хвилі". Продовження розповіді» Трюффо згадує період свого життя, коли він працював у газеті «Ар», проте «статті свої не підписував – так було прийнято. Нас було четверо або п'ятеро: Поль Гімар, Антуан

Блонден…Я не впевнений, але здається, навіть Борис Віан писав анонімні статті…»[116].

Для молодого Трюффо, який на дванадцять років був молодший за Віана і лише починав свою кінокар'єру під наставництвом відомого теоретика кіно Андре Базена (1918–1958), заробляти гроші анонімними статтями було звичною справою. Однак його вразило, що «навіть Борис Віан» не цурався такої роботи. Адже наприкінці 40-х – на початку 50-х років XX століття Віан вже був не лише успішним письменником, але й визнаним джазовим музикантом, який виступав з різними колективами, а після фільму «Мадам і її коханці» (1946) почав регулярно з'являтися на кіноекранах у епізодичних і другорядних ролях.

Шляхи Сартра і Віана перетнулися в 1946 році, коли один із засновників французького екзистенціалізму запросив молодого письменника співпрацювати з його новим журналом «Тан модерн». Сартр створив для Віана спеціальну гумористичну рубрику «Хроніки брехуна», де автор міг вільно змішувати правду з вигадкою, адже достовірність інформації не перевірялася, і журнал не ніс за це відповідальності. Для Віана, який блискуче поєднував реальність із уявою, мав багату фантазію та іронічний погляд на світ, це була ідеальна можливість виражати себе без обмежень. Однак, попри близьке знайомство із Сартром, Віан не став екзистенціалістом. Хоча в його творах можна відшукати натяки на інтерес до різних моделей існування, його особисте ставлення до екзистенціалістів залишалося глузливим і іронічним. Це яскраво проявляється в романі «Піна днів», де філософські роздуми Жана-Соля Партра – пародійного образу Жана-Поля Сартра – цитують навіть кухар і його сестра. Таким чином, Віан ставився до цієї філософської школи відверто насмішливо, без найменшого натяку на повагу.

Варто зауважити, що за часів Бориса Віана у Франції, окрім екзистенціалізму, значний вплив мали також неотомізм – традиційна філософія католицизму – та персоналізм. Однак, як свідчать існуючі джерела, ці течії не викликали жодного інтересу у Віана. До неотомізму він навіть ставився негативно, іноді відкрито висміюючи його прихильників. Борис Віан мав власну «філософію», яку він яскраво втілював як у житті, так і в творчості, часто використовуючи алегорії та іронію. Цю філософію можна охарактеризувати як «художній космополітизм».

На початку своєї літературної кар'єри, а також протягом наступних тринадцяти років, Борис Віан працював надзвичайно плідно, вражаючи своєю творчою енергією. Окрім вже згаданого роману, у 1946–1947 роках він написав ще два твори під власним ім'ям: «Піна днів» і «Осінь у Пекіні». Останній часто вважається одним із найкращих у його творчій спадщині, зокрема через значну роль музичних мотивів, які вплинули на логіку побудови естетико-художньої самобутності твору. Віан також здобув славу містифікатора, коли за два тижні створив пародію на авантюрно-еротичний роман під назвою «Я прийду плюнути на ваші могили» (1946). Продовжуючи свою практику літературних містифікацій, він випустив ще кілька творів під псевдонімом Вернон Салліван, серед яких «Мертві всі одного кольору» (1947) та «А потім усіх виродків прибрати» (1948).

[116] Truffaut F. Truffaut par Truffaut. Entretiens et Interviews. Chêne, 1985. P.161.

Майбутній класик європейської літератури вибрав несподіваний шлях: він інтуїтивно, а не усвідомлено, почав створювати нову манеру художнього мислення. Ця нова манера стала основою для формування митця нового типу, який свідомо занурюється у простір «художнього космополітизму».

Щоб систематизувати ознаки «художнього космополітизму» в творчості Віана, варто звернути увагу на його ігнорування традиційних літературних стандартів, таких як ретельна опрацювання тексту, стильові ознаки, мотивація поведінки героїв і завершеність образів. Ці вимоги були характерні для класичної літератури, проте Віан, по суті, відійшов від цих норм. У цьому контексті постає питання: «Яку літературу створював Борис Віан?».

Оглядаючи відомі дослідження літературної творчості Бориса Віана, можна зазначити, що експерти традиційно виокремлюють характерні риси його творів: загадковість, іронічність, яка іноді переходить у цинізм, парадоксальність, віру в нумерологію та використання «тварин, що розмовляють або танцюють» як важливих елементів сюжетного розвитку.

Л. Левчук у своєї роботі «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» (2002) серед інших європейських письменників-сюрреалістів оцінює творчі пошуки Б. Віана як найбільш самобутні. Зокрема, вона підкреслює, що «програмний твір письменника «Осінь у Пекіні» побудований шляхом свідомо використаної «сюрреалістичної еклектики»: магія чисел, експерименти з просторовими вимірами, символікою кольорів, грою слів, іноді штучно створеними та ін.»[117].

Постановка питання про вплив сюрреалізму на творчість Віана не є випадковою. Хоча термін «сюрреалізм» був введений у 1917 році, коли Аполлінер охарактеризував прем'єру п'єси Ж. Кокто «Парад» як «сюрреальну» та вираз нового духу, організаційно «Товариство сюрреалістів» почало формуватися лише в період з 1921 по 1924 рік. Саме тоді Андре Бретон (1896–1966) систематизував, розробив і представив основи нового напрямку своїм першим прихильникам.

Андре Бретон, як відомо, був великим прихильником психоаналізу Зігмунда Фрейда (1856–1939), що призвело до значної уваги сюрреалістів до позасвідомих психічних процесів, сновидінь і дитячих спогадів у їх творах. Бретон і його послідовники, проголосивши принцип «вседозволеності» як основний у мистецтві XX століття, активно експериментували з феноменами «логіка – алогічність», зображуючи сексуально-еротичні збочення й активно впроваджуючи концепцію часу, натхненну ідеями Анрі Бергсона про «зворотність» часу. Вони прагнули відобразити можливість одночасного існування в різних вимірах: «минуле – сучасне – майбутнє».

Всі ці тенденції присутні в творчості Віана, але слід зазначити, що він не просто слідував за ідеями Бретона. Віан жив у контексті сюрреалізму, який еволюціонував від 20-х до 40-х років, і протягом наступних півтора десятиліть активно розвивав і доповнював сюрреалістичну естетику своїми власними творами.

На наш погляд, у творах Віана 1946–1947 років чітко проглядається тенденція до «поліжанровості», що пізніше стане визначальною для літератури та

[117] Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник. Київ, 2002. С. 222.

кінематографа 70–80-х років XX століття. Не випадково саме в 70-ті роки розпочалося обговорення унікальних рис літературної спадщини Віана: в професійних колах почали з'являтися оцінки його творчості як «класичної», а також акцент на її потенціал для радикального оновлення тексту і форми різних літературних жанрів. Враховуючи, що Віан створював як поетичні, так і драматургійні твори, а також писав лібрето, питання «жанр – поліжанровість» стало особливо актуальним і спонукало мистецтвознавців до глибоких творчих досліджень. Таким чином, ми переконані, що Борис Віан був передвісником «постмодернізму» в літературі.

Отже, на підсумку, зазначимо, що французька гуманістика першої половини XX століття мала творчо-пошуковий характер, намагаючись відповідати на тогочасні проблемні запитання. Філософія не мала замкненого характеру, а активно співпрацювала з літературно-художньою елітою, накреслюючи основні тенденції «художнього руху», який не мав обмежитися естетико-художніми засадами «авангардизму».

ЕВОЛЮЦІЯ ІБЕРО-АМЕРІКАНСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ: ПОЛІЛОГ ТРАДИЦІЙ

Іберо-америка – термін використовується для позначення інтегральної моделі культурної взаємодії, що містить країни Піренейського (Іберійського) півострова і Центральної та Південної Америки (колишні колонії Іспанії та Португалії). Формуванню єдиного комунікативного простору суттєво сприяли лінгвістичні чинники: іспанська і португальська мови стали тим мостом, який пов'язав такі різні культури. Історія іберо-американської цивілізації починається із завойовницьких походів конкістадорів періоду великих географічних відкриттів, що заклали традиції її досліджень.

Значну роль в осмисленні культур цього ареалу зіграли національні антропологічні школи, що протягом своєї еволюції зверталися не тільки до попередніх історичних етапів культурного розвитку, а й сьогодення. Ключовим поняттям сучасного іберо-американського культурного простору стає полілог як форма комунікації, що відповідає соціокультурній реальності часу. Це стимулювало наукові пошуки дослідників у контексті зростаючої універсалізації.

Після першого плавання Колумба до Антильських островів римський папа Олександр VI буллою від 4 травня 1493 р. дарував іспанцям «у вічне володіння всі острови і материки, що знайдені та ті, що будуть знайдені»[118]. З відкриттям португальським мореплавцем Педру Кабралом територій Бразилії (1500) почався процес колонізації Південної Америки. Освоєння нових земель інтерпретувалося європейцями в контексті поширення християнської релігії серед «варварських народів» як головної мети завоювань в Америці. Однак у європейських поселенців, котрі вирушали у далеку Америку, на першому місці була мета розбагатіти, й як можна швидше.

Основою ставлення завойовників до місцевого населення було переконання у власній перевазі, як у військовому, так і духовному відношенні. Серед колонізаторів побутувало уявлення про аборигенів як істот, нездатних до прийняття цивілізації. Важливим важелем управління корінними народами було нав'язування їм європейського світогляду через християнство. В Америку хлинули місіонери різних католицьких орденів – францисканці, домініканці, августинці, єзуїти та ін. Боротьба з індіанськими віруваннями, як правило, здійснювалася силовим шляхом: знищувалися храми, святилища, зображення божеств, мумії предків. У деяких місцях (зокрема, в містах Центральної Мексики) ченці настільки досягли успіху, що вже в 30–40-х роках XVI ст. новозвернені у християнство індіанці стали допомагати іспанцям викорінювати вірування своїх пращурів[119].

У районах безпосереднього контакту з колоністами система соціальних відносин аборигенів піддалася радикальному руйнуванню: верховні вожді

---

[118] Pope Alexander VI. Inter caetera (May 4, 1493). *Encyclopedia Virginia.* URL: https://encyclopediavirginia.org/entries/inter-caetera-by-pope-alexander-vi-may-4-1493 (accessed: 12.10.2024).

[119] Armillas P. Programa de historia de America. Periodo idnigena. México, 1963. P. 91.

знищувалися або ставали повністю залежними від європейців; місцеві інститути були витіснені муніципальними формами управління; корінному населенню було відмовлено у праві організації етнічних груп. Землі, котрими володіли індіанські громади, різко скорочувалися. Поселенці намагалися отримати максимальний прибуток з праці аборигенів. Були введені обов'язкові роботи індіанців (мита) на рудниках, будівництві, прокладанні доріг, у землеробстві, а також подушний податок (tributo)[120].

Індіанців змушували переселятися з автохтонних територій в редукції. Люди різного етнічного походження, які нерідко говорили різними мовам, були змушені жити за загальними правилами: будувати однакові оселі, носити однаковий одяг, спілкуватися однією мовою (і не завжди це була мова місіонерів). Система редукції була, по суті, засобом контролю над місцевим населенням, інструментом його культурної уніфікації. Довгій час на малодоступних для прибульців територіях (головним чином, в Амазонії) традиційні форми суспільних відносин у аборигенів слабко змінювались або модифікувалися під впливом трансформацій у власному господарстві.

Період початкової колонізації Латинської Америки супроводжувався різким зменшенням чисельності аборигенів у цілому, зникненням окремих народів та етнічних груп. На деяких територіях демографічні втрати за перше століття контакту з європейцями становили до 95% населення. Крім планомірного винищення корінних мешканців в процесі завоювання їх територій, важливими чинниками демографічного занепаду були також: руйнування колишнього способу життя індіанців; їх жорстка експлуатація; наступ європейців на общинне землеволодіння; завезені європейцями хвороби, проти яких у місцевого населення не був вироблений імунітет. Великих етнодемографічних втрат завдали також міжусобні війни: місцеві жителі часто втягувалися у ворожнечу між колоніями різних країн.

У першу чергу, спорожніли Антильські острови, узбережжя Венесуели, Бразилії та Перу, скоротилася чисельність населення також на землях, колись підвладних ацтекам та інкам. На початку XIX ст. співвідношення індіанців і нащадків прийшлого населення було у різних країнах неоднакове. Найбільше корінних жителів зберіглося у Мексиці, Гватемалі та в країнах Центральних Анд. Починаючи з другої половини XIX ст., у деяких країнах (Аргентині, Бразилії тощо) відбулося значне збільшення європейського населення за рахунок масової імміграції.

У першій чверті XIX ст. більшість країн Латинської Америки отримала незалежність. З цього часу почалася активна приватизація земель індіанців по всій Латинській Америці. Общинна власність на землю поступово замінювалась приватною[121]. Інтенсивний наступ на землі аборигенів був обумовлений зростанням потреб панівних верств суспільства у природних ресурсах цих територій. У Гватемалі, наприклад, це пов'язано з розширенням виробництва кави, на котру зріс попит на міжнародному ринку; в Бразилії – з каучуковим бумом; через території резервацій стали прокладати залізниці.

---

[120] Capdequi J.M. Ots. El estado espanol en las Indias. México : Fondo de Cultura Económica, 1975. 178 p.

[121] Armillas P. Programa de historia de America. Periodo idnigena. México, 1963. 322 p.

Таким чином, державна політика в багатьох країнах Латинської Америки була спрямована на підпорядкування аборигенів, заняття їхніх земель, розщеплення громад і акультурацію етнічних груп.

Мексиканська антропологія завжди була пов'язана з історією країни, відбиваючи її культурне і соціальне різноманіття; країни, де злилися воєдино культури індіанців, іспанців та їх креольських і метисних нащадків, народжених у «Новій Іспанії». Її історію прийнято обчислювати з початку XX ст., коли у Мехіко за ініціативою Франца Боаса й Едуарда Зелера була відкрита Міжнародна школа американської археології та етнології (1911). По завершенні Мексиканської революції (1917) постало питання про вибір стратегії побудови мексиканської національної держави. Для вирішення цієї проблеми в країні було сформовано Управління антропології (Direccion de Antrpologia), очолене Мануелем Гаміо. Саме створення цієї інституції поклало початок розвитку суто мексиканської антропології.

На першому етапі своєї історії (з початку XX ст. до 1950-х років) мексиканська антропологія, слідуючи євро-американським тенденціям, інтерпретувалася як наука про аборигенні культури, що знаходяться на межі зникнення і потребують детального вивчення. В її основу були покладені принципи побудови антропологічного знання, закладені Францем Боасом, котрі базувалися на етнографічних польових дослідженнях. Центральними фігурами мексиканської антропології початку XX ст. були Леопольдо Батрес[122], Ніколас Леон[123] й Андрес Енрікес[124], які заклали основи розвитку мексиканської антропології.

У 1916 році Мануєль Гаміо публікує програмну роботу «Forjando Patria» («Виковуючи Батьківщину»)[125], в якій розкриває концептуальну матрицю, що визначила головні напрямки розвитку мексиканської антропології як академічної дисципліни: 1) вивчення расових характеристик, проявів матеріальної та інтелектуальної культури, мов і діалектів, економічного становища й умов фізичного та біологічного середовища регіональних груп населення; 2) пошук засобів, які повинні застосовуватися, щоб ефективно сприяти фізичному, інтелектуальному, моральному та економічному розвитку корінного населення; 3) підготовка расового зближення, культурного злиття, мовної уніфікації та економічної рівноваги регіональних груп. Розроблена Гаміо концепція відкрила новий етап у мексиканській антропології, орієнтованої на використання антропологічних знань для вирішення національних проблем.

Державна політика стосовно аборигенів активізувалася в роки правління президента Лосаро Карденаса (1934–1940), індіанця за походженням. Уряд інтенсифікував пошук мексиканського шляху розвитку суспільства[126]. У квітні 1930 року при Національному автономному університеті Мексики

[122] Batres L. Teotihuacan: memoria que presenta Leopoldo Batres. México D.F., 1906. 172 p.
[123] León N. Historia de Antropologia fisica en México. *American Journal of Physical Anthropology*. 1919. Vol. 2, Issue 3. P. 229–264.
[124] Enriquez A.M. La Revolution Agraria de Mexico/ Andres Molina Enriquez. México, Historia y Etnografia, 1932. 158 p.
[125] Gamio M. Forjando Patria. Pro-nacionalismo / trans. F. Amstrong-Fumero. Boulder, 2010. 216 p.
[126] Villoro L. Los grandes momentos del indigenismo. México, 1950. 248 p.

відкривається Інститут соціальних досліджень; засновується Мексиканське суспільство антропології та «Мексиканський журнал антропологічних досліджень» («Revista Mexicana de Estudios Antropológicos»); починає свою діяльність Літній лінгвістичний інститут, котрий привертає молодих лінгвістів для реалізації програми щодо дослідження мов американських індіанців[127].

У 1936 році створюється Автономний відділ у справах аборигенів (Departamento Autonomo de Asuntos Indigenas), перетворений у 1946 році в Генеральне управління у справах аборигенів (Direccion General de Asuntos Indigenas) в складі Секретаріату громадської освіти. Основною функцією інституції було вивчення соціальних потреб корінного населення та захист його общинних інтересів. Для оптимізації роботи управління були залучені провідні антропологи країни. У межах дослідницьких програм був зібраний великий емпіричний матеріал про життя та культуру аборигенів, узагальнений у фундаментальній етнографічній роботі Карлоса Басаурі[128].

У 1940 році в Мехіко створюється Міжамериканський індіхеністський інститут (Instituto Indigenista Interamericano, 1940), а в 1948 році – Індіхеністський національний інститут (Instituto Nacional Indigenista, INI), діяльність яких була спрямована на формування державної стратегії щодо корінного населення країни. Парадигмальну основу обраної урядом політики складала «модель інтеграції» Гонсало Бельтрана[129], що націлена на гомогенізацію мексиканського суспільства. У ракурсі національної інтеграційної політики констатувалося, що аборигенне питання – одна з найважливіших національних проблем. Особлива увага приділялася: збереженню позитивних аспектів культури аборигенів; поліпшенню умов їхнього життя; розвитку їх господарства та системи охорони здоров'я[130].

Для реалізації індіхеністських планів потрібні були підготовлені кадри як в адміністрації, так і науково-освітньому секторі. Домінуюче місце в цьому проекті відводилось антропології. У 1938 році при Національному політехнічному інституті був створений Відділ антропології, а в 1939 році – Національний інститут антропології та історії (Instituto Nacional de Antropología e Historia, INAH). Метою INAH були соціально-антропологічні дослідження (як теоретичні, так і прикладні) життя корінного населення країни для його акультурації та асиміляції.

У 1942 році Відділ антропології вливається в структуру INAH, отримавши назву Національної школи антропології (з 1946 року – Національна школа антропології та історії) як освітньої інституції, котра готувала кадри за спеціальностями: фізична антропологія, археологія, етнологія та лінгвістика. В її освітню програму увійшли такі курси, як: введення у соціальну та прикладну антропологію; методи дослідження і планування сільських громад; соціальна

---

[127] Эрнандес А. М. Антропология и индихенистская политика в Мексике XX в.: диалог и конфронтация. *Этнографическое обозрение*. 2018. № 3. С. 80–97.

[128] Basauri C. La ponlacatión indigena de México : 3 vols. México, 1940. Vol.1: Etnografia. 363 p.; Vol. 2: Familia "Maya-Quicheana" Mayas. 567 p.; Vol. 3: Familia "Nahuatlana" Coras. 409 p.

[129] Beltrán G.A. El proceso de aculturación. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957. 269 p.; Beltrán G.A. Programas de salud en la situación intercultural. México, 1955. 191 p.

[130] Comas J. Tendencias de la antropología social y del indigenismo en México. *Actas y memorias del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla, 1966. Vol. 3. P. 537–538.

структура громад; економічні, освітні та санітарні проблеми сільських громад та ін. Значну частину університетської підготовки антропологів, як і раніше, складали польові дослідження. У Школі в цій період викладали професора Сол Такс8, Ральф Білз, Джорж Фостер.

Другий етап мексиканської антропології (з 1960-х до 1980-х років) характеризується міцним твердженням антропології як наукової дисципліни. Зростає число антропологів в університетському секторі країни (Національний автономний університет Мексики, Ібероамериканський університет, університети штатів Веракрус, Юкатан тощо). Активізується науково-дослідницька діяльність, що орієнтована на аналіз соціальних відносин у сільських громадах та вивчення їх економічних й екологічних детермінант. Зі зростання міського населення, увага антропологів починає фокусуватися на проблемі сільських мігрантів у місті.

1970-ті роки – переломний момент в історії мексиканської антропології. Це роки посилення політизації та ідеологізації суспільної думки, зростання політичної боротьби й соціальних рухів усередині країни. Ставиться під сумнів етноцентристська модель, що заснована на гомогенізації мексиканської культури. Критиці піддається не лише система викладання антропології, а й індихеністська політика у Мексиці[131], котра спрямована на створення єдиної, національної культури.

Критично налаштовані антропологи (Гонсало Бельтран, Анхель Палерм) починають реалізацію програми створення незалежних дослідних й освітніх установ: засновується Центр вищих досліджень Національного інституту антропології та історії (пізніше перейменований у Центр досліджень і вищої освіти в галузі соціальної антропології); створюється Столичний автономний університет у Мехіко; в Істапала відкривається відділ антропології під керівництвом Палерма. За сприянням Гільєрмо Баталла формується програма професійного навчання етнологів, оновлюється музейна система, створюється Національний музей народних культур.

Значно розширюється тематична гамма наукових парадигм й аналітичних підходів. Баталла формулює теорію культурного контролю[132], що дозволяє зрозуміти складні взаємозв'язки між домінуючою та підлеглими культурами, а також пояснити динаміку груп із різними культурами в умовах міжетнічного контакту. Він пропонує контроль над прийняттям рішень щодо сталості або культурних змін як політичного каналу для підлеглих груп у боротьбі за збереження своєї автономії й власної ідентичності.

З активізацією модернізаційних процесів у країні, прийняттям курсу на її індустріалізацію та прискорену урбанізацію зростає інтерес до соціальних і політичних аспектів антропології. Це призводить до відходу від ідей Боаса на користь соціальних досліджень. У пошуках некапіталістичного шляху розвитку

---

[131] Warman A., Batalla G.B. Arman M. at al. De eso que llaman antropología mexicana. México, 1970. 157 p.

[132] Batalla G.B. La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos. *Anuario Antropologico*. 1988. № 86. P. 13–53.

країни Анхель Палерм звертається до марксистських теорій[133], намагаючись поєднати функціонально-структуралістські, багатолінійні-еволюціоністські та марксистські традиції для аналізу соціальних процесів.

У контексті глибоких соціальних, політичних та культурних перетворень у мексиканському суспільстві, увага антропологів фокусується на вивченні нових зв'язків між селом і містом, осмисленні ролі культури у відтворенні соціальних змін і формуванні масової культури[134]. У ці роки Гонзало Бельтран публікує фундаментальну наукову розвідку[135], в якій узагальнює досвід індіхеністської політики в Латинській Америці.

Третій період історії мексиканської антропології (з 1990-х років по теперішній час) пов'язаний з лібералізацією державної політики. Після політичної та економічної кризи в країні (1970–1982) починається поворот до неолібералізму, що істотно змінює індихеністську політику. Мексиканський уряд бере курс на мультикультуралізм[136]. Антропологи приймають активну участь у розробці та реалізації програми щодо діалогу з індіанськими народами про передачу адміністративних функцій аборигенним організаціям і колективам. У межах програми ставляться питання про реорганізацію юридичних, політичних, культурних і соціальних відносин між індійськими громадами та мексиканською державою.

Збройне повстання 1994 року Сапатистської армії національного визволення (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN) особливо гостро поставило питання про переформатування основних напрямків розвитку країни з урахуванням участі аборигенних організацій в управлінні країною. Однак, як переконливо показали автори монографії «Latin America's Multicultural Movements» («Мультикультурні рухи Латинської Америки»)[137], de facto в країні не вдалося подолати розбіжності між корінним населенням країни й офіційними інститутами, що підтвердило суперечливу роль держави у наданні юридичних прав аборигенним народам з їхньою іманентною культурної матрицею.

Усі ці події трансформували сферу діяльності мексиканських антропологів: 1) індіхеністська політика переходить у фазу стагнації; 2) у контексті руху корінних народів за автономію посилюється конкуренція між різними проектами, орієнтованими на розвиток культури й соціальних сфер країни; 3) мексиканськими антропологами розробляються варіанти шляхів будівництва мексиканської національної держави з урахуванням її культурного різноманіття.

Формування бразильської антропології як науки прийнято пов'язувати з початком XX ст. – часом розробки ідеї національної ідентичності. На відміну від сусідів по континенту, бразильці не прагнули зберігати чистоту

---

[133] Palerm Á. Antropología y marxismo. México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social : Universidad Autónoma Metropolitana, 2008. 348 p.

[134] Batalla G.B. Pensar nuestra cultura: ensayos. México, 1991. 172 p.

[135] Beltrán G.A. Regiones de refugio. El desarrollo de la comunided y el proceso dominical en Mestizoamerica. México, 1967. XVIII, 366 p.

[136] Latin America's Multicultural Movements: The Struggle Between Communitarianism, Autonomy, and Human Rights / eds.: T. A. Eisenstadt, M. S. Danielson, M. J. B. Corres, C. S. Polo. New York, 2013. 271 p.

[137] Ibid.

європейської крові, змішуючись з місцевим населенням, а масовий приплив африканських рабів лише посилив стратифікацію бразильського суспільства. Індіанці, котрі говорять різними мовами, білі, метиси, мулати, квартерони складають строкату картину цієї «тропічної цивілізації»[138]. Етнічне розмаїття актуалізувало проблему формування єдиної бразильської нації, детермінувало вибір парадигми бразильської ідентичності й розробку програми державної політики щодо корінних народів.

У розвитку бразильської антропології можна визначити кілька фаз. Перший період відбувався в умовах домінування державної ідеології, спрямованої на поступову й мирну інтеграцію (точніше – на асиміляцію) аборигенних народів у регіональні сегменти національного суспільства. 1910 року в Бразилії була створена Служба захисту індіанців (SPI) – інституція, що займалась проблемами аборигенів. У рішенні її задач взяли активну участь як бразильські, так і зарубіжні вчені – етнографи, антропологи, соціологи. Інтенсифікуються польові етнографічні дослідження серед корінного населення, відточується методологія аналізу, йде теоретичне осмислення отриманих результатів (Герберт Бальдус[139], Клодт Леві-Стросс[140], Егон Шаден[141]).

Центром антропологічної думки у першій половині XX ст. стають Сан-Пауло і Ріо-де-Жанейро. У цей період в Університеті Сан-Пауло викладали засновник структурної антропології Леві-Стросс (1935), німецькі антропологи Еміліо Віллемс та Егон Шаден; в Школі соціології та політики Сан-Паулу – Герберт Балдус. Відкривається факультет антропології у Федеральному університеті Ріо-де-Жанейро, в структуру якого з 1946 року входить Національний музей природної історії й антропології. Заснований у 1818 році, музей зібрав великий етнографічний матеріал (близько 40000 одиниць культурних артефактів), колекцію з фізичної антропології, геології, зоології, палеонтології та ін. З 1953 року в Ріо-де-Жанейро починає функціонувати Музей індіанської культури. У його зібранні – етнографічний, бібліотечний фонди (16000 публікацій), фільмофонд, аудіо- та відеозаписи, що стосуються культури індіанців Південної Америки.

Факт, що племена, котрі знаходяться у стані соціальної ізоляції, практично зникли з лиця континенту, детермінував вивчення наслідків впливу міжетнічних контактів на різні сфери життя корінних народів. У полі бразильської антропології домінує проблема індихенізму. Як пише Альсіда Рамос, «практично кожен етнолог у Бразилії так чи інакше пов'язаний з долею корінних народів країни, що відбивається як на характері досліджень, так і на виборі тем та

---

[138] Ribeiro D. Os índios e a civilização. São Paulo, 2019. P.454.

[139] Baldus H. Antropologia Aplicada e o Indígena Brasileiro. *Anhembi. São Paulo*, 1960. Vol. 40. № 119. P. 257–266; Baldus H. Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira. Vol. II (Völkerkundliche Abhandlugen. Bd. IV). Hannover: Kommissionsverlag Münstermann Druck GmbH, 1968. 864 s.; Baldus H. Ensaios de Etnologia Brasileira. 2 ed. São Paulo, 1979. 214 p.; Baldus H. Métodos e resultados da ação indigenista no Brasil. *Revista de Antropologia*. 1962. Vol. X, № 1–2. P. 27–42.

[140] Lévi-Strauss C. Mytholoques : L'origine des manières de table. Paris, 2014. 620 p.

[141] Schaden E. A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil: Ensaio Etno-SociolÓgico. Rio de Janeiro, 1959. 175 p.

теоретичних підходів, польових стратегій і методів етнографічного письма»[142]. Саме гуманістичні ідеї антропологів початку XX ст. заклали основу сучасної бразильської антропології.

Протягом усього розвитку антропології в Бразилії як науки змінювались теорії й методи дослідження, однак незмінним залишалось індіанське питання – процеси трансформації та руйнування індіанської культури на тлі домінування білого населення. У 1940–1950-х роках ключовою моделлю емпіричних і теоретичних досліджень соціокультурних змін в індійських племенах стає акультурація, що отримала розробку в працях Р. Редфілда, Р. Лінтона та М. Херсковіця[143]. Однак у бразильському контексті ця модель (в інтерпретації Дарсі Рібейро – модель етнічної трансфігурації[144]) стає більш політизованою. У 1960-х роках фокус досліджень переміщається з феномену культури у сферу соціальних відносин: модель акультурації заміняється теорією міжетнічного тертя де Олівейра[145]. У межах соціології індігенної Бразилії[146] вчений досліджує варіативність моделі поведінки індіанців і білих у ситуаціях, в яких інтереси сторін діаметрально протилежні, вивчає способи і механізми їх взаємодії, аналізує результати міжетнічного контакту. Де Олівейра створив методологічну основу для осмислення взаємин різних регіональних груп населення, які перебувають у тісному контакті з індіанцями.

Отже, відмінною рисою бразильської антропології першої половини XX ст. була спрямованість на вивчення міжетнічного контакту і пошук парадигми бразильської ідентичності. Результатом багаторічних антропологічних досліджень стало вироблення рекомендацій для вирішення стратегічних проблем щодо корінних народів. Особлива увага приділялась питанням: землеволодіння; організації племінного господарства; юридичному оформленню статусу індіанців; надання їм медичної допомоги та освіти; замирення войовничих племен.

Друга фаза розвитку антропології збіглася з періодом етноциду і військовим переворотом (1964). Разом з тим вектор офіційної індіхеністської політики, як і раніше, залишався спрямованим на інтеграцію індіанського населення в недиференційоване суспільство. У 1967 році інститут SPI був замінений Національним індіанським фондом (FUNAI), політика якого зводилася швидше до захисту білих поселенців, ніж корінних народів в ім'я прогресу країни.

У 1970–1980-х роках спектр антропологічних досліджень істотно розширюється, поглиблюється теоретико-методологічна база досліджень етнічної проблематики. Едуарду де Кастру – професор Національного музею Федерального університету Ріо-де-Жанейро розробляє концепцію амазонського перспективізму. Переосмислюючи структуралістські ідеї Леві-Стросса, де Кастро

---

[142] Рамос А. Р. Этнологи и индейцы: бразильский сценарий / пер. с англ. С.В. Соколовского. *Этнологическое обозрение*. 2005. № 2. С. 56–68.

[143] Redfield R., Linton R., Herskovits M. J. Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. № 1. P. 149–152.

[144] Ribeiro D. O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo, 1995. 476 p.; Ribeiro D. Os índios e a civilização. São Paulo, 2019. 460 p.

[145] Oliveira R.C. de. Aculturacao e «friccao» interetnica. *America Latina*. 1963. № 6. P. 33–45.

[146] Oliveira R.C. de. Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro, 1978. 222 p.

запропонував оригінальну інтерпретацію етнометафізики американських індіанців, що побудована на постструктуралістській методології[147]. І хоча питання міжетнічних відносин залишаються актуальними, фокус інтересів вчених починає зміщуватися у бік проблем селянства, сім'ї, соціально-економічних змін у суспільстві. Активно розроблюється проблема народної культури[148].

Третя фаза (період демократизації в країні) починається з прийняття бразильської конституції (1988). В умовах зростання політичної активності аборигенів, посилення координації їхніх дій політика індихенізму піддається серйозній критиці як з боку вчених, так і бразильського суспільства у цілому. Ідея гомогенізації соціуму, домінуюча протягом усього XX ст., змінилась визнанням його неоднорідності.

В основі сучасної антропологічної доктрини лежить парадигма про гетерогенність бразильського культурного поля. Культурна мозаїка Бразилії складається з традицій різних народів, котрі становлять бразильську націю. Домінуючим у цьому конгломераті залишається португальське начало – культура перших португальських поселенців, їх звичаї, мова, релігія (католицизм). Однак в наслідок інтеграційних процесів у суспільстві, португальська культура поступово трансформувалась у хронотопі: на узбережжі Бразилії чітко простежується вплив африканської культури (зокрема, в бразильській популярній музиці, в ритмічній самбі), в той час як в Амазонії помітні сліди індіанської культури.

У пошуках ідентичності архітектори (Оскар Німаеєр, Луісіо Коста) створили неповторний бразильський стиль, в якому змішалися португальські традиції з індіанськими мотивами і тропічними темами (Ді Кавалканті, Кандіду Портінарі, Лазар Сегал). Всесвітньо відома Бразильська літературна академія в Ріо-де-Жанейро (Ж. Фрейре, Г. Рамос, Ж. Амаду, Е. Веріссімо). Величезний творчий потенціал нації виявився також у бразильському кінематографі, сучасних видах мистецтва (рекламі, моді, ландшафтному та індустріальному дизайні тощо)[149].

У XXI ст. у Бразилії з її розвиненими сільським господарством, гірничодобувною промисловістю, виробництвом товарів і сектором послуг стійке поліпшується макроекономічна стабільність, розширюється присутність країни на світових ринках. І хоча глобальна економічна криза 2008 року негативно позначилась на бразильській економіці (знизився світовий попит на бразильські товари, зменшилось зовнішнє кредитування), вже у 2010 році темпи зростання ВВП виявилися позитивними, чому значною мірою сприяло повернення іноземних інвестицій і відновлення експорту.

Разом з тим, розвиток капіталістичних відносин у Бразилії загострив соціальні протиріччя – багато дрібної й середньої буржуазії опинилося на межі розорення, інтенсифікується розшарування селянства; росте рівень злочинності в країні. У зв'язку з цим в останні десятиліття вектор досліджень бразильських

---

[147] Castro E.V. de. Cannibal Metaphysics / ed. P. Scafish. Minnesota, 2014. 229 p.

[148] Hartman G. Brasilianische Volkskunst. Koblenz, 1982. 82 p.; Hartman G. Fischfest der Pau d'Arco-Kayapó, Brasilien (Ngôre-Zeremonie). *Tribus. Stuttgart*. 1982. №. 31. P. 37–44.

[149] Wood N.P. Brasil in Twenty–First Century Popular Media: Culture, Politics, and Nationalism on the World. Idaho Falls, ID: Lexington Books, 2016. 220 p.

антропологів спрямовується на проблеми підвищення економічного рівня життя широких верств населення. Досліджуються економічні та політичні питання розвитку Бразилії[150], аналізуються режими економічного зростання[151] і розподіл доходів у країні[152], проблеми макроекономіки[153].

Техногенні фактори негативно позначилися не тільки на соціальних умовах життя населення, вони призвели до погіршення екології в регіоні й зростання захворювань. Це знайшло відбиття в теоретичних розробках бразильських вчених, що стосуються питань охорони здоров'я та навколишнього середовища, вивчення біоресурсів країни і репродуктивних технологій[154]. Активно розробляється гендерна проблематика[155] та питання міграції[156].

Отже, по-перше, всупереч офіційній політиці бразильського уряду, орієнтованої на інтегрування аборигенного населення у національну метисну культуру, в останні десятиліття спостерігається зростання політичної активності корінних народів за розширення своїх цивільних прав і збереження етнічної культури. По-друге, чималу роль у цих процесах грали і продовжують грати антропологи. Але якщо на початку XX ст. бразильські антропологи стояли на позиціях гомогенізації суспільства, то в умовах сучасних реалій вони активно відстоюють ідею мультикультуралізму і права аборигенів самостійно вирішувати свої проблеми.

---

[150] Amado A., M.L.R. Mollo The 'developmentalism' debate in Brazil: some economic and political issues. *Review of Keynesian Economics*. 2015. Vol. 3. № 1. P. 77–89.

[151] Araujo E., Gala P. Regimes de crescimento econômico no Brasil: evidências empíricas e implicações de política. *Estudos Avançados*. 2012. Vol. 26. № 75. P. 41–56.

[152] Medeiros M., Souza P.H., Castro F.A. O topo da distribuição de renda no Brasil: primeiras estimativas com dados tributários e comparação com pesquisas domiciliares (2006–2012). *Dados*. 2015. Vol. 58. No 1. Pp. 7–36.

[153] Pereira L.C. Structuralist macroeconomics and the new developmentalism Brazilian. *Journal of Political Economy*. 2012. Vol. 32. Issue 3. Pp. 347–366.

[154] Bartmann A. A descriptive study of culture media in Brazilian assisted reproduction clinics. *JBRA Assist Reprod*. 2016. Vol. 20. № 3. P. 107–111; Fearnside P.M. Environmental policy in Brazilian Amazonia: Lessons from recent history. *Novos Cadernos NAEA*. 2016. Vol. 19. № 1. P. 27–46; Heckenberger M. et al. The legacy of cultural Landscapes in the Brazilian Amason: implications for biodiversity. *Philosophical Transactions of the Royal Society: Biological Sciences*. 2007. Vol. 362. Pp. 197–208; Kunz A., Miele M., Steinmetz R.L.R. Advanced swine manure treatment and utilization in Brazil. *Bioresource Technology.* 2009. Vol. 100, Issue 22. Pp. 485–489; Makuch M.Y., Bahamondes L. Barriers to access to infertility care and assisted reproductive technology within the public health sector in Brazil. *Facts Views & Vision Obgyn*. 2012. Vol. 4. № 4. Pp. 221–226; Okhovati M. Trends in Global Assisted Reproductive Technologies Research: a Scientometrics study. *Electronic Physician*. 2015. Vol. 7. № 8. pp. 1597–1601; Soterroni A.C. Future environmental and agricultural impacts of Brazil's Forest Code / Aline C. Soterroni el at. *Environmental Research Letters*. 2018. Issue 13. Pp. 1–12.

[155] Carrara S., Simões J. A. Sexuality, Culture and Politics: The Journey of Male Homosexuality in Brazilian Anthropology. *Cadermos Pagy. Campinas*. 2007. № 28. Pp. 65–99; Dias S. Teoria e metodo dos estudos feministas: perspectiva histórica e a hermeneutica do quotidiano. *Uma questão de gênero* / eds. Albertina de Oliveira Costa and Maria Cristina A Bruschini. Rio de Janeiro, 1992. Pp. 39–53; Pedro J.M. Corpo, prazer, e trabalho. *Nova história das mulheres* / eds. J. M. Pedro, C. B. Pinsky. São Paulo, 2012. Pp. 238–259.

[156] Campos G.B. de. Dois séculos de imigração no Brasil: A construção da imagem e papel social dos estrangeiros pela imprensa entre 1808 e 2015. Rio de Janeiro, 2015. 545 p.; Neto J., Oliveira E. N., Neto F. Acculturation, Adaptation and Loneliness among Brazilian Migrants Living in Portugal. *Peoplés Movements in the 21st Century*. *Risk, Challenges and Benefits.* TechOpen, 2018. Pp. 169–185.

1516 рік, коли іспанський мореплавець Хуан Діас де Соліс висадився на березі затоки Ла-Плата, став відправною точкою європейської експансії в цьому регіоні. Питання про статус регіону особливо гостро постає після підписання декларації незалежності від Іспанії (1816) та прийняття конституції (1826), що поклала початок процесу формування аргентинської нації. У часи диктатури Хуана Росаса розгортається боротьба за радикальне перетворення аргентинського суспільства, котру очолила група мислителів-демократів, які входили в організацію «Молода Аргентина» (Хуан Альберді, Домініго Сарм'єнто, Естебан Ечеверрія). Ці ключові для Аргентини події визначили напрямок подальшого розвитку аргентинської гуманітаристики.

У середині XIX ст. з'являються теоретико-методологічні розробки, в яких аналізуються соціальні, економічні та культурні проблеми аргентинської нації, виявляються чинники, що гальмують її об'єднання, детально висвітлюється процес історичного розвитку Аргентини. Хуан Альберді видає працю «Основи та відправна точка для політичної організації Аргентинської Республіки»[157], що стала фундаментом для аргентинської конституції 1853 року.

Великий вплив на суспільну думку не тільки в Аргентині, а й в інших країнах Латинської Америки мала концепція розвитку аргентинської економіки Домініго Сарм'єнто[158]. Сарм'єнто дав соціологічне пояснення чинників відсталості країни в умовах збереження феодальних пережитків. Перейнята ідеями лібералізму, концепція базувалась на парадигмі про заохочення приватної ініціативи й обмеження державного втручання в економіку країни. Активно публікуються роботи родоначальника прогресивно-радикального напрямку в аргентинській історіографії Естебан Ечеверрія[159]. Поет, історик, соціолог, Ечеверрія в своїх творах показав життя знедолених мешканців міських околиць і сільської бідноти[160].

Наприкінці XIX–початку XX ст., у наслідок політики прискореного розвитку капіталізму, Аргентина стає однією з десяти найбагатших держав світу. У країну йшов великий потік іноземних інвестицій, аргентинський експорт становив 7% від загальносвітового. За перші два десятиліття XX ст. в Аргентину прибув мільйон європейських мігрантів. Природні ресурси, активна урбанізація, постійний приплив робочих рук прискорили економічне зростання країни, що призвело до появи середнього класу і створення національної системи освіти.

Разом з тим зміцнення позицій іноземного капіталу в країні детермінувало необхідність вирішення проблем її економічної незалежності. Аргентинські вчені (Іполіто Іріґоєн) виступили за обмеження діяльності іноземних монополій. В Аргентині стають популярними марксистські ідеї (Хуан Хусто, Хосе Інхеньєрос, Вікторіо Кодовілья), що були транспоновані на матрицю соціально-економічного розвитку країни та її культури (Ектор Агості, Анибал Понсе). На

---

[157] Alberdi J.B. Bases y puntos de partida para la organización política de la RepúblicaArgentina / incluye prólogo de Matías Farías. Buenos Aires, 2017. 254 p.
[158] Sarmiento D.F. Civilización y barbarie / **ed.** de R. Yahni. Madrid, 2011. 457 p.
[159] Echeverria E. La cautiya – El matadoro. Buenos-Aires : Eudeba SEM, 2017. 248 p.
[160] Echeverria E. Obras completes. Buenos-Aires, 1970. 454 p.

межі XIX–XX ст. провідне місце починає займати ліберально-позитивістська школа (Бартоломе Мітре), що заснована на ідеї антіколоніалізму і буржуазного шляху розвитку країни.

Пошук національної ідеї активізував археологічні та етнографічні дослідження на території Аргентини (Франсиско Морено, Хуан Амброзетті); помітно зріс інтерес до вивчення фольклору та мов аборигенів (Самуэль Кеведо). Центром зосередження наукового життя країни стає Університет Буенос-Айреса (заснований у 1821 р.), під патронатом якого був створений перший в Аргентині етнографічний музей (1866). Основу музею склало зібрання археологічних й антропологічних артефактів Морена. 1888 року в музеї зберігалося більше 15000 експонатів. У 1904 році його фонди поповнилися колекцією реліквій і предметів побуту індіанців (ритуальні маски, кухонне начиння, статуетки, ювелірні прикраси, головні убори з пір'я тощо), зібраної Хуаном Амброзетті під час експедиції у північно-західні райони Аргентини. Пізніше в фонд музею влився фотоархів Енріке Палавечіно30, що містить сотні зображень з життя індіанців – результат його 40-річних наукових праць. На знімках вчений зафіксував процес поступового руйнування традиційної життя індіанців. Відкривається Національний університет Тукумана (1914), в структуру якого увійшли Інститут і музей етнографії.

У 1920–1940-х роках аргентинська етнографія робить перші кроки в узагальненні результатів польових досліджень. Альфред Метро аналізує духовну та матеріальну культуру індіанців, економічні структури їх суспільств, активно виступає на захист корінного населення. Палавечіно[161]. класифікує культурні зони на території Аргентини. Згодом він знову повертається до цієї теми, поглиблюючи і доповнюючи свою концепцію в контексті дифузіонізму[162]. Під впливом культурно-історичної школи Боаса, в межах теорії культурних змін і акультурації, Палавечіно вивчає проблему інтегрування корінних народів в аргентинське суспільство[163]. Методологічним принципом представників аргентинського крила культурно-історичної школи (Енріке Палавечіно, Хосе Імбеллоні) була орієнтація на конкретно-емпіричні дослідження, а основним матеріалом – історія розвитку локальних культурних спільнот, які виокремлюються за етнічною ознакою.

У 1936 році Імбеллоні видає книгу «Виклад культурології»[164], в якій підкреслює важливість поєднання антропологічних, археологічних, етнографічних і лінгвістичних підходів для дослідження культурних явищ. У цьому ж році виходить у світ перший том «Історії аргентинської нації» Рікардо Левене[165] – фундаментальна праця з питань археології, етнографії та лінгвістики, що була створена під патронатом Національної академії історії Аргентини.

---

[161] Palavecino E. Areas Culturales del Territorio Argentino. Univ. Nac. De la Plata. *Actas y trabajos cientificos del XXV Congreso International de Americanistas*. (La Plata. 1932). Buenos Aires, 1934. T. 1. Pp. 223–234.

[162] Palavecino E. Areas y capas culturales en el territorio Argentino: Museo de Historia Natural de San Rafael. *Mendoza, Argentina: Notas del Museo*. 1977 (1948). № 18. Pp. 3–82.

[163] Palavecino E. La mascara y la cultura. Buenos Aires : Ediclones de la Munieipalidad de Buenos Aires, 1954. 132 p.; Palavecino E. Teoría del cambio cultural. *Philosophia*. 1962. № 26. Pp. 60–72.

[164] Imbelloni J. Epítome de culturologia. Buenos Aires, 1936. 320 p.

[165] Levene R. Historia de la Nation Argentina / Ricardo Levene. Buenos Aires, 1936–1950. 258 p.

Особлива увага приділяється соціологічним і філософським проблемам. У перші десятиліття XX ст. стають популярними західноєвропейські ідеалістичні течії: неокантіанство, неотомізм, екзистенціалізм, філософія, що склалася під впливом феноменології та філософської антропології. У цей період створюються Інститут філософії в Кордові (1934), Інститут філософії у Мендесі (1943). Закладаються основи аргентинської соціологічної думки, все більшого значення надається питанням соціально-економічного розвитку країни і класової боротьби в Аргентині. Відкривається Аргентинський інститут соціальної та юридичної філософії в Буенос-Айресі (1936), Інститут соціології (1942).

Хоч Аргентині вдалося побудувати розвинену економіку, залежність від іноземного капіталу виявилася фатальною. З початком Першої світової війни інвестиції з Європи практично повністю припинилися, країна опинилася у глибокій рецесії. І лише повернення іноземних інвестицій у повоєнні роки та відновлення міжнародної торгівлі запобігли крах аргентинської економіки. Криза 1929–1933 років, а також Друга світова війна показали вразливість аргентинської економіки, поглибивши протиріччя між національним та іноземним капіталом. Спроба уряду Хуана Перона реанімувати економіку шляхом націоналізації ряду об'єктів (банків, залізниць, громадського транспорту, електричних мереж, водопостачання, університетів та ін.) не дала істотних результатів. Аргентина була відкинута на рівень «країн третього світу».

У 1950-х роках значний вплив набувають ідеї економічного націоналізму. У межах даної проблематики Рауль Пребіш сформулював концепцію «периферійного капіталізму»[166], в якій обґрунтував причини відсталості країн «третього світу». В основі концепції лежить уявлення про чіткий розподіл світової капіталістичної економіки на дві складові: економіку «центру» (високорозвинені індустріальні держави) та економіку «периферії» – це, як правило, країни, що експортують сировину та сільськогосподарську продукцію. Пребіш наочно показав, що основна причина відсталості периферії – викачування центрами істотної частини її доходів. Він висловив гіпотезу (гіпотеза Пребіша-Зінгера), що співвідношення експортних цін на сировину й імпортних цін на готові товари буде неухильно змінюватися на користь готових товарів. В силу цього, економічне становище країн-експортерів сировинних товарів (країн, що розвиваються) неухильно погіршується, посилюючи їх економічну залежність від «центру».

Для подолання цих обставин, вважав Пребіш, країнам «третього світу» необхідна модернізація економічної й соціальної структури та завоювання економічної самостійності й рівноправного становища у світі (теорія десарролізму, ісп. – розвитку)[167]. Задля цієї мети, потрібна індустріалізація, аграрна реформа, яка покінчить з відсталими аграрними відносинами, інтенсивний розвиток сільського господарства, зміна структури і географії зовнішньоекономічних зв'язків. Зростає значення регіональної економічної інтеграції й

[166] Prebisch R. Socioeconomic Structure and Crisis of Peripheral Capitalism. *CEPAL Review*. 1978. № 6. Pp. 159–252.
[167] Prebisch R. Hacia una teoría de la transformació. *CEPAL Review. Santiago de Chile*. 2008. № 96. Pp. 27–72.

вироблення нових, рівноправних принципів світової торгівлі та міжнародних економічних відносин.

Орієнтація на модернізацію економічної та соціальної структури детермінувала вдосконалення аналітичних методів економічних досліджень і розробку нових моделей модернізації соціально-економічної структури країни. Вивчаються питання економічного програмування (А. О'Коннел, Х. Нодель), проблеми внутрішніх та зовнішніх факторів розвитку аргентинської економіки (Р.Карсіофі, Х.Фідель, А.Феррер), досліджуються особливості індустріалізації Аргентини (Ф.Ерреро, Х.Дагніно Пасторе), а також нові форми та методи проникнення іноземного капіталу (К.Вілас, О.Сільва, С.Берхель, А.Сампай).

У 1950–1960-х роках відбуваються кардинальні зміни у сфері освіти: в аргентинських університетах вводяться нові спеціальності (соціологія, соціальна психологія, соціальна антропологія, соціальна статистика, політичні науки, демографія), змінюються навчальні програми на факультетах економічних наук; історичні науки. Антропологія переорієнтуються на економічні та суспільні проблеми. Збільшується число фахівців з вищою освітою, які виїжджають за кордон для удосконалення своїх знань. Видаються іспанською мовою праці американських та європейських вчених (Ф. Боаса, К. Леві-Стросса, Р. Лінтона, Р. Лоуі, Б. Маліновського, Г. Чайлда, Д. Стюарта, Е. Тейлора, Е. Еванс-Прічарда, Л. Уайта тощо), активно проводяться наукові конференції.

У 1964–1965-х роках виходить ряд урядових постанов щодо питань розвитку антропології, археології та народної культури. Активізуються польові дослідження (А. Гонсалес, Б. Нуньєс-Регейро, Х. Перес, М. Тарраго, О. Ередіа). Під час розкопок у печерах Місьйонес були виявлені артефакти докерамічного періоду, а у північно-західній частині країни – раніше невідома археологічна культура. Вивчаються процеси акультурації в окремих аргентинських провінціях (І. Антоньяссі, Б. Нуньєс-Регейро, Н. Маньяно, Е. Лауріно), елементи народної культури – фольклор (Х. Каррізо[168], Г. Крамер), міфи індіанців (С. Сігфреді, М. Борміда, Е. Кордо), народні ігри (Е. Менендес) та методі народного лікування. Досягнуті також успіхи в теоретичній антропології (проблеми формування нації, адаптації європейських емігрантів, міграції з села у місто тощо). Е. Палавечіно аналізує культурні ареали й шари на території Аргентини[169].

Військовий переворот (1966) і прихід до влади хунти (1976) різко змінили економічну й соціально-політичну ситуацію в країні. Розширення військового бюджету істотно збільшило зовнішні позики, а відкриття внутрішніх ринків для імпорту стало ударом по місцевій промисловості. Раніше економічна сильна країна поступово втратила лідерство навіть у своєму регіоні. Після повалення військової хунти (1989) почався інтенсивний пошук нової моделі розвитку країни. Для боротьби з кризою президент Карлос Менем провів ряд економічних реформ: було приватизовано багато державних компаній; взятий курс на зовнішню торгівлю і вільні інвестиції. Однак неухильне нарощування

[168] Carriso J.A. Historia del folclore argentino. Buenos Aires, 1953. 187 p.

[169] Palavecino E. Areas y capas culturales en el territorio Argentino: Museo de Historia Natural de San Rafael. *Mendoza, Argentina: Notas del Museo*. 1977 (1948). № 18. Pp. 3–82.

національного боргу змусило уряд вдатися до вкрай непопулярних заходів економії (різкого скорочення пенсій і зарплат державних службовців тощо), що призвело до погіршення внутрішньополітичної ситуації в країні.

Державна політика негативно позначилася на розвитку гуманітарних і суспільних наук: різко скоротилося фінансування науково-дослідних робіт, а також видань спеціалізованих журналів і книг; введено обмеження університетської автономії; зменшений прийом до університетів на гуманітарні спеціальності. Викладачі та студенти зазнали репресій та звільнень з університетів. Багато з них, не маючи можливості працювати за фахом, були змушені емігрувати за кордон, що істотно знизило наукову активність і підірвало розвиток аргентинської гуманітаристики.

XXI ст. – час глибоких політичних і соціально-економічних трансформацій в Аргентині. Проведені реформи щодо зміцнення економіки країни дозволили профінансувати масштабні соціальні програми. Переглядаються закони про освіту. Актуалізуються питання культурної спадщини країни, її етноісторії, історії антропології та ідентичності нації[170]. У пошуках нової моделі осмислення національної проблематики аргентинські антропологи звертаються до парадигми мультикультуралізму, антропологічні дослідження починають відображати світові тенденції глобалізаційних процесів[171]. Г. Конкліні, аналізуючи трансформації латиноамериканського мистецтва у глобалізованому світі[172], підкреслює зв'язок художнього поля з соціальними процесами[173]. Він акцентує увагу на необхідності переосмислення культурної політики латиноамериканських країн на основі парадигми про культурне різноманіття[174].

Отже, кожна епоха ставить перед антропологією свої задачі, вирішення яких детерміноване соціокультурними реаліями.

На основі соціально-конструктивістського підходу проаналізуємо ті зміни, що відбувалися протягом XX–XXI століть у державній політиці регіону щодо

---

[170] Bechis M.A. Piezas de etnohistoria y de antropología histórica. Buenos Aires, 2010. P. 115–125; Benadiba L. Recursos metodológicos para enseñar ciencias sociales: la historia oral, los jóvenes y el pasado. Buenos Aires, 2013. 158 p.; Chiaranonte J. C. Raices Históricas del Federalismo Latinoamericano. Buenos Aires, 2016. 320 p. ; González A. R., Perez J. A. Argentina indigena. Visperas de la conquista. Buenos Aires, 2000. 44 p. ; Levene R. Historia de la Nation Argentina. Buenos Aires, 1936–1950. 258 p.; Mandrini R. J. América aborigen: de los primerospobladores a la invasión europea. Buenos Aires, 2013. 287 p.; Messineo M. C. Lenguas indígenas y lenguas minorizadas: estudios sobre la diversidad (socio) lingüística de la Argentina y países limítrofes. Buenos Aires, 2015. 343 p.; Sarasola C.M. De manera sagrada y en celebración: identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas. Buenos Aires, 2010. 359 p.

[171] Canclini N. G. Narrar o multiculturalismo. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Pp. 143–160; Hernández V., Hidalgo C. Etnografias globalizadas. Buenos Aires, 2005. 312 p.; Molina A.T. de. Lenguas e interculturalidad / comp. J. Zigarán. Salta, 2002. 459 p.

[172] Канкліні Ґ. Н. Уявлена глобалізація. Львів ; Київ, 2016. 256 с.

[173] Canclini N.G. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires ; Madrid, 2010. 264 p.

[174] Canclini G.N. Comunicación y cultura: encuentros y desencuentros. *La Cooperación Cultura – Comunicacion en Iberoamérica* / ed. Enrique Bustamante. Madrid, 2002. P. 75–81; Canclini G.N. El poder de la diversidad cultural. Madrid, 2009. 328 p.

корінного населення та визначимо роль антропології у вирішенні проблем у контексті колоніального європейського спадку.

Алгоритм розвитку антропології іберо-американського ареалу значною мірою детермінований соціокультурними, економічними, політичними та ідеологічними реаліями окремої країни. При всій історико-культурній своєрідності країн спільною проблемою, що має першочергове значення для кожної з них, є: вибір стратегії щодо етнічних груп, які входять у соціум; по-друге, формування національної ідентичності.

Слід зазначити, що в основі міжкультурних контактів на континенті від самого початку лежало протиріччя цілепокладання двох сторін: з одного боку, колоніальної системи, що домінувала у воєнному, політичному та економічному сенсі; з іншого боку, корінними народами, які намагалися зберегти свою ідентичність та іманентні традиційні патерни. Контакт між ними протягом всієї історії носив однобічний примусовий характер щодо автохтонного населення, який виступав в якості реципієнта.

Проблема взаємодії культур у межах іберо-американського ареалу майже до середини XX ст. вирішувалась, в основному, в контексті моделі акультурації[175]. Результат цього процесу (реакція, адаптація та сприйняття) залежить від ступеня відкритості місцевих племен і способу взаємодії (мирний або військовий) контактуючих сторін. Сьогодні реакція як форма відторгнення чужої культури зберіглася лише в ізольованих племенах, які проживають у віддалених куточках Амазонії. У більшості ж випадків у культурі індіанців під впливом донорської європейської культури відбулася часткова заміна іманентних патернів (адаптація), внаслідок чого склалась так звана «змішана культура». Щоправда, в історії континенту нерідкі випадки культурної асиміляції індіанців, коли велика частина культурних патернів була замінена донорськими.

Особливості процесів міжкультурної взаємодії в різних країнах Південної та Центральної Америки зумовили гетерогенність співвідношення корінного та європейського населення в різних країнах і детермінували специфіку індіхеністського руху в кожній із них. Найбільше аборигенів зберіглося в Мексиці, Гватемалі та країнах Центральних Анд (Перу, Болівії, Чилі).

Корінна Америка завжди була ключовим моментом в історії іспанського американізму в його антропологічному вимірі. Однак економічна і політична криза, що охопила Іспанію в 30-х роках XX ст., надовго призупинила державне фінансування польових досліджень у цьому регіоні. Одночасно значних успіхів досягли євангельські місії: важливим інструментом місіонерської роботи з акультурації індіанців були лінгвістичні та етнографічні дослідження.

У квітні 1940 року в мексиканському м. Пацкуаро відбувся I Міжамериканський індіхеністський конгрес, на якому було прийнято рішення про створення Міжамериканського індіхеністського інституту (Instituto Indigenista Interamericano). Його метою було вивчення проблем індіанського населення в країнах Південної та Центральної Америки і вироблення практичних

[175] Redfield R., Linton R., Herskovits M. J. Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. № 1. Pp. 149–152.

рекомендацій щодо загальної стратегії індіхенізму. Це відкрило широкі можливості для розвитку антропології та формування кваліфікованих кадрів. Формуються Національні школи антропології та історії, в університетах Південного континенту створюються факультети антропології та антропологічні музеї, що містять унікальні експонати індіанської культури.

Новий імпульс практична антропологія отримала після Другої світової війни, коли культурний ареал потрапив у сферу економічної допомоги з боку США. З потоком американських інвестицій у країнах континенту розгортається програма з вивчення інвестованих регіонів. У цьому ідеологічному контексті ведуться дослідження корінних народів Америки. Активізуються польові роботи в перуанському Чінчеро, метою яких було вивчення соціального аспекту життя громад цього регіону (аналізувалася система власності та економічна організація громад, проводився перепис населення тощо), організуються експедиції в Еквадор, Гватемалу, Мексику вивчається життя бразильських індіанців.

1959 року в Національній школі антропології Мексики за участю Організації Американських держав була прийнята «Міжамериканська програма прикладних соціальних наук», метою якої стала підготовка фахівців та адміністраторів, які могли б займатися проблемами економічного розвитку країн континенту. У 1960 році в Міжамериканському індіхеністському інституті створюється відділ антропологічних досліджень, що проводив консультації державних і приватних агентств у розробці проектів розвитку аборигенних громад.

Криза світової колоніальної системи позначилась також на латиноамериканській антропології. Посилюється етнічне самоусвідомлення автохтонних народів, суворої критиці піддається індіхенізм з його орієнтацією на асиміляцію корінного населення в сучасне суспільство. У 1970-х роках вектор латиноамериканської антропології різко змінюється у бік захисту прав аборигенів. У грудні 1981 року в Сан-Хосе (Коста-Ріка) під егідою ЮНЕСКО було проведено нараду латиноамериканських антропологів за темою «Етнічний розвиток і етноцид у Латинській Америці», на якій розглядалися питання щодо масового порушення прав корінного населення, а також руйнівний вплив на індіанську культуру протестантських місіонерів.

В останні десятиліття XX ст. проблема корінного населення стала розглядатися в контексті мультикультуралізму, що базується на плюралізмі як домінуючій моделі взаємодії в соціокультурній сфері. В основі цієї моделі лежить презумпція рівності прав усіх націй и етносів, можливість їхнього мирного співіснування в єдиному загальнолюдському просторі. Ключовим механізмом цієї моделі є соціокультурна комунікація, що спрямована на забезпечення активного й рівноправного діалогу різних культур, на їх взаєморозуміння та взаємозбагачення. Насправді, це – ідеальна модель. Якщо мультикультуралізм і рівноправність національних культур існують de jure та закріплені «Загальною декларацією ЮНЕСКО»[176], то de facto вони залишаються лише як намір. На

[176] Декларація принципів терпимості, затв. резолюцією 5.1 Генеральної конференції ЮНЕСКО від 16 листоп. 1995 р. URL: http://zakon1.rada.gov.ua/cgi/bin/laws/main.cgi?nreg=995_503&p=1272455534137886 (дата звернення: 20.11.2023).

практиці країни Південної та Центральної Америки досі не змогла перемогти протиріччя, що пов'язані з етнокультурною різноманітністю.

Починаючи з середини 1980-х років нове розуміння місця аборигенів у житті тієї чи іншої країни – визнання етнічних меншин та їхньої етнічної своєрідності – знайшло відбиття у конституціях ряду країн (Аргентини, Болівії, Бразилії, Венесуели, Гватемали, Колумбії, Мексики, Нікарагуа, Парагваю, Панами, Перу, Еквадору), що визначило державну стратегію стосовно корінного населення. Хоча досі залишаються країни, в яких питання щодо аборигенів не включені у конституцію (Беліз, Суринам, Французька Гвіана, Чилі та Уругвай).

У другій половині XX ст. на перший план виходять соціально-економічні питання, що призвело до загострення політичної нестабільності у регіоні. У XXI ст. вектор економічної й соціальної політики урядів Південної Америки спрямований на забезпечення макроекономічної стабільності, стимулювання внутрішніх приватних заощаджень та інвестицій, досягнення стійкого економічного зростання при посиленні соціальної складової реформ. Для розробки прогресивних державних соціальних програм часто залучаються антропологи і соціологи, що сприяє підвищенню їх ролі у житті суспільства.

Аналізуючи динаміку розвитку країн іберо-американського ареалу, доходимо висновку: одним із ключових питань, що постали на порядку денному після здобуття країнами континенту незалежності (XIX ст.), є формування нації та національної ідентичності. Складне соціально-політичне та історичне тло, що супроводжувало розбудову нових держав і націй у цьому регіоні, було підсилене мультирасовим складом населення, соціальною нерівністю та політичною нестабільністю. Головним стало питання про місце і значення індіанського компонента в процесі національної консолідації.

Показано, що в молодих латиноамериканських державах аж до другої половини XX століття домінував офіційний політичний курс, в основі якого лежала модель акультурації, стирання соціокультурних особливостей та етнічної самобутності автохтонного населення. Попри те, що доіспанські цивілізації Америки вирізнялися високим рівнем розвитку науки й культури, тривалий час корінні етноси вважалися нездатними на самостійний розвиток.

На основі соціально-конструктивістського підходу аналізуються зміни, що відбувалися впродовж XX–XXI століть у державній політиці низки країн регіону (Мексиці, Бразилії та Аргентині) щодо корінного населення. Оцінюються позиції антропологів у формуванні політики індіхенізму, з метою включення індіанського населення в соціальні та політичні процеси суспільства.

На зламі XX–XXI ст. вектор державної політики в країнах Латинської Америки щодо корінних народів кардинально змінюється. Проблема корінного населення починає розглядатися крізь призму мультикультуралізму, що базується на плюралізмі як домінуючій моделі взаємодії в соціокультурній сфері. В основі цієї моделі лежить презумпція рівності прав усіх націй и етносів, можливість їхнього мирного співіснування в єдиному загальнолюдському просторі. Ключовим механізмом цієї моделі є соціокультурна комунікація, що спрямована на забезпечення активного й рівноправного діалогу різних культур, на їх взаєморозуміння та взаємозбагачення.

КОНЦЕПТ «ПОЕТИКА КУЛЬТУРИ» В ПРАЦЯХ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І АМЕРИКАНСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ

Одним із концептів, у межах якого в сучасних наукових публікаціях досліджуються культурні феномени, є «поетика культури». Його зміст та сфера застосування в традиціях вітчизняної культурології (радянської та пострадянської) вже були розглянуті автором у кількох публікаціях[177]. Ця стаття має на меті дослідити смислове наповнення цього поняття в зарубіжних наукових працях. Актуальність такого дослідження полягає в тому, що розвой використання і вживання цього концепта в гуманітаристиці не відповідає рівню його сучасної наукової рефлексії. Практично немає аналітичних узагальнюючих праць, де б було розглянуто сутність та складові поняття «поетика культури» та його використання для дослідження нелітературних (екстралінгвістичних) феноменів.

Більшість сучасних західноєвропейських та американських дослідників, які використовують термін «поетика культури» або «культурна поетика» («poetics of culture», «cultural poetics»), спираються в своїх роботах на методологію «Новий історицизм» (New Historicism), запропоновану 1980-х роках американським ученим Стівеном Грінблаттом (Stephen Greenblatt). Своєрідним «програмним документом», у якому викладено концепцію Нового історицизму, є лекція «До поетики культури», прочитана Стівеном Грінблаттом у University of Western Australia 4 вересня 1986 року[178].

З перших рядків автор зізнається, що на нього вплинула творчість Мішеля Фуко та загалом французької філософської школи, яка досить сильно відчувається в американській антропології та соціальній теорії. З іншого боку, автор постулює певний зв'язок своєї концепції з естетикою марксизму, університетський курс якої він читав у 1970-х роках. Йому близька думка теоретика марксистської естетики Фредеріка Джеймсона (Frederic Jameson) про помилковість розділяти культурні тексти на соціально-політичні та інші, які не є соціально-політичними (естетичні, художні тощо). Така відмінність лише підтверджує структурну, досвідну та концептуальну прірву між суспільним та приватним, соціальним та психологічним, політичним та поетичним, між історією чи суспільством і тим, що ми називаємо «індивідуальним».

На думку С. Грінблатта, капіталізму властиве не створення режимів, у яких усі дискурси здаються скоординованими, або, навпаки, максимально ізольованими, але режимів, у яких рух до розрізнення (диференціації) та рух до монологічної організації діють одночасно, або принаймні осцилюють так швидко, що створюють враження про їх одночасність. Це скоріше неспокійна (без відпочинку) осциляція, ніж пошук певної фіксованої позиції. Грінблатт вважає,

---

[177] Смоліна О. О. Поетика як концепт культурологічних досліджень. *Феномен культури постглобалізму* : зб. матеріалів ІІ міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 26 листоп. 2021 р. : у 2 ч. Маріуполь : МДУ, 2021. Ч. І. С. 177–180 ; Smolina O. Poetics of culture as a cultural studies problem area. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 37–40.

[178] Greenblatt S. Towards the poetics of culture. *Southern Review.* 1986. Vol. 20, № 1. Pp. 3–15.

що осцилювання між тоталізацією та диференціацією, однаковістю та відмінністю, єдиною істиною та поширенням окремих сутностей вбудоване в поетику щоденної поведінки в Америці.

І тут настає колапс традиційного розрізнення між естетичним і реальним; естетичне перестає бути альтернативою реальному, але є шлях інтенсифікації єдиної реальності, в якій ми живемо. Літературна критика має набір терімінів для опису відносин між художнім твором та історичною подією, яку вона описує: ми говоримо про алюзію, символізацію, алегоризацію, репрезентацію і насамперед про мімезис. На думку С. Грінблата, ці терміни не є повністю адекватними для опису шляхів, якими матеріал – офіційні документи, особисті листи, вирізки з газет тощо – переходять з однієї дискурсивної сфери до іншої та набувають естетичних властивостей. Було б помилкою вважати цей процес односпрямованим – із соціального дискурсу до естетичного – не лише тому, що естетичний дискурс у цьому випадку повністю пов'язаний із соціумом, а й тому, що соціальний дискурс вже змінено естетичними впливами.

Визнання такої модифікації дає можливість сподіватися виміряти її ступінь і простежити взаємозв'язок між мистецтвом і суспільством. За зауваженням С. Гінблатта, методологічна самосвідомість одна з відмінних рис нового історицизму в культурних дослідженнях як опозиція історицизму, що базується на вірі у прозорість знаків та інтерпретативних процедур. Сам художній твір є продуктом комплексу маніпуляцій, деякі з них є наші власні (найяскравіші з художніх творів спочатку не були задумані як «мистецтво», але скоріше як щось інше – жертовні об'єкти, пропаганда, молитва тощо), інші вбудовані в конструкцію оригінального твору. Це означає, що художній твір – це продукт переговорів між творцем або класом творців, які забезпечені загальним для всіх репертуаром конвенцій (комплексом уявлень, що поділяються суспільством), інститутів, і соціальних практик. Щоб досягти успіху в переговорах, художникам необхідно створити «валюту», придатну для значущого та взаємовигідного обміну. Важливо підкреслити, що процес створення художнього твору включає не просто присвоєння, але обмін, оскільки існування предмета мистецтва завжди має на увазі повернення, яке зазвичай вимірюється задоволенням або інтересом. Домінуюча в суспільстві валюта, гроші та престиж незмінно беруть участь у цьому процесі та обміні. Поняття «валюта» та «переговори» це знаки нашого маніпулювання та узгодження споріднених систем.

Завдання «поетики культури» – уникнути звичної міметичної теорії мистецтва і спробувати побудувати замість неї інтерпретативну модель, яка буде більш адекватною основою для неспокійної циркуляції матеріалів і дискурсів, яка є серцем сучасної естетичної практики.

Своєрідний огляд концепції та методології С. Грінблата пропонує угорський учений, професор Сабо Ервай Дьондьвер (Gyöngyvér Hervai Szabó) у статті «Новий історицизм та поетика культури»[179]. Автор пише, що його концепція є новою парадигмою в історіографії і повертає наративи в оціночні процеси.

[179] Szabó G. H. New historicism and poetics of culture. URL: https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=18397 (accessed: 19.10.2023).

Новий історицизм бачить світ у складному розвитку, в процесах невизначеності, можливості та уривчастості, історію як досвід, людство як безліч культур, що змінюють різні історичні шляхи, і шукає відповіді на питання про культурні відмінності та процеси глобалізації.

Стівен Грінблатт ставить під сумнів методи національних історіографій, особливо їх тоталізуючі тенденції. Ми не зможемо зрозуміти історію, якщо бачитимемо лише загальні тенденції та упускатимемо деталі, відмінності, тому що останні можуть допомогти зрозуміти протиріччя, осмислити історію як інтерпретований процес.

На думку Сабо, новий історицизм фокусується на тих групах, які визначають дискурси влади, на культурній діяльності як центральній в історичному аналізі, на політичних, антропологічних та культурних цінностях. Найчастіше використовувані в новому історизмі словосполучення це анекдоти, політика тіла, бюрократія, інклюзивність, циркуляція влади в культурних та соціальних текстах. Дискурси концентруються не лише на можновладцях (політиках, юристах, поліцейських, письменниках), а й на всіх, хто є частиною режиму.

Новий історицизм розглядає тексти як вбудовані в культурно-соціальний контекст, бачить історію як неконтинуальність літератури, гегемонію як владу домінуючої культури, культуру як оформлення влади та інститутів. У ньому культура розглядається як капітал, що дозволяє зробити владу більш абстрактною, як вплив на людей за допомогою освіти, комунікації, реклами, мобілізації армій і поліцейських сил для знищення влади інших культур. Новий історицизм покінчив з історіографією, орієнтованою на політичну історію, великі історії, і наголосив на повсякденних малих оповіданнях, що легітимують статус-кво.

Замість ідеології як зовнішньої сили (у разі марксистського історизму) новий історицизм оцінює ідеологію як особисту справу, особисту точку зору. На відміну від етноцентричних національних історій, новий історицизм вивчає роль знання в історії, процеси маргіналізації, наративи та дискурси рухів, що стоять за мейнстримом, владу як нефізичний, а як динамічний зв'язок: як ми формуємо наші стосунки з іншими людьми; влада як вплив домінуючої групи.

Метод нового історицизму, названий Грінблаттом «поетикою культури», вивчає відносини між текстами та соціально-історичними контекстами. Грінблатт розуміє, що тексти є не лише документами соціальних сил, які інформують та конституюють історію та суспільство, а й формують індивідуальну ідентичність та соціально-історичну ситуацію. Використовуючи економічну метафору, Грінблатт пояснює, як тексти та інші символічні товари, циркулюючи в суспільстві по каналах переговорів та обміну, сприяють розподілу соціальної енергії, під якою він розуміє інтенсивність переживань, що надають цінності та сенсу життя, а також необхідних для формування самосвідомості та ідентичності. Серце, що б'ється всього цього процесу циркуляції, визначається як діалектика тоталізації і диференціації, як потужна соціальна сила, що коливається між крайнощами однаковості і несхожості.

Якщо можна сказати, що структуралізм і його наслідки вплинули на історію, то це буде переосмислення читання, уявлення читання як більш складного і

невловимого процесу, ніж це було раніше, і розкриття дедалі більшої кількості загальноприйнятих фундаментальних компонентів людського життя як конструкцій.

Представники нового історицизму вважають, що людина вписана в світ наративів. У західній традиції історія та художня література розділені. Нове завдання полягає в тому, щоб поєднати два світогляди та знайти подібність у двох жанрах. Вони вважають, що написання історії – це така сама фантазія, як і написання роману. Подія частково є онтологічним феноменом, а наратив – частиною мовних та когнітивних процесів. Розповідь є результатом когнітивних процесів як зміст знань, а також має поетичний характер, результат творчої діяльності, спрямованої на передачу історичного досвіду для орієнтації на повсякденне життя.

Історичне оповідання – це система ментальних операцій, що визначають область історичної свідомості. Воно поетично, оскільки є реалізацією творчої діяльності людського розуму в процесі історичного мислення. Мета історичної розповіді – осмислення досвіду часу для орієнтації практичного життя в часі. Три елементи відрізняють історичне оповідання від інших форм оповідань: історичне оповідання пов'язано з носіями пам'яті; воно організує три виміри часу (минуле, сьогодення, майбутнє) в концепції наступності; воно встановлює ідентичність авторів та слухачів. Для розвитку концепцій наступності та стабільності ідентичності історичне оповідання має виконувати чотири функції: затвердження, регулярності, заперечення та трансформації. Цим чотирьом функціям відповідають чотири типи історичної розповіді: традиційний, зразковий, критичний та генетичний. Існує природна послідовність розвитку цих чотирьох типів оповіді, причому критичне оповідання служить каталізатором. Ці чотири типи присутні у всіх історичних текстах, причому один із них є домінуючим, а решта – другорядними. Сучасні історичні дослідження унікальні тим, що вони спираються на теоретично та методологічно організовані емпіричні дослідження. Формулювання теорій історії означає прогрес у міркуваннях. Це позначається на ролі концепції безперервності часу, яка перестала бути даністю та стала предметом дискусій.

Нова «літописна» модель історії та історичного дослідження передбачає нову концепцію історичної події: замість того, щоб розглядатися як елемент історичного наративу, історична подія визначається як загальна точка відліку багатьох наративів, які можуть про неї розповісти. Літописна модель передбачає і нову концепцію історичної зміни: замість того, щоб визначатися як зміна «об'єкта» у межах набору заданих історичних параметрів, історична зміна має сприйматися як зміна параметрів, що пов'язані з даним історичним об'єктом. З літописної моделі випливає нова концепція історії: замість того, щоб історія була метафізичною єдністю простору і часу (доля людства, позитивістський світ фактів), в якому все пов'язано з усім, вона стає продуктом історичного судження, що здійснюється тими, хто конструює історії про власне минуле, сьогодення та майбутнє.

Підсумовуючи професор Сабо робить висновок, що постмодерністські та альтернативні історіографії надають нового імпульсу історіографії та культурі, дають нові шанси народам та діаспорам, корінним народам, підлеглим народам на переписування історії як постійного обміну культурним досвідом. Поетика культури – це циркуляція соціальних енергій, уніфікація та диференціація

аспектів історії, наративи, метафори, історії та дискурси. Настав час інтегрувати альтернативний зміст знань про історію тих, хто не ввійшов до канону.

Дійсно, якщо, з погляду постструктуралістів, дослідження істориків настільки ж метафоричні і є продуктом певної епохи, наскільки і художня література, тоді з історичних досліджень ми можемо отримати інформацію не так про історичні факти, як про культуру та особистість автора цього дослідження, його світогляд, мовний образ світу, естетичні погляди, художній стиль, то й немає сенсу розділяти наукові історичні роботи та художні твори. Воднлочас тут йдеться про образність культури та її проявів (політичної культури, способів реалізації влади, особистої культури та ін.). Тому С. Грінблатт назвав свій метод поетикою, що він приділяє важливу увагу образності, бачить та враховує її в документах та явищах різного характеру. Історичне оповідання поетично, оскільки є результатом творчої діяльності людського розуму в процесі історичного пізнання та мислення. Тобто в історичному дослідженні є творчість. А там, де є творчість, є поетика.

Сагар Беді (Sagar Bedi) зазначає, що культурна поетика – це практика літературної інтерпретації, яка має два напрями: Новий історицизм у США та Культурний матеріалізм у Британії. Перший напрямок надихається філософією М.Фуко, а другий – марксизмом[180]. Цікаво, по узагальнюючи певним чином інформацію щодо поетики культури автор не згадує про її змістове наповнення в країнах Східної Європи та пострадянського простору. Крім того, можемо спостерігати певне неузгодження понять та їх співвідношення. У С. Грінблатта поетика культури знаходиться в межах нового історицизму як його метод. В потрактуванні ж Сагар Беді (і не лише цього автора), навпаки, новий історицизм є одним з напрямів (а отже й складовою) поетики культури.

Сагар Беді пише, що поетика культури виникла як прямий результат руху «Нової критики» та її впливу на літературну критику. Реакція та відсутність питань, що стосуються природи, визначення та функції самих творів, дозволили культурній поетиці обійти «Нову критику».

Поетика культури кидає виклик історії та оголошує її суб'єктивною. Це означає, що історія пишеться з урахуванням упередженості її інтерпретаторів. Автор розглядається як людина, яка потрапила в пастку власної роботи, оскільки факти, які вона створює, можуть бути засновані на політичній силі, що вплинула або впливає на неї. Поетика культури прагне відновити втрачені переклади і змісти в історії, які можуть бути встановлені шляхом виявлення «історичного», що пригнічується, наприклад, аналізу літературного тексту шляхом простеження фону, з якого, можливо, виходив автор.

З погляду поетики культури історія – це один із багатьох дискурсів, який використовується для того, щоб побачити та осмислити, як культура сприймається у світі. Поетика культури дає практику аналізу, який окреслює діяльність людини і визнає її власні забобони, дає повніше розуміння тексту, ніж інші форми літературного аналізу. Поетика культури показує глибину історії та критикує упереджений погляд на неї, вона розглядає історію, як і соціологію

[180] Bedi S. Cultural Poetics. URL: https://prezi.com/gjl4pm6klc1-/cultural-poetics/ (accessed: 19.10.2023).

та політику, шляхом ретельного вивчення того, як усі дискурси і текстовий аналіз впливають на інтерпретацію тексту.

Традиційно методологія С. Грінблата застосовується для аналізу літературних творів. Наприклад, у статті Мохаммада Афзал Хоссейна (Mohammad Afzal Hossain) «Політична і соціокультурна поетика роману "Гамбіт королеви" Уолтера Тевіса: Нова історична перспектива»[181] роман досліджується під новим історичним кутом зору у контексті політики репрезентації владних відносин у часових та просторових рамках роману – середина XX століття, штат Кентуккі, США. Основною метою дослідження є аналіз соціально-політичного та культурного контексту, в якому в американському суспільстві сприймалися такі явища як холодна війна, комунізм, християнство, капіталізм, атеїзм, критичні расові проблеми, естетичні уявлення, а також моральні цінності та переконання. Автор зазначає, що ним розглядається не лише літературний дискурс, а й інші нелітературні культурні продукти та форми, такі як візуальний дискурс (телебачення, кіно) та спорт (у даному випадку шахи). У роботі використано нову історіографічну теоретичну схему, що дозволяє пролити світло на біографічний, історичний, соціально-політичний та культурний контекст часу написання та публікації роману (написання в середині 1970-х років, публікація у 1983 році). Новий історицистський підхід фокусується насамперед на історичних, соціальних та культурних контекстах твору.

З позицій нового історицизму Джон Персіваль (John Percival) підходить до рецензування книги François Hartog про Геродота[182]. Рецензент зазначає, що дослідник культурної поетики ставить за мету розглянути твори античних авторів у культурному контексті, дізнатися з їхніх робіт про світ, у якому ці твори були написані. Автор не прагне оцінити достовірність розповіді Геродота, але хоче домогтися більш глибокого розуміння: встановити, як грек, який жив у V столітті, зображує «інакше» скіфів, і таким чином, на думку автора, він розкриває власний та своїх сучасників погляд на свою ідентичність. Те саме при прочитанні творів Ксенофана: не займатися зважуванням достовірності свідчень та історичних фактів, а шляхом уважного аналізу ключових уривків намагатися проникнути у свідомість автора, побачити його світ його ж очима та поділитися його думками про те, як люди вчиняють і як мають поводитися.

Розгляд матеріалу під кутом зору поетики культури дає можливість вийти за рамки літературного матеріалу та його особливостей та піднятися до розуміння образу Іншого в античній традиції, владних відносин у середині XX століття, а також спробувати побачити світ очима представників минулих епох.

Сара Гок (Sara Goek) з точки зору «поетики культурного націоналізму» розглядає книгу Томаса Макдонаха «Література в Ірландії: Studies Irishand Anglo-

[181] Hossain M. A. Political and Socio-Cultural Poetics of the Novel the Queen's Gambit by Walter Tevis: A New Historicist Perspective. *International Journal of Social Science And Human Research.* Vol. 4, Issue May 2021. Pp. 1115–1123.

[182] Percival J. Review : Hartog F. The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History. The New Historicism; Studies in Cultural Poetics 5. University of California Press, 1988. 386 p. *Greece & Rome*. 1990. Vol. 37, Issue 1. Pp. 97–100.

Irish», опубліковану в 1916 році, як приклад пошуків співвідношення націоналізму та ідентичності в Ірландії початку XX століття[183]. У роботі використовується міждисциплінарний підхід, який оцінює текст, що базується на літературній критиці та аналізі, в історичному контексті культурного націоналізму. Основна мета книги – виявити та описати ірландський стиль, свого роду національний стилістичний відбиток у літературі, а також лінгвістичні, культурні та історичні чинники, що його створили та підтримували. На думку автора, говорити про поетику культурного націоналізму – це говорити про націю, виділяючи її за унікальною спадщиною та характером. Поетика культурного націоналізму – це створення та перестворення національного міфу. Наприклад, переосмислення історії та інтерпретація подій минулого відповідно до потреб сьогодення та майбутнього. У тому числі, конвертування поразок у минулому в перемоги для сьогодення та майбутнього. Має значення не стільки «ірландський стиль» у поезії, скільки ідеологія, яку ця поезія несе.

У своєму дослідженні автор уникає традиції фокусуватися тільки на провідних постатях ірландської літератури і вважає за необхідне доповнити картину, звертаючись до поглядів раніше маргінальних фігур, груп та ідеологій. Ця література, яка написана ірландцями і для ірландців, могла гарантувати, що незалежно від політичного статусу народ усвідомлює свою цінну спадщину та особисту гідність, а також явить цей образ світу. Література відігравала важливу роль, оскільки культурні націоналісти прагнули використовувати силу спільної спадщини та історії для подолання розбіжностей, поєднуючи всіх ідеєю створення інтегрованого, самобутнього та автономного співтовариства, здатного перевести країну від виродження до відродження та повернути Ірландії єдність, втрачену під впливом Англії та її імперії.

Роналд Волтер (Roland Walter) на матеріалі панамериканської художньої літератури досліджує поетику ідентичності в контексті культурних відмінностей та різноманітності[184]. Особливу увагу автор приділяє проблематизації таких питань: як конституюється, формується та реалізується ідентичність, якщо форми пригнічення, засновані на ідентичності, заперечують чи обмежують можливість обговорення та розуміння її значень? Як розходження та різноманітність позначають Іншого? Як формуються, підтримуються чи деконструюються межі відмінностей та прикордонні галузі різноманітності? І, нарешті, якщо ці межі та прикордонні території є простором владних відносин, в якому здійснюється ідентифікація, то яким є їх вплив на формування ідентичності?

Автор підкреслює, що в епоху неоліберальної глобалізації стрімко зростає національна та міжнародна мобільність населення на глобальних ринках, що постійно змінюються: мільйони людей мігрують або перетинають кордони свого регіону, держави, країни або континенту в пошуках роботи, добробуту або

---

[183] Goek S. The Poetics of Cultural Nationalism: Thomas MacDonagh's Literature inIreland (1916). Aigne 6, *The online postgraduate journal of the College of Arts*, Celtic Studies and Social Sciences. 2014, University College Cork. Pp. 22–36.

[184] Walter R. The poetics and politics of identity at the crossroads of cultural difference and diversity. *Ilha do Desterro*, 2008. Issue 48. Pp. 115–134.

задоволення. Крім того, така мобільність населення супроводжується посиленням потоків об'єктів, ідей, ідеологій, повідомлень, образів та товарів, що характеризуються складними кон'юнктурними та диз'юнктурними відносинами.

Культурна ідентичність визначається космологією та космогонією нації/племені/етнічної групи в історичному процесі. Таким чином, суб'єктивна позиція «привласнюється» у мережі владних відносин, пронизаних ідеологією (як раніше було відзначено М. Фуко). Однак це присвоєння лише тимчасово фіксує ідентичність у певній позиції. По-перше, оскільки взаємодія «залишкових» і культурних елементів, що виникають, сил і практик становить динамічну природу знання суб'єкта. По-друге, оскільки суб'єкт постійно винаходить свою ідентичність на основі складних суб'єктивних причин, пов'язаних з його соціальним позиціонуванням (раса, етнічна приналежність, вік, стать, сексуальність, клас, робота і т.д.) і практичним досвідом.

Автор доводить, що ідентичність постійно відтворюється у процесі буття та становлення та обумовлюється суб'єктом. Більше того, ідентичність конституюється з відмінностей, оскільки її зміст залежить від її ставлення до інших ідентичностей, від відмінності від них. Той, про кого ми говоримо, вимовляючи «я», не є самим промовцем. Погляд / висловлювання «я», змінений в очах, уяві та мовному акті інших, підриває фіксовані порядки, що розділяють «я» і «не-я». В ході цього процесу відкриваються сусідні прикордонні області, де «я» перетинається з іншими, проти яких і через які воно конституюється. Це означає, що самість тісно пов'язана з іншими і поступається їм, і навпаки. Таким чином, культурна ідентичність може бути зрозуміла тільки як така, що походить з множинних відмінностей і пронизана ними. Культурна відмінність, таким чином, структурується не бінарними опозиціями («той самий» і «інший»), а гетерогенними відносинами, міграцією конфліктуючих і взаємодоповнюючих позицій і положень, що постійно змінюються.

На противагу деяким мультикультурним дискурсам, які наділяють різницю, процес диференціації, ідеологіями поділу, сепаратизму, виключення, заснованими на автентичній, стабільній ідентичності, автор розуміє різницю як форму множинних диференціацій / шарів усередині та між безліччю сутностей. Відносини між цими сутностями характеризуються не якоюсь інваріантною якістю, а безперервним коливанням, у результаті якого кожна з них має іншу множинність; це процес, у ході якого жорсткі межі між внутрішнім та зовнішнім розчиняються. Ні той, ні інший, ні тут, ні там, але переміщення між ними, ця ідентичність в процесі рухається по зміщених основах між тимчасово вкоріненими соціальними локаціями. Ця концепція культурної відмінності, заснована на коливаннях, передбачає відсутність ідентичності, але її наявність всередині, між і серед безлічі ідентифікацій. Вона описує процес гібридних переговорів між відмінностями в напрямку часткового, помилкового, тимчасового, але взаємного розуміння загального досвіду в загальному контексті. Мати ідентичність, таким чином, означає бути розташованим у мінливому відкритому просторі, де ми поважаємо і розділяємо різноманіття наших відмінностей.

Отже, ідентичності уявляються / винаходяться (лінгвістично, політично, соціально, теоретично тощо) і проживаються/переживаються, тобто пов'язані

із соціальними та політико-економічними структурами, силами та практиками та формуються ними. Те, що ми маємо подолати, – це не відмінність як така, а поняття розходження як непереборного поділу та виключення. Поняття культурної відмінності як гібридного, транскультурного процесу обміну передбачає злиття відмінностей без сублімації різнорідних елементів у єдине ціле: визнання накладання та / або зіставлення (колажу) різних інших у собі, особливо в своєму несвідомому. В цьому сенсі ідентичність і культура припускають відмінності, що взаємно розриваються. Це, як вважає автор, і є основою, на якій можна осмислити культурну мінливість у глобальному контексті.

Ентоні К. Вебстер (Anthony K. Webster) розглядає культурну поетику (поетику культури) під кутом етнопоетики і прагне використовувати ці поняття як взаємозамінні та як синоніми. Автор стверджує, що в результаті дослідження він прийшов до евристичного визначення етнопоетики (або культурної поетики) як різних традицій використання повторюваних патернів мовних форм. У своїй статті[185] він торкається питань лінгвістичної відносності та її ставлення до поетики, а також поезії та поетики як соціальних практик. Поетична мова є місцем найцікавіших відмінностей між мовами і має вивчатися разом із поетичною уявою людини. Саме в поетиці, на думку автора, глибоко переплітаються особистість, уява та мова. Якщо розглядати поетику як повторювані патерни мовних форм (і руйнація очікувань щодо таких патернів), то етнопоетику (чи культурну поетику) можна вважати різними традиціями таких повторюваних патернів мовних форм (і, знову ж таки, руйнація очікувань щодо них). Такі повторювані патерни мовних форм, як зазначає давня традиція антропологів-американістів, є найважливішим вузлом у розумінні лінгвістичної відносності. На думку автора, має бути зрозуміло, що поетика існує в тому, що ми можемо назвати «поезією». У найзагальнішому вигляді етнопоетика – вивчення того, як розповіді структуруються в «рядки» і, отже, є поетичними. Однак етнопоетику цікавить індивідуальна творчість та пильна увага до мовних деталей. Дослідження етнопоетики – це один із способів вирішення головної проблеми етнографії: описати (і реконструювати) мови не в сенсі стабільних, закритих і внутрішньо однорідних одиниць, що характеризують людство, а як упорядковані комплекси жанрів, стилів, регістрів та форм використання. Така перспектива має зачіпати не лише окремих поетів, а й мови, які вони використовують, та зв'язки, які вони встановлюють. Поетика культури / етнопоетика – це медитативний підхід до взаємин між мовою, культурою, особистістю та уявою. Необхідна також етнографія, в рамках якої поетика та поезія розглядаються у ширшому соціальному, культурному та історичному полі.

Послідовником С. Грінблата виступає Ян Р. Веенстра (Jan R. Veenstra), пропонуючи нарис про методологію Нового історицизму[186]. Ян Р. Веенстра вважає, що всупереч багатьом старим інтерпретаційним методам та школам,

---

[185] Webster A. K. Cultural Poetics (Ethnopoetics). Dec. 2015. URL: http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34 (accessed 01.10.2024).

[186] Veenstra J. R. The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare. *History and Theory* Vol. 34, Issue 3 (Oct., 1995). Pp. 174–198.

які схильні бачити історичні та літературні тексти як автономні утворення, поетика культури прагне виявити взаємозв'язок між текстами та їх соціально-історичними контекстами. Культурна поетика передбачає, що тексти, які документують дії соціальних сил, інформують і пишуть історію суспільства, але й займають чільне місце у самих соціальних процесах, сприяють формуванню та прояву індивідуальної ідентичності, розвитку певної соціально-історичної ситуації. В той же час, на думку автора, поетика культури, незважаючи на її радикальні претензії, є справжньою герменевтикою, що діє у більш-менш традиційному ключі.

Автори з Індії Пріянка Шарма і доктор Рані Ратхор (Priyanka Sharma, Dr. Rani Rathore) досліджують у контексті поетики культури концепт їжі[187]. Базуючись на літературному матеріалі, вони прямують до ширших висновків та узагальнень.

Їжа – це літературний етос, який допомагає простежити певні етнічні та культурні смисли, даючи змогу повніше зрозуміти індивідів і соціальні репрезентації. У даній статті аналізуються деякі вибрані наративи про їжу з акцентом на культуру, поетику і політику їжі в житті жіночих персонажів письменниці К.С. Лакшмі. Дослідження є культурологічним і спрямоване на те, щоб зрозуміти, як різноманітні культурні практики слугують сигналом для зв'язку із ширшою системою влади в суспільстві. Їжа і практики її вживання стають маркерами ідентичності та висвітлюють розуміння простору, голосу, гендеру і влади.

Їжа, як культурна метафора, так і як засіб прожитку людини, розглядається в наукових роботах у таких різних галузях, як економіка, література, соціологія, антропологія тощо. Виходячи за межі нормативних царин забезпечення та харчування, їжа перетворюється на апарат соціально-економічного забезпечення та позбавлення прав. Підхід до тексту через призму їжі дає змогу розкрити значні культурні, ідеологічні та критичні ідеї про його конституюючу поетику та політику. Вивчення їжі є квінтесенцією аналізу культурної ідентичності. Спільнота чи окрема людина формують своє життя залежно від того, яку їжу вони обирають, у який спосіб її готують і вживають. Розгадуючи наративи, пов'язані з їжею, можна простежити закономірності у повсякденних практиках, таких як вибір інгредієнтів та їхня закупівля, а також інші незліченні звичаї повсякденної кухонної практики. Оповідання К.С. Лакшмі, яка пише під псевдонімом Амбай, досліджують маргінальний, замовчуваний, зломлений і пригнічений стан жінок в Індії. Її твори є актуальними для вивчення іншого боку й опозиційної точки зору в домінуючій патріархальній системі.

У той самий час методологія нового історицизму досить широко застосовується для аналізу не лише літературного матеріалу, а й феноменів екстралінгвістичного характеру. Так, наприклад, аргентинська дослідниця Мілена Аннек'яріко (Milena Annecchiarico) аналізує взаємодію між колективною пам'яттю та культурною та расовою політикою, яка проявляється в процесі визначення та управління

[187] Sharma P., Rathore R. Culture, Poetics, and Politics of Food in the Select Short Stories of C.S. Lakshmi. *Akshar Wangmay UGC Care Listed, Intemational Research Journal.* 2021. Vol. 3, Issue 4. Pp. 44–45.

об'єктами загальної спадщини на сучасній Кубі[188]. Авторка розглядає проблеми, пов'язані з конструюванням колективної пам'яті та формами управління місцевою культурною спадщиною, ставить завдання вивчити артикуляції між пам'яттю, спадщиною та расовою приналежністю. Методологія роботи заснована на застосуванні та критичному аналізі перспектив, розроблених в останні десятиліття антропологією щодо культури, ідентичності, етнічності та расовості, а також роздумах про гегемоністські та контргегемоністські процеси пізнання, практики та використання африканського минулого на латиноамериканському континенті. Враховуючи історичну, культурну та політичну динаміку спільноти, можна відзначити активізацію вимог наочності та автономну організацію управління спадщиною. Це дозволяє створити місцевий наратив, який переміщує минуле рабів у рамки сучасних потреб та очікувань, включаючи боротьбу з расизмом.

Лінда Хатчеон (Linda Hutcheon) у роботі «A poetics of postmodernism: history, theory fiction». пише: «те, що хочу назвати постмодернізмом, – це принципово суперечливі, рішуче історичні і неминуче політичні явища»[189]. На думку авторки, поетика неодмінно поступається місцем загальній естетиці, міркування про роман легко переходять у кіно, а нова поезія часто має більше спільного з сучасною музикою та мистецтвом, ніж з поезією минулого. Однак найбільш радикально були подолані межі між художньою та нехудожньою літературою та, відповідно, між мистецтвом та життям. І хоча подібні уявлення вже виступають як «паралітература» і кидають виклик поняттю «твір мистецтва» («паралітературний простір – це простір дискусії, цитат, уподобань, зради, примирення; але це не простір єдності, зв'язаності чи дозволу, які, як ми вважаємо, складають витвір мистецтва»[190]) це і є, на думку Лінди Хатчеон, простір постмодерну.

Розмірковуючи про ці постмодерністські протиріччя, авторка розглядає їх як безперервний культурний процес або діяльність, і вважає, що нам потрібна не так фіксована і незмінна дефініція, як «поетика», відкрита теоретична структура, що постійно змінюється, за допомогою якої можна впорядкувати як наше культурне знання, так і наші критичні процедури. Це не буде поетика в структуралістському розумінні цього слова, вона виходитиме за рамки вивчення літературного дискурсу і переходитиме до вивчення культурної практики та теорії. І мистецтво, і теорія мистецтва (і культури) мають бути частиною поетики постмодернізму. Автор наводить вислів Річарда Рорті, який стверджує, що «поетичні» моменти «періодично виникають у різних галузях культури – науці, філософії, живопису та політиці, а також у лірици та драмі»[191]. Це і спосіб висловлювання – дискурс, і культурний процес, що включає висловлювання думки, які поетика прагне артикулювати.

Поетика постмодернізму не встановлює ніякого відношення причинності чи ідентичності ні в мистецтві, ні між мистецтвом і теорією. Вона просто

---

[188] Annecchiarico M. Politicas y poeticas de la memoria y del patrimonio cultural afrocubano: el caso del Central Azucarero México. *Revista Colombiana de Antropología*. 2018. Issue 2, Vol. 54. P. 59–92.
[189] Hutcheon L. A poetics of postmodernism: history, theory, fiction. New York ; London, 2004. P.4.
[190] Ibid. P.11.
[191] Hutcheon L. A poetics of postmodernism: history, theory, fiction. New York : London, 2004. P.14.

пропонує попередні гіпотези щодо явищ та протиріч, що викликають занепокоєння, і які характерні для постмодернізму. Це можна назвати способом читання літератури через її навколишні теоретичні дискурси.

Поетика постмодернізму має спробувати впоратися з деякими з очевидних парадоксів як у теорії, і у практиці. Ми не можемо звільнити наш власний «дискримінуючий науковий дискурс», оскільки він також є інституціоналізованим, як вигадка чи живопис, філософія чи історія. В рамках такої «постмодерної» ідеології вся поетика постмодернізму мала б сама свідомо впровадити металінгвістичну суперечність усередині та зовні, змагання та дистанціювання, вписування та оскарження його власних тимчасових формулювань. Очевидно, що така дія не дала б жодних універсальних істин, але перехід від бажання та очікування точного і єдиного значення до визнання цінності відмінностей і навіть протиріч може бути першим кроком до прийняття відповідальності за мистецтво та теорію як процеси, що означають. Іншими словами, можливо, ми могли б почати вивчати наслідки як нашого творення, так і нашого розуміння культури.

Саме така суперечність, на думку авторки, виявляється сьогодні у точках перетину мистецтва та теорії, і саме їх вона використовує у своїй статті, щоб запропонувати основу для поетики постмодернізму, відкритої та гнучкої дескриптивної структури, за допомогою якої можна впорядкувати наше сучасне культурне знання. Постмодерністська поетика пояснюватиме теорію та мистецтво, які визнають свою причетність до того, що вони заперечують: ідеологічним та естетичним засадам сучасних культурних домінант – як ліберального гуманізму, так і капіталістичної масової культури.

Парадокси постмодернізму працюють на те, щоб вказати нам на неадекватність тоталізуючих систем та фіксованих інституційних кордонів (епістемологічних та онтологічних). Пародійність та саморефлексивність історіографічного метафантазму виступають одночасно і як маркери літературності, і як виклик її обмеженості. Його суперечлива «контамінація» самосвідомо літературного з історичним і референціальним, що верифікується, кидає виклик кордонам, існуючим між літературою і навколишніми позалітературними оповідальними дискурсами: історією, біографією, автобіографією. Цей виклик обмеженням гуманістичної привілейованості (і одночасної маргіналізації) літературного має наслідки, що перетинаються з феміністськими та іншими «міноритарними» запереченнями канону як стабільного, фіксованого корпусу вічних та загальновизнаних «великих» творів. Замість «поетики», можливо, ми маємо «проблематику»: набір проблем та основних питань, створених різними дискурсами постмодернізму, питань, які були особливо проблематичними і раніше, але, безумовно, стали ними зараз. Розгляд цієї постмодерної поетики або проблематики також включає безліч питань, що випливають з цих викликів знання та написання історії, таких як текстуальність архіву і неминуча інтертекстуальність будь-якого листа.

Теорія і практика занадто часто розділені – і в аудиторії, і в дослідженнях, – і один з уроків постмодернізму полягає в тому, що ми повинні поставити під сумнів будь-який інституціоналізований поділ і навчитися теоретизувати на місці практики. Замість того, щоб прагнути до тоталізації, в даному

дослідженні зроблено спробу окреслити межі та можливості постмодерністського дискурсу, досліджуючи перетину в багатьох проявах як у мистецтві, так і в теорії, перетину, що вказують на питання, що постійно проблематизуються, які визначають поетику (або проблематику) постмодернізму: історичне знання, суб'єктивність, оповідальність, референція, текстуальність, дискурсивний контекст. Поетика намагається проблематизувати і тим самим змусити нас ставити запитання. Але вона не пропонує відповіді. Та й не може їх пропонувати, не змінюючи своєї антитоталізуючої ідеології. Разом з тим, протиріччя постмодернізму дозволяють розпочати процес пошуку відповідей, процес, який можливий скрізь: у сучасній художній літературі, живописі, кіно, фотографії, танці, архітектурі, поезії, драматургії, відео.

Виходом за межі літературного матеріалу можна вважати роботу Марії Еухенії Котера (María Eugenia Cotera)[192], в якій вона в контексті поетики культури розглядає світ творчості трьох жінок Ели Кара Делорія, мешканки племені сіу з Південної Дакоти, Зори Ніл Херстон, афроамериканки з Флориди, та Ховіти Гонсалес, мексиканської американки з прикордонних районів Техасу, які у 1920–1930-ті рр. здобули популярність у галузі фольклористики, антропології та етнолінгвістики. Хоча всі троє співпрацювали з провідними інтелектуалами-чоловіками в цих дисциплінах, створюючи новаторські етнографічні розповіді про свої спільноти, вони також у певні моменти своєї кар'єри відходили від етнографічного смислоутворення і освоювали сферу оповідання, створюючи яскраві романи.

У цій книзі М. Є. Котера пропонує інтелектуальну історію, розташовану в «прикордонній зоні» між традиційними уявленнями про антропологію, жіночу історію, інтелектуальними генеалогіями афроамериканців, мексиканців та корінних американців. В її основі також лежить міркування про те, що означає запросити до розмови трьох жінок – з різних, але все ж таки взаємопов'язаних історій маргіналізації. Чи може така розмова виявити спільну історію, яка була стерта через інституційний расизм, сексизм чи просту зневагу? Чи існує спосіб порівняльного читання, що дозволяє виявити точки дотику між ними, не забуваючи при цьому про їх відмінності? Саме ці питання лежать в основі цієї книги, яка пропонує не лише коригуючу історію, зосереджену на житті кольорових інтелектуалок, а й методологію порівняльного аналізу, сформовану на основі їхнього бачення світу.

Джонатан Снайдер (Jonatan Snyder) звернувся до дослідження явища, що далеко виходить за межі літературних феноменів і творів, формулюючи його як «поетика опозиції». Матеріалом послужила економічна ситуація в сучасній (2015 рік) Іспанії. На думку автора, іспанська економічна криза відродила інтерес до критичного переосмислення культурних, соціальних та політичних обставин. Критичне прочитання виділяє два основні напрямки активності: культурна продукція, що має в основному периферійний статус, та протести й мітинги в громадських місцях іспанських міст. Поєднуючи аналіз культури у міських умовах із міждисциплінарними підходами до політичної культури, Джонатан Снайдер стверджує, що недавня культурна продукція – включаючи оповідання,

[192] Cotera M. E. Native Speakers Ella Deloria, Zora Neale Hurston, Jovita González, and the Poetics of Culture. University of Texas Press, 2008.

поезію, фотографію, театр та перформанс – в Іспанії намагається знайти умови та можливості для соціальних перетворень у діалозі з кризою, неоліберальним управлінням і політичною культурою в демократичній історії Іспанії[193].

С. Родрігес та Ель Гасі (Rodríguez C., El Gazi J.) досліджують поетику місцевого радіо в Колумбії[194]. Автори пишуть, що «поетикою радіо» вони називають сприйняття радіо корінними (місцевими) жителями: їхню критику мейнстриму, дискусії про сам факт появи (підключення) радіо, як репрезентацію комплексу соціальних, культурних та політичних відносин.

Едуар Гліссан (Édouard Glissant), визнаний у французькому та франкомовному світі одним з найбільших письменників та мислителів сучасності, фокусується у своїй творчості на ідеї «реляційної поетики», в основі якої лежить розуміння, що карибська культура та ідентичність є позитивним продуктом складного та різноманітного набору місцевих історичних обставин. Деякі з метафор місцевої ідентичності, яким віддавав перевагу Гліссан, – глибинка (або її відсутність), марон (або раб-втікач), креольська мова – виявилися довговічними і впливовими. У роботі «Поетика відносин»[195] Гліссан перетворює конкретні деталі карибської дійсності на складне бачення світу, що трансформується. Він бачить Антильські острови як місце, де історія нав'язує страждання, і в той же час як місце, чиї унікальні взаємодії одного разу приведуть до глобального консенсусу, що формується. Автор стверджує, що тільки письменник може проникнути в несвідоме народу і збагнути його різноманітну культуру, щоб створити форми пам'яті, здатні подолати «не-історію».

Уявлення Гліссана про те, що ідентичність будується у відносинах, а не в ізоляції, важливі для обговорення креолізації Карибського басейну, а також для розуміння мультикультуралізму в США. На думку Гліссана, зв'язок у всіх його сенсах – розповідати, слухати, з'єднувати, паралельно усвідомлювати себе та навколишнє – є ключем до трансформації менталітету та зміни суспільства.

Корнелія Грьобнер та Девід Вуд (Cornelia Gräbner and David Wood) оперують поняттям «поетика опору» (Poetics of Resistance)[196]. На думку авторів, «поетика», на відміну від «культури», звертає увагу до індивідуальної творчості, а не до широкої категорії культурних практик. Поєднання індивідуальності та суб'єктивності, яке пов'язане з терміном поетика та виклик колективності та співтовариствам, що становить сенс терміну опір, ставить обговорювані практики та роботи в протиріччя між цими категоріями. Але, водночас, активізується аналітичний підхід, який враховує взаємозв'язок між твором мистецтва, суб'єктивностями його творця (або творців) та його одержувачів, і навіть соціальними рухами чи політичними ідеологіями, із якими його творці пов'язані. Місце твору мистецтва в полі напруженості між суб'єктивним і колективним,

---

[193] Snyder J. Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture. Palgrave Macmillan, September 2015, 272 p.

[194] Rodríguez C., El Gazi J. The poetics of indigenous radio in Colombia. *Media Culture & Society.* 2007. Vol. 29(3). Pp. 449–468.

[195] Glissant E. Poetics of Relation. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010.

[196] Gräbner C., Wood D. Poetics of Resistance. Cosmos and History. *The Journal of Natural and Social Philosophy.* 2010. Vol. 6, № 2. Pp. 1–19.

а також взаємозв'язок, який неминуче спричиняє існування цього поля напруженості, став одним із найважливіших аспектів роботи авторів.

Рішення зосередитися саме на поетиці потребує переосмислення критичних підходів до співвідношення між творчістю та опором. Автори вважають, що існування зв'язку між естетикою, поетикою та політикою визнається повсюдно. Цей зв'язок виникає як розкриття потенціалу звільнення, рівності. Але витвір мистецтва чи естетика власними силами не перетворюють цей потенціал на реальну силу, на відміну від політики.

Нарешті, поняття «поетика» знаходить застосування щодо музичного матеріалу. Наприклад, Адам Кримс пропонує використовувати термін «поетика музики» замість звичного «теорія музики»[197]. Під останньою він розуміє, зокрема, конструювання моделі внутрішньомузичних відносин та аналіз її конкретних частин. На його думку, використання терміна «поетика музики» дозволить розглядати музику ширше, порівняно з поширеними та звичними дослідженнями з естетики, що опікуються виділенням стилів та жанрів.

Таким чином, у проаналізованих (та інших, що не увійшли до цієї статті, але використовують поняття «поетика культури») наукових дослідженнях європейських та американських авторів містяться такі словосполучення зі словом «поетика»:

– Поетики емоцій (Cultural poetics of emotion);

– Соціокультурна поетика (Socio-cultural poetics);

– Поетика пам'яті та культурної спадщини (Poetics of afrocuban memory and cultural heritage);

– Поетика їжі (Culture, Poetics, and Politics of Food);

– Поетика теорії (Poetics of theory);

– Поетика культурного націоналізму (Poetics of cultural nationalism);

– Поетика ідентичності (Roetics and politics of identity);

– Поетика постмодернізму (Poetics of postmodernism);

– Поетика простору в культурі (Poetics of space in twentieth and twenty-first century culture);

– Поетика релігійного досвіду (Poetics of religious experience);

– Поетика містицизму (Poetics of mysticism);

– Поетика опозиції (Poetics of opposition in contemporary Spain politics and the work of urban culture);

– Поетика запаху (Poetics of smell as a mode of knowledge);

– Поетика місцевого радіо (Poetics of indigenous radio in Colombia);

– Поетика відносин (Poetics of relation);

– Поетика опору (Poetics of resistance);

– Поетика ідентичності (Poetics of identity);

– Поетика міського простору (Poetics of urban space);

– Поетика релігії (Poetics of religion).

[197] Krims A. Rap music and the poetics of identity. Cambridge University Press, 2000. P. 216.

– Математичне та поетичне значення чисел (Mathematical and poetic value of numbers) та інші.

Можна констатувати, що дослідження певного твору чи явища з погляду поетики культури завжди пов'язане з розширенням його кордонів, включенням до його структури (або вичленуванням з неї) широкого культурного контексту, історичної та соціально-політичної ситуації, особливостей світогляду, менталітету та ін. Твір чи явище у такому разі виходить поза свої рамки, переступає межі жанру, стилю, виду, категорії, у яких він мислився раніше (і / чи був створений). Поетика культури як методологія дослідження спрямована на синтез у культурі. Вона є одночасно і науковою методологією пізнання, інтерпретації та розуміння явищ культури, і результатом, отриманим внаслідок здійснення такого пізнання.

Очевидно також, що розуміння поетики культури в Західній Європі та США та на пострадянському просторі знаходиться в руслі тих традицій, які склалися загалом у сфері дослідження та розуміння культури: культурна антропологія, соціальна антропологія та Cultural Studies як соціально-політичні теорії та методології з одного боку та культурологія, що базується, переважно, на філософсько-естетичній та мистецтвознавчій проблематиці, з іншого.

У контексті аналізованих у цій статті публікацій культура сприймається як засіб організації соціальних інститутів реалізації політичної влади.

У найбільшій кількості робіт метод нового історицизму використовується для аналізу літератури з наступним виходом на широке коло культурологічних, філософських та світоглядних питань. Серед тем, що найчастіше зустрічаються, можна зазначити: проблема культурної ідентичності, образ Іншого в конкретній національній культурі або історичному періоді, політики культурної пам'яті, проблеми постколоніальних культур, фемінізм та ін.

У зв'язку з темою та проблематикою конкретних наукових досліджень автори акцентують на певних сторонах, рисах поетики культури або проводять аналогії, зокрема:

– Поетика як проблематика (Linda Hutcheon);

– Поетика як індивідуальне в культурі: «поетика», на відміну від «культури», концентрує увагу на індивідуальному в творчості, а не зосереджується на ширшій категорії культурних практик (Cornelia Gräbner і David Wood);

– «поетика» та «етнопоетика» розглядаються як синоніми (Anthony K. Webster)

– Поетика культури як справжня герменевтика (Veenstra Jan R.);

– Зв'язок поетики, політики та естетики: «Те, що існує зв'язок між естетикою, поетикою та політикою, визнається повсюдно. <...> Зв'язок між естетикою, поетикою та політикою виникає тут як розкриття потенціалу для практики звільнення, рівності; але витвір мистецтва сам собою чи естетика власними силами не перетворюють цей потенціал на реальну силу»[198] (Cornelia Gräbner and David Wood «Poetics of Resistance»);

[198] Gräbner C., Wood D. Poetics of Resistance. Cosmos and History. *The Journal of Natural and Social Philosophy.* 2010. Vol. 6, № 2. P. 5.

«Поетика», якщо розуміти це слово відповідно до його етимології, є найменуванням для всього, що стосується творчості. Водночас у роботах з поетики культури постулюється зв'язок між естетикою, поетикою та політикою. Зв'язок цей мислиться способом розкриття потенціалу звільнення мистецтва, рівності, бо сама по собі естетика або витвір мистецтва не перетворюють цей потенціал на реальну силу. З одного боку, витвір мистецтва висловлює ідеї його автора, який є носієм певних політичних ідей, ідеологій. З іншого боку, для того, щоб ідеї, виражені в даному творі, були дієвими та впливовими, однієї естетики недостатньо, потрібні потенціал та засоби політики.

У аналізованих у цій статті публікаціях містяться такі поєднання понять «поетика» та «політика»:

– The poetics and politics of identity at crossroads of cultural difference and diversity

– Політика та соціологічно-культурні поетики з новим кіївськими гамбями з Walter Tevis: A New Historicist Perspective

– Politicas y poetiques de la memoria y del patrimonio cultural afrocubano: el cas del Central Azucarero México

– Statistical Panic: Cultural Politics and Poetics of the Emotions

Основні теми та проблеми поетики культури в роботах західноєвропейських авторів:

– проблема репрезентації Іншого;

– літературна творчість;

– музика, музична творчість;

– політичні та соціальні процеси.

У публікаціях зарубіжних авторів спостерігається певна неузгодженість понять та термінології. Так, у статті С. Грінблатта його метод названо поетикою культури, автор розглядає його як метод нового історицизму. На думку Sagar Bedi, навпаки, культурна поетика має два напрями: новий історицизм у США та культурний матеріалізм у Великій Британії. При цьому новий історицизм натхненний роботами М. Фуко і тяжіє до політології та антропології, вивчає уряди, владу, державні та культурні інститути. Культурний матеріалізм же натхненний вченням К. Маркса, базується на економіці та соціології та науковий інтерес тут спрямований насамперед на соціальні класи, економіку та соціальне благополуччя.

За підсумками аналізу досліджень американських і європейських авторів з, так би мовити, конкретних поетик, можна окреслити основні ідеї, що лежать в основі концепту «поетика культури».

– наявність образності в продуктах людської діяльності як результат творчості людини в різних галузях;

– народження поетики культури з дискурсів та контекстів, метафор, наративів, історій;

– прагнення до синтезу художнього та нехудожнього, особистого та суспільного, соціального та психологічного;

– «скасування» поділу явищ реальності на «головні» та «другорядні», увага до маргінального, побутового, повсякденного;

– поетика культури як поєднання індивідуальності та суб'єктивності із загальним та суспільним;

– розуміння культури як «рами», що оформлює владу і дозволяє зробити вплив влади на людину опосередкованим та менш болючим;

– визнання існування тісного зв'язку між поетикою, естетикою та політикою;

– аналіз будь-якого явища в контексті поетики культури – це завжди вихід за межі та рамки цього явища у широкий філософсько-світоглядний контекст;

– поетика – це відкрита теоретична структура, що постійно змінюється, за допомогою якої можна впорядкувати наше знання про культуру.

МЕТАРОМАНТИЗМ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Актуальність даної теми визначається станом сучасної культури, яка знаходиться в пошуках нової парадигми, здатної позначити шляхи виходу людства з тієї глибокої кризи, в якій воно перебуває. Одним з напрямів, який має потенціал щодо винайдення таких нових орієнтирів, є метамодернізм. В якості його прояву можна виділити метаромантизм.

І в повсякденному слововжитку, і в теоретичному дискурсі гуманітарних наук термін «романтизм» використовується в двох основних значеннях. По-перше, він може позначати конкретний напрямок культури, характерний для загального умонастрою та духовних пошуків європейців кінця XVIII – першої чверті XIX ст., який знайшов втілення в численних витворах художньої культури. Далі ми будемо називати його Високим романтизмом, що дасть можливість відмежувати його від інших «романтизмів». По-друге, романтизм може поставати в якості загального підходу до життя та пов'язаного з таким світоглядом творчого принципу, який може виявлятися в різних культурах та в різні епохи, а тому має транскультурний та трансісторичний характер.

Для кращого розуміння специфіки романтизму його нерідко порівнюють з реалізмом. Відповідно до загальновідомого визначення, останній передбачає зображення типового характеру в типових обставинах, в той час як в творах, які мають прикмети романтизму, навпаки, ані характер центральних персонажів, ані обставини, в які вони потрапляють, аж ніяк не є типовими. В крайньому випадку романтизм може взяти відносно типовий характер і занурити його в абсолютно нетипову ситуацію, або ж навпаки – провести розумовий експеримент із введенням в повсякденність певного дивовижного, або й фантастичного фактору. Тому йдеться не про те, що романтики гірше за реалістів «знають життя», як це іноді постулюється, а про те, що вони вводять в реалістичний опис елемент, який вступає в різкий конфлікт з повсякденним, що й робить подальший розвиток подій яскравим, унікальним та непередбачуваним.

Інколи протиставлення романтизму та реалізму розглядають в контексті ніцшевського протиставлення діонісізму та аполлонізму. Безумовно, в романтичній творчості з її нерідким підкресленням екстатичного натхнення, помітні риси діонісізму. А от аполлонійські риси більш властиві класицизму, а не реалізму. Юнгіанське протиставлення митців «візіонерів» та «психологів» теж є дотичним, хоча і його не слід абсолютизувати, оскільки ці два творчих принципи можуть поєднуватися навіть в доробку одного митця. Від часу свого виникнення романтизм та реалізм тісно переплітаються між собою, і, хоча в крайніх своїх проявах вони можуть виглядати повними протилежностями, між ними є маса проміжних форм. Протягом XIX ст. в літературі відбувалася осциляція між цими двома методами. А в XX ст. і навіть в XXI ст. романтизм і реалізм можуть разом протистояти модернізму як фігуративне – нефігуративному, сюжетне – безсюжетному, при цьому вступаючи з цими самими модернізмом та постмодернізмом у складні взаємодії.

Реалізм концентрується на зображенні непростих стосунків людини та суспільства. Романтизму ближче мікрокосм – душа, та макрокосм – світ. Коли ж йдеться про суспільство, то воно нерідко демонізується або містифікується – нація, місто, країна можуть розумітися як єдиний організм з єдиною душею та єдиним життям, що цілком відповідає схильності романтизму до анімізму та пантеїзму та відразі до механіцизму.

Одним з ключових понять, яке дозволяє визначити трансісторичну сутність романтизму, безвідносно до його конкретних модифікацій, є сакральне. Як відомо, зокрема, з досліджень Е. Дюркгайма, сакральне не тотожне священному, оскільки цей перший термін може характеризувати феномени, «вищі» за повсякденний людський рівень, так і ті, що є «нижчими» за нього. А отже, слово «сакральне» може стосуватися і піднесеного і низького. Недарма романтики нерідко виявляли інтерес до жахливого та демонічного. Справжньою протилежністю сакрального є профанне – тобто, звичайне, повсякденне, позбавлене духовного виміру. Реалізм (якщо можна уявити собі абсолютно чистий, без домішок, реалізм) є зануреним в профанне. Романтизм – навпаки, намагається будь-якою ціною вийти за його межі, активно працюючи не з «золотою серединою», а з крайнощами, протиставляючи біле і чорне, небо і безодню, космос та хаос, життя та смерть, прекрасне та потворне, святість та гріх тощо.

Інколи ці опозиції розташовуються «по вертикалі» верх – низ, отримуючи чітке ціннісне навантаження. В тих випадках, коли художній світ конструюється «по горизонталі», характерним є протиставлення «свого» (добре відомого, безпечного, але саме тому не завжди цікавого), та «чужого» (далекого, екзотичного, небезпечного але непереборно привабливого). Це притягування-відштовхування до «чужого» може приймати різні форми – інтересу до минулого, до інших культур (зокрема, у вигляді моди на орієнталізм), до фольклорно-етнографічної народності, від якої вже відірвалися мешканці міст. Виразом цього самого настрою може бути навіть сламмінг – відвідування та зображення міських нетрів не лише з метою вивчити та вилікувати соціальні виразки, але й для того, щоб долучитися до своєрідної екзотики жахаючого, але чимось привабливого світу поза межами зони комфорту.

Отже, романтизм схильний до зображення могутніх і таємничих світових сил, та героїв, здатних стати з ними врівень. Якщо такий герой кидає виклик світу, він майже неминуче приречений на загибель, однак ця загибель носить трансгресійний характер, відкриваючи людям нові сфери свободи. Проте, боротьба та загибель не обов'язкові – романтичний герой може здійснити подвиг іншого характеру, пов'язаний не з намаганням подолати космічні сили, а навпаки – з прагненням їх осмислити та прийняти.

Ще задовго до виходу в світ класичної праці О. Шпенглера, в творчості романтиків помітне розмежування культури та цивілізації. Перша є сферою свободи і самореалізації, що відносить її до сакрального, друга – сферою відносного комфорту та безпеки, а отже – профанного. Враховуючи таке протиставлення, цілком логічним постає зближення в романтичному світогляді та творчості таких понять як дух, любов, мистецтво, природа. Всі вони знаходяться в зоні свободи, самореалізації, творчості, а значить, в зоні сакрального.

Свобода, як одна з найголовніших романтичних цінностей, може поставати в різних формах – від свободи революціонера до свободи втікача, в тому числі – втікача від цивілізації, і навіть від власного минулого та власної ідентичності. Дуже характерним для романтизму є мотив «білого вождя», який має масу реальних історичних паралелей. Йдеться про представника більш економічно та технологічного розвиненої цивілізації (зазвичай – Західної, хоча це зовсім не обов'язково), який очолює, чи стає на захист військово/політично слабшого етносу, відстоюючи його інтереси, інколи навіть всупереч інтересам свого власного покинутого народу. Цей мотив заслуговує на окремий розгляд, зараз зазначимо лише, що тут можуть мати місце такі спонукання як захист пригноблених, уявлення про справедливість, самореалізація, інколи також – помста. Цей мотив є важливим у нашому контексті через те, що він часто пов'язаний з бунтом проти цивілізації, яка обрала невірний шлях, та пошуком більш правильного, природного та гармонійного способу життя. Подібні ідеї виникли задовго до романтизму, а артикульований вигляд отримали, зокрема, в працях Ж.Ж. Руссо. Відчуття тиску цивілізації на людину, а також тупику, до якого вона веде, осмислюється і в сучасній культурі. Чи не найяскравішим виразом цього є така сучасна модифікація мотиву «білого вождя» як «Аватар» Дж. Кемерона, де перенесення дії в космос надає йому ще більшої наочності та глобальності.

Романтизм протистоїть вузько матеріалістичному і прагматичному підходу до світу та натуралістичному методу його зображення. Буття завжди має «глибину», яку можна передати тільки за допомогою художніх «спецефектів». Отже, справа не в тому, що романтики нібито не знають життя, і тому не можуть зображувати його «як воно є», а в тому, що реалізм не має художніх засобів для зображення додаткового виміру реальності, наявність якого деякі люди відчувають, хоча не можуть довести.

Для зображення цієї «глибини» реальності можуть використовуватися різні творчі методи та різні жанри. Однак, здається доцільним привернути увагу до такого літературного явища як роменс (не плутати з «романсом»).

Термін «роменс» не є авторським, але поки що вживається вкрай нечасто, хоча і заслуговує на популяризацію, оскільки позначає цілком конкретне жанрове утворення в літературі, графічному романі та кінематографі. Саме слово є похідним від англійського romance (що етимологічно позначає літературу, написану романськими мовами на відміну від латинської), яке має декілька значень.

По-перше, romance може виступати синонімом любовного роману, в тому числі такого, який відноситься до сфери профанного в усьому, крім самого почуття кохання. Таке визначення пов'язано з тим, що в англійській традиції поняття romantic love використовується для позначення душевно-духовного аспекту кохання на відміну від суто сексуального потягу. В українській мові вже наявне поняття жанру любовного роману, а отже, запозичення якогось нового терміну здається недоцільним.

По-друге, англійське слово romance може позначати твори, належні до широкого спектру пригодницьких, історичних та фантастичних жанрів та

піджанрів, починаючи з елліністичного та середньовічного рицарського роману і до сучасних форм. Зазвичай йдеться про оповідь, в центрі якої знаходяться пригоди, які можуть мати характер фантастичний і навіть чудесний (і в побутовому і в релігійному сенсі слова), а дія відбувається в нестабільному та непередбачуваному світі, де протагоніст сам прокладає свій шлях. Отже, ми пропонуємо використання терміну «роменс» для позначення метажанру, до якого відносяться пригодницькі, детективні, фантастичні та містичні оповіді, які мають відповідні «романтичні» тематично-естетичні характеристики.

Розглянемо ці характеристики і подивимося, яким епохам, та культурам вони властиві.

Майже загальноприйнятою є думка, що романтичне світобачення характерне лише для Західної культури з її фаустівською душею. Сам О. Шпенглер вважав однією з характерних прикмет Заходу намагання його представників прорватися за обрій – як в географічному так і в гносеологічному та метафізичному сенсах. Навіть у таких типологічно близьких до європейської культурах як антична та китайська, такого пориву нема, як нема і самої лінії горизонту на їхніх пейзажних картинах. Саме цей могутній трансгресивний потяг забезпечив і географічні відкриття і прориви в науці та техніці, які дозволили Європі вриватися вперед, обігнавши більш давні та, здавалося б, більш потужні цивілізації. Чи є на даний момент цей пасіонарний порив вичерпаним, і чи відбувається остаточне переродження європейської культури в цивілізацію, як того побоювався Шпенглер? Питання залишається відкритим.

Незважаючи на те, що романтизм дійсно є характерним саме для європейської культури, ми все ж таки можемо шукати його аналоги в інших частинах світу. Адже сам порив в невідоме був знайомий далеко не лише європейцям в певну історичну епоху. Не всюди він був теоретично відрефлектованим, але там, де в мистецтві виявлялися його характерні прикмети, можна вести мову про більш чи менш близькі аналоги романтизму за межами Заходу.

Зробимо короткий огляд проявів романтичних умонастроїв в різних культурах до виникнення «класичного» європейського романтизму чи паралельно з ним. В межах даної праці неможливо дати глибокий аналіз кожного історичного етапу або етнокультурної традиції, проте такий загальний огляд здається конче необхідним для того, щоб зрозуміти сутність романтизму як транскультурного феномену і виділити в ньому те, що залишається актуальним дотепер – те, що може бути «знято» (в гегелівському сенсі) зі спадщини різних культур та епох.

З кожним роком, завдяки новим археологічним знахідкам, генетичним дослідженням, даним біології про протокультуру, ми отримуємо все більш масштабну картину культурного життя давніх людей, причому не лише Homo sapiens, але й неандертальців та еректусів. Слід врахувати, що кількість артефактів, які збереглися, є дуже невеликою в порівнянні з тими, що не дійшли до нашого часу, і така неповнота суттєво заважає зрозуміти характер життєвого світу наших предків. Наявний артефакт не завжди піддається адекватному тлумаченню, оскільки досліднику вкрай важко відновити духовний контекст його створення та

існування. Тому, як відомо історикам, інтерпретація способу життя, а тим більш – духовного світу зниклих культур, є проблематичною.

І все ж таки, сам факт того, що палеолітична людина починає творити не лише орнаменти, але й образи – уявних двійників живих істот – здається доволі промовистою. У такому прагненні до подвоєння реальності вже можна вбачати щось на зразок фаустівського виклику власній людській обмеженості – прагнення стати на рівень з космічними силами, створивши те, чого не існувало раніше. Відомо, що наскальні малюнки нерідко робилися у віддалених і важкодоступних печерах, і далеко не завжди використовувалися для колективних ритуалів. Ми не знаємо точно, яке місце вони займали в житті кожного конкретного племені, та як його члени ставилися до митця. Але, за аналогією з пошаною до поетів, яка зафіксована в давніх літературних джерелах, а в деяких традиціях дійшла до нашого часу, можна висунути гіпотезу, що митець міг наділятися особливою містичною силою, яка долучала його до міфу про творення світу. Близьку думку нерідко висловлювали представники Високого романтизму, які постулювали квазі-божественний статус митця, який творіть дещо з нічого.

Про пізніші культурні форми ми можемо судити більш впевнено, оскільки деякі з них були зафіксовані письмово, або ж дожили до нашого часу. Міфопоетичний світогляд часто асоціюється з уявленням про циклічність часу, а отже – з виконанням строгих приписів щодо всіх сфер людського буття, які були колись обумовлені богами та предками. Але це не завжди так. По-перше, в міфах різних народів може фігурувати не стільки коло, скільки спіраль – невідворотне погіршення світу та виродження людства, яке вже не здатне встати врівень не лише з богами. але й з власними предками. По-друге, не лише в епічних, але й у власне міфологічних текстах виникають образи людей чи божеств, які кидають виклик космічним силам. Інколи їхній задум вдається втілити, інколи – вони терплять повний крах. Буває, що вони досягають мети, але дорого платять за це, як то Прометей, один з найбільш знакових образів європейської культури. Бунтарство, здатність протиставити себе системі, є однією з найяскравіших характеристик романтичного світогляду, причому саме високий романтизм дав такі канонічні зразки реальних доль з особливим «героїчним» аспектом, як життя Байрона та Наполеона (варто згадати пародійний, але в чомусь дуже показовий текст, де доводиться, що Наполеона не існувало, а його життєпис – це чергова версія солярного міфу).

Ще однією «міфологічною» темою є романтика жертви. Існує доволі переконлива версія, що людина здавна відчувала провину, вбиваючи тварин, вирубаючи дерева, і навіть просто використовуючи природні об’єкти в своїх цілях. Інколи для угамування цієї провини вистачало покаяння, як то у індіанських мисливців, які вибачалися перед вбитим ведмедем. Але там, де йшлося вже не про окремі акти вторгнення в життя природи, а про незворотну зміну навколишнього світу, з’являлася ідея жертви як відкупу за гріх, причому платити могли найцінніщим, що є у народу, аж до принесення в жертву власних дітей. Звернемо увагу, що тема *жертви найкращого заради виживання цілого* є важливою для романтизму. Крім того, на жаль, вона залишається актуальною і зараз, причому не лише в якості міфологеми.

Характерною рисою міфо-логіки, яка має доволі несподіване відлуння в романтизмі, є нерозчленування серйозного та сміхового. Амбівалентний образ героя-трікстера, такого як Крук у арктичних та північноамериканських народів, згодом розділився на двійників – серйозного та сміхового, які втілюють піднесене та низове. В романтизмі однією з стабільних тем є мотив двійництва (людина та її тінь тощо), а також існування паралельних світів, або ж «лицевої» та «зворотної» сторони того самого світу. При цьому нашому світу може надаватися роль «вивороту», світу несправжнього або зіпсованого. Це має аналоги в міфологічних уявленнях про невидиму божественну реальність, яка є первинною та визначальною по відношенню до емпіричної. Митець постає людиною, яка стоїть на межі двох світів, медіумом, шаманом, який знає все та надає речам імена. Особлива сила поета, знання ним потаємної мови, здатність до чаклування (інкантації) потребували особливого пояснення, зокрема, про «ін-спірацію», «на-тхнення» як вдихання містичної сили. Ця тема на дуже великому міфо-фольклорному матеріалі була досліджена в праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості»[199].

Окрім загальних міфологічних принципів, які знайшли своє продовження в романтичних авторських міфах, слід згадати також конкретні міфологічні образи, що стали частиною загального культурного тезаурусу окремої етнічної культури, або ж людства в цілому. Зокрема, характерним є звернення романтиків XVIII–XIX ст. до образів з національної міфо-епічної традиції (оссіанізм, відкриття кельтської, германської та фінської міфологічних систем) заради створення нового національного міфу, який мав обґрунтувати право народу на самовизначення. В цьому ж ряду можна назвати і творчість Тараса Шевченка.

В архаїчному міфі з його циклічним часом та прецедентністю актів богів та першопредків по відношенню до всіх дій людини, є небагато простору для самовираження та протиставлення особистості суспільству та світу. А от на стику міфу та епосу формуються потужні сюжети, які мають величезний потенціал для романтичної інтерпретації. Виникає вічна тема вибору власної долі як перемоги над фатумом і несвободою. Герой – у міфопоетичному сенсі слова – це не просто напівлюдина-напівбог за походженням. Перш за все, це той, хто свідомо обирає коротке та непросте, але славне і неповторне життя. Одним з класичних образів такого вибору є сюжет «Геракл на роздоріжжі», де цей герой в юності робить вибір між насолодою та подвигами. Як відомо, він обрав подвиги. Так само вчинили Ахілл та ірландський Кухулін, якім теж було провіщено, що їхнє життя може бути довгим та безславним, або ж коротким та гранично яскравим.

Доволі часто міфо-епічний герой стає аж занадто самовпевненим та впадає в гібрис, кидаючи виклик богам та самому світовому закону. Він буває за це жорстоко покараний, проте отримує безсмертя, перетворившись на вічний символ повстання, як то Прометей чи, в меншій мірі, Сізіф. Дещо інший варіант бунту, який закінчився примиренням та набуттям сумної мудрості, ми бачимо в історії Гільгамеша.

---

[199] Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: https://osvita.ua/school/literature/f/76542/ (дата звернення 10.09.2024).

Епос розвиває та трансформує теми, закладені в міфологічній традиції, «опускаючи» їх з космічного рівня на земний. Сили хаосу постають тут вже не стільки чудовиськами, скільки ворожими народами, від яких протагоніст має захищати свою землю. Героїчний характер, готовий подолати будь-яку заборону і кинути виклик самій долі, є нормою. Цікаво, що сама унікальність героя (по відношенню до інших людей його народу) має стереотипний характер, як то було показано Дж. Кемпбеллом, який окреслив основні етапи «героїчної біографії», яка зустрічається в міфах та епосі різних народів, і під яку «підганяються» реальні біографічні факти життів історичних осіб[200]. Ця схема свідомо чи несвідомо використовується і сучасними літераторами та кінематографістами, зокрема, в таких жанрах як фентезі, а також наукова фантастика, трилер, детектив.

Ще одна тема, успадкована від міфологічних уявлень, але розвинута в межах епосу – Правда Короля та її порушення. Уявлення про ідеальний стан гармонії суспільства та природи передбачали, що король як символ свого народу, відповідає і за стан своєї землі. Його гріх приводить до знищення родючості. Ця тема, характерна для кельтів, стала основою середньовічних західноєвропейських оповідей про Спустошену землю, яку має зцілити ідеальний рицар, який знайде Грааль. «Священний шлюб» народу та землі дотепер залишається одним з варіантів національного міфу. Іншим варіантом є міф заволодіння землею, які віддається більш гідному – тому, хто зможе краще розпоряджтися її ресурсами. А отже, з тих самих міфологічних принципів можуть впливати обґрунтування протилежних політичних позицій: 1) земля належить автохтонам, які є її «кровними родичами», 2) землю забирають ті, хто забезпечить на ній оптимальне господарювання. Щоправда, уявлення про оптимальне господарювання теж змінюються з часом.

«Класичні» романтики здебільшого обирають перший варіант, зближуючи землю та кров та прагнучі до гармонії людини та природи. Однак, існує й романтика техніки, людської праці та розуму, здатних на прометеївські перетворення світу. І все ж таки, при сучасному екологічному стані світу, прагнення до відновлення та зцілення стає більш актуальним, ніж пафос перетворення.

Від самого виникнення писаної літератури, в ній підіймаються теми сенсу життя та смерті, вічного бунту людини проти необхідності, здатності вийти за межі визначеного. Вже в Давньому Єгипті ми можемо знайти тексти романтичного характеру, які розповідають про надзвичайне. Зокрема, до них відноситься така класика як «Сказання про Сінухе» – історія реальної людини з дивовижною долею – царедворець, замішаний в палацовому перевороті – втікач, який ледь не загинув в пустелі – «білий вождь» (це жанровий термін) бедуїнів. В давньоєгипетській літературі ми знаходимо й тексти, схожі на сучасне фентезі, зокрема, «Казку про потерпілого аварію корабля», в якій вельми переконливо оповідається про зустріч людини з дивом.

Свої аналоги романтичних умонастроїв існували за межами Великого Середземномор'я. Зокрема, для народів Африки та Океанії однією з важливих тем була

[200] Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой. Львів, 2020. 416 с.

здатність людини піднятися до рівня стихійних сил. Так, в Полінезії відомі пісні, які оспівують каное, або ж його окреме рульове весло. Враховуючи, що на цих відносно невеликих човнах здійснювалися подорожі (в тому числі – колонізаційні експедиції) за тисячі кілометрів по бурхливому океану, стає зрозумілим, що плавзасіб уявлявся не мертвим шматком деревини, а живим партнером по подвигу. Взагалі, море і все що з ним пов'язано, концентрує в собі романтику практично в усіх народів.

Класична давньогрецька культура, в цілому, гуртується на принципах раціональності, гармонії та міри, які можуть розумітися як протилежні романтизму. Однак, якщо пригадати несамовитих гомерівських героїв та їхні дивовижні долі, то ця протилежність не буде здаватися такою вже однозначною.

Хрестоматійне протиставлення аполлонізму та діонісізму в значній мірі визначило тлумачення античних сюжетів представниками неоромантизму та символізму. Зокрема, А. Беклін виділяв в усім знайомих образах не стільки пластичну красу, скільки буйну стихійну силу, а для Г. Моро античні сюжети ставали приводом для створення власних складних, інколи навіть перевантажених символічних побудов.

Якщо класичне грецьке мистецтво тяжіє до спокійної краси та здатності стримувати пристрасті, то в період еллінізму в фокус потрапляє піднесене, трагічне, драматичне, навіть жахливе. Характерний приклад «романтизму до романтизму» ми знаходимо в образотворчому мистецтві, перш за все, в скульптурі – це особливий поворот голови та вираз піднятого догори обличчя, характерний для статуй Скопаса. Пізніше цей самий патетичний жест повторюють Лаокоон, а також Алкіоней з Пергамського вівтаря. Цікаво, що саме такими – напруженими, навіть стражденними – в цей час нерідко зображуються і реальні люди, в тому числі й правителі.

Ще один візуальний штамп, який в період еллінізму використовувався в живописі для передачі екстатичного пориву – це специфічна поза, де плечі персонажа знаходяться «позаду колін». Звучить абсурдно, але мається на увазі неврівноважений, «п'яний» рух із сильно відкинутим назад торсом.

В літературі безумовно романтичні асоціації має новий жанр – елліністичний роман (роменс), який зображує вірне кохання в невірному світі. І люди, і сама природа повстають проти закоханих, але вони залишаються самі собою і зберігають вірність один одному. Так в пригодницькому жанрі народжується нова, духовна проблематика. В класичній Греції (не кажучи вже про Рим) кохання здебільшого розумілося гедоністично, по-споживацькому. В романах йдеться про дещо принципово інше – про незамінність коханого, про таємницю двох душ, яка є важливішою ніж життя. Інші проторомантичні риси елліністичного роману – надзвичайні за своєю силою почуття, тяжкі випробування, шокуючі повороти долі, екзотичні країни та загальне тяжіння до максимальної сенсаційності. Так виникає метажанр роменсу як оповіді про чудесні пригоди та високі почуття.

В римській літературі деякі тексти можуть виглядити скоріше анти-романтичними, але і в них можна знайти певні риси, які стануть ключовими для пізніших романтичних жанрів. Наприклад, саме в римській літературі в фокусі уваги вперше опиняється велике місто як соціально, культурно, релігійно гетерогенне середовище, принципово відмінне від відносно невеликого грецького полісу. Таке тло визначає маргінальність та анонімність персонажів, а також драматичні

злети і падіння їхньої кар'єри. Найяскравішим прикладом є «Сатирикон» Петронія. Тут мегаполіс стає невід'ємною частиною сюжету та єдино можливим тлом подій. Враховуючи контраст між соціальним становищем автора – «арбітра вишуканості» при дворі імператора Нерона – та змальованими ним «міськими джунглями», ми можемо визначити «Сатирикон» в якості чи не першого зразку сламмінгу, характерного для неоромантизму. В цьому контексті можна згадати і барокову пікареску, де велике місто з його складним, багатогранним життям зображено як небезпечне й таємниче. Низьке і буденне (як то життя люмпенів і злочинців) може романтизуватися, отримуючи риси привабливої екзотики. Такий антигламур є доволі актуальним і в сучасній культурі.

Внаслідок цивілізаційних змін, в середньовічній літературі місто відходить на другий план. В центрі уваги опиняється скоріше контраст «фортеці» та «лісу». Ця гранично чітка опозиція між «культурою» і «природою» структурує світ шекспірівського «Короля Ліра», який надає узагальнений образ «стародавньої Європи». Тема природи як джерела водночас небезпеки та духовного відродження, стане дуже важливою для високого романтизму. Пізніше вона знов вийде на перший план в деяких варіантах пригодницького жанру та фентезі.

Згадаємо, що саме в Темні віки після розпаду Римської імперії, на політичну сцену вийшли нові, «північні» (на відміну від середземноморських) народи – кельти, германці, слов'яни. Їхні міграції та війни, знаходження нової батьківщини та формування держав лягли в основі національної історичної традиції. В багатьох випадках вони були реактуалізовані романтиками та продовжують і зараз впливати на сучасну політику та ідеологію. Міфо-епічна та історична традиція цих народів збагатила скарбницю вічних сюжетів такими образами як король Артур, Трістан і Ізольда, Зігфрід та інші, до яких зверталися в часи Високого романтизму, шукаючи та перестворюючи своє минуле. Зазначимо, що кельтська традиція з її сюжетами про фатальне кохання та про подорожі в інші світи (з порталами та часовою релятивністю включно), суттєво вплинула на один з найромантичніших жанрів – фентезі.

Християнство додало до картини світу чітку вертикаль. До пригод тіла додалися подвиги духу. Темі роботи над своєю душею присвячені життя святих. Життя не романтичні самі по собі, але вони розробляють проблематику виходу за межі повсякденного, земного, грішного, і поясняють, що таке небо. В більш «легкому жанрі» робота над собою стала змістом рицарського роману (одного з варіантів роменсу).

В середньовічній літературі ми знайдемо масу сюжетів, романтичних за будь-якими канонами. Жанровим орієнтиром тут виступають західноєвропейські рицарські романи, які оповідають про непересічних людей зі своїм кодексом честі, про надзвичайні героїчні та фантастичні пригоди (інколи – в екзотичному, або й фантастичному антуражі), та про кохання як величезну силу, яка може поставати земною чи небесною, щасливою чи нещасливою. Воно може вести до морального вдосконалення, а може – до загибелі героїв та до руйнування всього мезокосму (історія Ланселота). Своєрідною енциклопедією романних сюжетів, або ж «романом романів» є «Смерть Артура» Т. Мелорі.

За низкою мотивів – подвиги заради кохання, конфлікт почуття та обов'язку тощо – близьким до рицарського роману є шедевр грузинської літератури «Витязь у тигровій шкурі». Паралелі з цим жанром можна знайти також в історії Маджнуна і Лейлі. Незважаючи на значні відмінності, тут наявна цікава паралель із західними рицарськими романами (особливо – артуровского циклу), яка полягає в темі безумства і навіть «здичавіння» через кохання. Адже низка найвідоміших героїв рицарських романів – Ланселот, Трістан, Івейн – проходять етап втрати розуму через «помилки любові» (кохання до дружини свого сюзерена, або порушення клятви, даної власній дружині), причому в деяких випадках божевілля розуміється як повернення до тваринного, природного, до-людського світу, і в цьому сенсі є не лише покаранням, але й випробуванням, за яким має йти нове піднесення героя.

Важливим моментом є також проблема рецепції творів чужої культури та їх «очуднення». Наприклад, славетна «Тисяча і одна ніч» має небагато сюжетів, близьких до властивої романтизму сакральної піднесеності та емоційної напруги. Це, в решті решт, збірка розважальних історій. Але завдяки своєму екзотичному антуражу та яскравій фантастичності, вона сприймалася в Європі як концентрат небуденного та властиве чудесного, а отже – романтичного. Через декілька століть така саме трансформація при рецепції відбулася з деякими «індійськими» оповіданнями Р. Кіплінга, які в англо-індійському середовищі сприймалися як брутально реалістичні, а в Європі огорнулися романтикою.

В самій індійській традиції потенційно романтичних сюжетів немало. Хоча уявлення про дхарму та карму дещо модифікують романтичний пафос неповторності особистості, проте певні фабули, пов'язані з коханням та подвигами, цілком можуть розглядатися в нашому контексті. Це стосується, зокрема, основних ліній «Махабхарати» та «Рамаяни», а також сюжетів класичної індійської драматургії. Недарма «Шакунтала» Калідаси справила велике враження на Й.В. Гете, який може й не був стовідсотковим романтиком, але без чийого впливу європейський романтизм не став би таким, яким ми його знаємо.

В китайській культурі безпосередні перетини з «класичним» романтизмом помітні в дуже різних художніх формах. Ймовірно, найсуттєвішим є уявлення про особливу духовну силу природи, яке відбилося в садово-парковому мистецтві (порівняємо з аналогічними ідеями європейських романтиків та з практикою англійського пейзажного парку), а також в жанрі пейзажу (зображення природи на деяких китайських картинах гомологічно схожі з пейзажами К.Д. Фрідріха, хоча роль людини на них відмінна).

Іншою цікавою темою є один з лейтмотивів китайської культури – прагнення зробити неможливе – навчитися літати (осідлати дракона, як то у Лі Бо). І словесні оповіді і живопис повні образів левітуючих безсмертних та фей. Недарма з появою відповідних технічних можливостей, китайські кінорежисери створили низку надзвичайно ефектних стрічок, де герої або власними силами долають обмеженість людської природи, або ж отримують в цьому містичну допомогу.

Нарешті, одним із парадигмальних текстів китайської літератури є фантастично-пригодницький роман «Подорож на Захід». Наявність таких ключових

мотивів як небезпечна подорож, боротьба зі спокусами, воїнські подвиги заради досягнення духовної мети, і навіть образ недоступної прекрасної дами – покровительки експедиції – дозволяють розглядати жанр «Подорожі…» як специфічний далекосхідний варіант роменсу, в той час як інші його характеристики зближують його з «Божественною комедією» Данте[201].

Романтичні мотиви, наявні в культурі Японії, теж чіткіше проявляються в порівнянні з середньовічною європейською традицією. Зокрема, на поверхні лежать паралелі між способом життя, етосом та культурою рицарів та самураїв. В сучасному контексті значну увагу привертають такі японські за походженням феномени як манга та аніме. Завдяки вдалому балансу між «загальнолюдським» та національно-неповторним, японська традиція коміксів та анімації вийшла за межі своєї батьківщини, ставши глобальним феноменом. Ймовірно, одна з причин такого сенсаційного успіху, перш за все, серед молоді, це акцент на романтичних мотивах, характерний для цього напряму мистецтва. В кращих зразках жанру, зокрема, в стрічках Х. Міядзаки, велике місце займає одухотвореність світу, вельми близька романтикам. Цікаво, що слова «аніме / анімація» та анімізм походять від одного кореню – «душа». Збіг випадковий, але в чомусь показовий.

Повертаючись до Європи, зазначимо, що з закінченням Середніх віків романтичні теми та світовідчуття дещо відходять на другий план. Ренесанс, як відомо, намагався відродити ясність, пластичну виразність та гармонію грецького мистецтва періоду його розквіту.

Класицизм, при всьому інтересі до міфологічних сюжетів, теж в чомусь протилежний романтизму. Хоча і тут туга за ідеалом та створення власних художніх світів (зокрема, таких, як у К. Лоррена) можуть бути порівняні з романтичним streben. Згадаємо також, що Шпенглер вважав лінію горизонту однією з прикмет неспокійної фаустівської культури – а вона майже обов'язково присутня на картинах цього періоду. Лінія небокраю начебто й існує для того, щоб її подолати, прорвавшись до інших світів. Це дуже співзвучно часу великих географічних відкрить та народження нової науки. Романтику в цей період можна шукати не стільки в мистецтві, скільки в житті, в реальних долях.

В культурі бароко можна помітити настрій розчарування у раціональності, яка не здатна зрозуміти багатоманітність та мінливість світу, а тому не може слугувати адекватним засобом досягнення мети. Схильність до ірраціонального, емоційного, діонісійського є доволі характерною саме для «романтичного» підходу до світу. В період бароко відбувається накопичення ідей (непередбачуваність, взаємозамінність сну та неспання), підходів (символізм, ускладненість, подвійне кодування) та образності (море, буря), які стануть типовими і для Високого романтизму.

Окремого розгляду заслуговують романтичні риси в творчості В. Шекспіра. Їх настільки багато, що природним чином він став для багатьох романтиків улюбленим автором та зразком для наслідування. Зазначимо також, що шекспірівські пізні твори («Зимова казка», «Буря», «Цимбелін», «Перікл»), жанрова класифікація

[201] Колесник О.С., Стеченко Т.О. «Божественна комедія» та «Подорож на Захід» на заняттях з Історії зарубіжної літератури. *Вісник Національного університету "Чернігівський колегіум" . Серія : Педагогічні науки*. 2024. Вип. 27. С. 58–64.

яких викликала у критиків складнощі, були визначені І. Рацьким як «романтичні жанри». Здається цілком можливим конкретизувати їх жанр як роменс. Риси роменсу можна знайти також в інших його п'єсах – як в комедіях, так і в трагедіях.

В цілому, романтичні настрої пов'язані скоріше з північною Європою, що можна пояснювати комплексно: як виходячи з більш суворих природніх умов і відповідного характеру фольклору (віра в нижчу міфологію, яка подекуди зберігається до нашого часу, пережитки язичництва та розвиток неоязичництва), так і з особливостей історичного розвитку. Так саме, як місцем народження Ренесансу була Італія, а всі інші європейські країни його запозичили, так і новоєвропейський романтизм народжується в Британії та Німеччині, а вже потім потрапляє в інші країни, трансформуючись в процесі.

В Британії на основі традиційних елементів (різних за походженням – тут і «успадковані» класичні топоси і автохтонні фольклорні мотиви), переосмислених у світлі нових, не-просвітницьких настроїв, формується те, що зараз відомо як Передромантизм. У нашому контексті особливої уваги заслуговують два явища: 1) поява готичного роману, який досі має парадигмальне значення для кількох актуальних жанрів, і 2) поява оссіанізму. Останній суттєво вплинув не лише на літературу, а й на політичну культуру Європи XVIII-XIX ст., і став чинником низки національних відроджень, які змінили карту Європи та світу.

Окремого дослідження варта взаємодія між Передромантизмом та сентименталізмом, який, при всіх відмінностях, мав з ним такі спільні риси як увага до людської душі та її емоційного життя.

Нарешті, наприкінці XIX ст. два сенси слова «романтизм» – як умонастрій і як конкретний актуальний напрям культури – сходяться разом. Формується те, що називають Високим Романтизмом. Саме в ньому всі тенденції, які до цього були розпорошені, сконцентрувалися і знайшли своє максимально чітке вираження. Як і належить романтизму, ключовим словом тут є «сакральне». Навіть в тих випадках, коли вертикаль земля – небо не підкреслюється, а події розгортаються «по горизонталі» – в екзотичних краях або в екзотичних (давніх) часах – за всім надзвичайним ховається саме не-буденне, божественне або демонічне, що виводить людину зі звичайного існування та ставить в межову ситуацію, яка вимагає осмислення самих принципів буття. Пошук інваріантів може вести людину в далекі краї (часто ідеалізовані), в минуле чи майбутнє, в світ дитинства, в міфологічне мислення, в безсвідомість. Характерним є напружене протиставлення незамінної унікальності та трагічної смертності яскравої особистості – і вічності божественного / природного / народно-родового начала.

Розквіт Високого романтизму з його новою моделлю світу означав появу нових підходів до творчості. Помітними досягненнями стали створення історичного жанру (В. Скотт, В. Гюго) і звернення до фольклору (брати Грімм та ін.). Вивчення історії чи не вперше стало розглядатися як спосіб пошуку витоків власної культури. Цей «пошук коріння» мав особливе значення для народів «без історії» та народів, державні традиції яких були порушені. В Україні саме в цьому контексті можна розглядати творчість І. Котляревського та Т. Шевченка, окремі твори М. Гоголя.

Нерідко стверджується, що романтизм зійшов нанівець, і друга половина XIX ст. стала часом переважання реалістичної, навіть натуралістичної літератури, а романтичне мистецтво відродилося лише на межі XIX–XX ст. у формі неоромантизму. Однак, хронологічне та стилістичне розмежування Високого романтизму, реалізму і неоромантизму не є чітким, оскільки протягом всього XIX ст. реалізм і романтизм співіснували. Слід звернути увагу на такі моменти:

1. У деяких країнах – в тому числі в Україні – тенденції, властиві Високому романтизму, існували протягом усього XIX ст. і перейшли в XX ст.

2. Твори суто романтичного характеру («Мобі Дік», «Пісня про Гайавату», «Легенда про Уленшпігеля» та ін.) продовжували з'являтися і в другій половині XIX ст.; співвідношення між ними та ірраціоналістичною філософією заслуговує окремого дослідження.

3. Багато визначних творів мистецтва, переважно реалістичного характеру, мали помітні риси романтизму. Так, досить типовим явищем початку XIX ст. був «фізіологічний нарис», де місто розглядалося як цілісний організм і описувалося водночас «науково» і поетично. Мабуть, вершина такого опису внутрішнього життя міста, пов'язаного з внутрішнім життям людської душі, знаходиться в романах Ч. Діккенса і Ф. Достоєвського. При безсумнівній реалістичності, вони мають значну долю «сенсаційності», типової скоріше для романтизму.

4. В середині XIX ст. ідеї Високого романтизму поширюються в популярній культурі та породжують нові жанри, такі як пригодницький роман та його різновиди (зокрема, географічний та науковий роман, як то у Т. Майн Ріда, Ж. Верна та багатьох інших, менш відомих авторів), детектив, трилер, фантастика та фентезі.

В цілому цей культурний комплекс можна назвати «проміжним» романтизмом середини-другої половини XIX ст.

В контексті романтизму з його увагою до сакрального, застосуванням символів, зверненням до екзотики/минулого/міфу, можна розглядати символізм в літературі та живописі. Дуже близьким до романтичних характеристик є «міфоісторичний» напрям в образотворчому мистецтві, до якого відносяться Прерафаеліти, пізніше – В. Васнецов, А. Галлен-Каллела, Дж. Дункан, К. Нільсен. В наш час цю традицію продовжують Ч. Весс, Б. Фрауд та ніші.

Романтизм не обов'язково прагне відійти від актуальної дійсності. Так, неоромантизму властива конкретність, запозичене у реалізму вміння описати життя в усій його складності. Неоромантизм та література дії формуються у Великій Британії в час піку активності її зовнішньої політики. Сильна людина легко могла знайти собі небезпечні пригоди як за кордоном, так і на батьківщині. Такий історичний контекст дуже сприяв формуванню пригодницької літератури. Нагадаємо, що це була доба останніх великих географічних відкрить, за якими із захопленням слідкувала вся Європа. Хаггард і Конан Дойл ще могли дати своїм героям можливість знайти загублений світ.

Пригодницька література це жанровий конгломерат, який може включати в себе такі різні форми, як рицарський роман і наукова фантастика. Більшість із цих жанрів – соціальний пригодницький, історичний пригодницький, географічний пригодницький, детектив, фантастика тощо – оформилися в практично

сучасній формі в середини XIX ст. Твори цих жанрів часто були популярними та комерційно успішними. Деякі з них з того часу набули статусу класичних.

Становлення власне неоромантизму припадає на 1880-ті роки. Його британська версія, представлена творами Р.Л. Стівенсона, Р. Хаггарда, А. Конан Дойла, Р. Кіплінга, визначила канони класичного пригодницького роману. Однією з характерних рис неоромантизму був «звичайний» герой, кардинально відмінний від «супермена» Високого романтизму. Це допомагало реципієнту ідентифікувати себе з протагоністом, разом з яким він починав бачити знайоме життя чудовим і загадковим. Тепер диво не обов'язково було шукати десь на таємничому Сході, чи в далекому минулому, чи в глибині «колективного несвідомого» народної глибинки. Таємничий зворотній бік є у всього, в тому числі – у великого міста.

Неоромантичний герой може справляти враження пересічної людини. Однак, в екстремальних ситуаціях він знаходить волю і силу для перемоги. Не лише неоромантизм як такий, але й самі неоромантичні жанри, перш за все – детектив – протистоять дегероїзації, або ж взагалі «розчиненню» протагоніста.

Неоромантичні тексти часто приховують за уявною простотою серйозний та складний зміст, відкритий для різноманітних інтерпретацій. Наприклад, десятки екранізацій «Острова скарбів» Р.Л. Стівенсона чи «Собаки Баскервілів» А. Конан Дойла не вичерпують багаторівневої філософської проблематики літературних джерел.

Зокрема, на прикладі творів Стівенсона можна досліджувати цілком актуальний феномен страху перед внутрішнім хаосом, символом якого є знаменитий розкол людини на дві персони: Джекіла і Хайда.

Тема двоїстості світу і людини тісно пов'язана з: 1) універсальним архетипом Тіні; 2) британською міфологічною традицією, яка постулює існування двох світів – людського і магічного; 3) вікторіанським романом таємниць; 4) популярними на той час уявленнями про складну структуру психіки, що призвело до майже одночасного відкриття підсвідомого З. Фрейдом та І. Франком.

Тема прихованої таємної сторони світу лежить в основі структури класичного детективу. Теоретиком і апологетом детективного жанру став Г.К. Честертон, пафос якого прямо протилежний пафосу Х. Ортеги-і-Гассета. Він розглядав детектив як форму міфу, і порівнював його з рицарським романом.

Характерно, що А. Конан Дойл створив не лише культовий образ детектива, а й започаткував своєрідний міський епос, який міфологізує Лондон, але може бути перенесений в будь-яке місто. Детектив і трилер схильні до зображення сучасного мегаполісу не лише як місця дії, але й як активного середовища, і навіть як повноцінного героя оповідання. Деякі міста мають особливу харизму. Одним із них є Лондон, що й не дивно, враховуючи статус центру світової імперії, який він мав на момент зародження жанру. Інші міста можуть бути виведені на передній план завдяки їхньому особливому геополітичному положенню. Наприклад, Стамбул став ареною трилерів таких видатних письменників, як Дж. Бакен, Т. Хейз, Д. Браун, Е. Костова та О. Памук, до яких за останній рік приєдналася українка Л. Підгірна.

Ще одним важливим жанром, який виник у другій половині XIX століття, є літературна анімалістика, де тварина зображується водночас максимально науково точно, і одухотворено. Це була одна з перших спроб поглянути на світ

під принципово іншим кутом зору. Однією з її похідних є доволі популярна нині ксенофікція, яка розглядає нелюдський життєвий світ. Іншим, можливо дещо несподіваним сьогоденним результатом розвитку уваги до внутрішнього світу тварин, стають такі напрями як теріантропія, фуррі та квадробіка.

Нарешті саме в цей період зароджується канон літературної казки. Він став відправною точкою для жанру фентезі, а також для європейської версії магічного реалізму.

Континентальним аналогом переважно британського та американського неоромантизму є символізм. Попри всю несхожість пригодницького роману та філософської лірики, їхня основа спільна: відчуття кінця епохи та пошуки виходу з кризи повсякденності. Якщо британські неоромантики проповідували мужню готовність прийняти будь-який виклик, то символісти були схильні шукати порятунку від прози життя в трансцендентальному. Це може бути релігія або ідеальний світ етнічного минулого. Як і в період високого романтизму, цей останній варіант був особливо актуальним для націй, які мали стверджувати свою ідентичність. Український варіант неоромантизму представлений творчістю Лесі Українки (яка вживала термін «новий романтизм»), ранніми віршами П. Тичини та спадком Неокласиків.

У радянській і пострадянській критичній традиції прийнято стверджувати, що неоромантизм пішов на спад у 1910-х роках. В англомовній традиції неоромантизм не має верхньої межі: він включає всі твори, які протистоять натуралізму з одного боку, і авангардизму – з іншого. Зважаючи на історичний контекст, верхньою межею «класичного» неоромантизму є 1914 рік. Розпад імперій, революція в Росії, жахливі втрати на фронтах, загальний настрій відчаю та розчарування не могли не призвести до радикальних змін способу життя і типу культури. Тому, хоча після Першої світової війни з'явилися тексти, виразно неоромантичні за духом (як-от трилери Дж. Бакена), на перший план вийшла література зовсім іншого характеру.

І все ж, після Першої світової війни романтизм не зник, а трансформувався. У XX ст. романтичні тенденції були досить сильними, але розмитими, і тому їх нечасто розглядали як цілісне явище. Залежно від панівної ідеології та особистих смаків автора, романтичні настрої могли призвести як до революційного пориву, так і до повного ескапізму.

Через таку велику ідейно-стилістичну різноманітність важко дати конкретну назву та визначення, тому назвемо його поки «романтичні течії XX ст.». У сукупності вони займають значне місце в культурі, але не утворюють окремої школи з чіткою програмою чи стильовою єдністю. У міжвоєнний період з’явилися значні літературні твори, які «не вписуються» в традиційні жанри («Майстер і Маргарита» М. Булгакова), або тексти, що закладають основи жанру, який вийде на перший план лише через кілька десятиліть («Хоббіт» Дж.Р.Р. Толкіна). Проте в цілому романтизм не домінує.

Нове відродження романтичних тенденцій почалося після Другої світової війни, в період осмислення втрат і пошуку виходу з духовного паралічу. Цю функцію в значній мірі виконували жанр фентезі та філософської казки. Зокрема, один з варіантів фентезі, продовжуючи традицію «Пака з Чарівних пагорбів» Р. Кіплінга, спрямований на реконструкцію родової та національної спадщини на

мікроісторичному рівні. Фентезі подібного типу є доволі близьким до магічного реалізму. Магічний реалізм в європейських літературах заслуговує на окреме дослідження, зараз варто лише звернути увагу на його принципову ірраціональність, увагу до міфології та фольклору з одного боку, та безсвідомого – з іншого. Як це властиво романтизму в цілому, твори магічного реалізму часто є пов'язаними з осмисленням національної спадщини та з визвольними змаганнями. В цьому контексті можна розглядати і українські тексти цього напряму, які виділяють знакові фольклорні та історичні образи та конструюють національний міф.

В західній традиції починаючи з 1960-х теж зростає тяжіння до дослідження позасвідомого, одним з результатів чого є пошуки нетрадиційних релігійних та психологічних практик як засобу вийти на «новий рівень» буття (Р. Бах, К. Кастанеда та ін.). З іншого боку, дуже помітними є романтичні тенденції в західній популярній культурі – літературі, кінематографі, коміксах, музиці. Як естетичний рівень, так і ідейна спрямованість цих творів є дуже нерівноцінною.

Значну роль відігравали романтичні тенденції у радянській культурі. Відомо, що в якості альтернативи «соціалістичному реалізму» пропонувався термін «революційний романтизм». Романтика в СРСР набула форми прагнення до революційних, трудових і творчих звершень. Особливістю є те, що особистість тут не протиставляється громаді та державі. Навпаки, неординарне і таємниче слугувало привабливою оболонкою для суспільно корисного. Проте навіть у рамках такого суворого канону траплялися неординарні твори. Крім того, в радянські часи друкувалися окремі тексти і навіть цілі напрями, які виходили за межі соцреалізму, як-от український «химерний роман».

З розпадом СРСР настав новий історичний етап, який визначається формуванням поліцентричного глобалізованого світу. Як завжди в переламні часи, романтизм виступає одним з засобів пошуків (або створення) національної ідеї – чи хоч якоїсь ідеї, яка змогла б стати опорою в часи стрімких та непередбачуваних змін. Однією з помітних тенденцій, як виступає на перший план у 1990-ті та залишається актуальною дотепер, є схильність культури до міфу як універсальної картини світу. Жанр фентезі, якому властива безпосередня «робота» з ментальністю, міфами, цінностями, часом бере на себе функції діагностування цивілізаційних проблем, як то бачимо в «Американських богах» Н. Геймана.

Неоромантичні тенденції кінця XX – початку XXI ст. в глобальному масштабі досягають такого рівня самоорганізації, який дозволяє говорити вже не про окремі прояви романтичних настроїв, а про культурний феномен вищого порядку. За масштабом і характером він може бути порівняний з неоромантизмом кінця XIX – початку XX ст., а тому заслуговує на окрему назву. Цей широкомасштабний і багатогранний процес стрімко перетворюється на феномен сучасного мистецтва, який можна визначити як «постнеоромантизм». Цей термін, хоч і дещо громіздкий, стосується його тематично-стилістичного зв'язку саме з неоромантизмом (а не з Високим романтизмом) і вільного використання прийомів постмодерну.

Класична неоромантична література зберігала свою популярність протягом усього XX століття. Ці книжки й досі мають величезну міжнародну аудиторію, до того ж вони постійно переосмислюються як в екранізаціях, так і в нових художніх творах, які використовують їхню образність та структуру. Наприклад,

неоромантичні тексти можна модернізувати, комбінувати або інтерпретувати в термінах ретрофутуризму, що породжує стімпанк і подібні форми.

Найпомітнішою рисою постнеоромантизму є повторення неоромантичного зразка: «начебто-звичайна» людина потрапляє в екстремальну ситуацію, яка вимагає від неї повного розкриття потенціалу. Загальний тон стає дещо похмурішим, ніж у XIX столітті, оскільки і автори, і читачі кінця XX ст. добре знають жахи зовнішнього та внутрішнього світів. Визнання присутності Хайда в кожній людині призводить до заміни героя на антигероя. Проте ці тенденції не є суто негативними, оскільки основний меседж тексту може полягати у пошуку справжніх цінностей та нових шляхів інтеграції людини в суспільство. Інша особливість течії – гіперболізація, яка подекуди доходить до межі пародії та самопародії. Сучасного реципієнта нелегко вразити, тому автори використовують увесь арсенал засобів емоційного впливу.

Якщо неоромантизм створив жанрові канони, то його сучасна версія тяжіє до міжжанрового синтезу. Зокрема, елементи фентезі широко впроваджуються в мейнстрімову літературу. Ще одна тенденція – експерименти зі змістом і формою творів. У постнеоромантизмі для моделювання творів на основі неоромантичної літератури залучається комплекс постмодерністських настанов і прийомів – поліфонія, нелінійність і деконструкція тексту, широке використання цитат і алюзій. Дуже часто сучасні письменники безпосередньо звертаються до знакових творів британського неоромантизму, використовуючи постмодерністський підхід.

Загалом, сучасна інтерпретація неоромантичних текстів може бути спрямована на: 1) адекватне відтворення (адаптація, ілюстрування, створення коміксів за мотивами книг тощо); 2) модернізацію (серіал «Шерлок», де дія відбувається у XXI столітті); 3) концентрація персонажів кількох творів в одному кросовері (комікс і фільм «Ліга надзвичайних джентльменів»); 4) створення історичних, пара- та псевдоісторичних творів за мотивами класики; 5) використання типових неоромантичних сюжетних елементів або навіть цілої історії, перенесеної в наш час (наприклад, «Небудь-де» Н. Геймана багато в чому повторює структуру «Загубленого світу» А. Конан Дойла).

Однією з типових рис кращих зразків постнеоромантичного письменства є інтерес до ієрофанії таємного сенсу повсякденного життя. Бунт проти раціоналізації магічного бачимо в «Сонній лощині» Т. Бертона та «Братах Грімм» Т. Гілліама, які повністю переосмислюють свої літературні першоджерела. У творі С. Кларк «Джонатан Стрейндж і містер Норелл» небезпечний, але життєво важливий елемент магії (і її корелятів: народного, жіночого, підсвідомого тощо) втручається в надмірно впорядковане життя. Історичні жанри все більше замінюються різноманітними «псевдоісторичними» варіантами, зокрема у вигляді тайм-панку та інших варіантів «альтернативи». Зростає інтерес до другої половини XIX ст. Навіть у чистому жанровому фентезі помітний відхід від «толкінівського» до «газового» антуражу. Такі форми найбільш характерні для британської літератури, проте елементи стімпанку помітні й в інших країнах; окремі мотиви проглядаються в українській літературі, зокрема в інтересі до історичного детективу.

Одним з найяскравіших прикладів новітнього варіанту романтизму є дилогія Гая Річі «Шерлок Холмс». Розглянемо на його прикладі характерні риси даного напряму.

Фільми Г. Річі «Шерлок Холмс» (2009) та його продовження «Шерлок Холмс: Гра тіней» (2011) мають діагностичну якість, оскільки представляють не лише глибокий аналіз кінця XIX – поч. XX ст., а й застерігають реципієнта щодо небезпечних тенденцій політики. Шерлок Холмс – один з тих вічних персонажів, які набули певної незалежності від своїх авторів і вийшли за межі часу та простору. І все ж його особистість цілком певна, а сукупність детективів Артура Конан Дойля визначено як «Канон». Численні художні інтерпретації персонажа та історії можна умовно поділити на два типи: 1) Інтерпретатор прагне досягти максимальної «правильності», намагаючись зробити кожну деталь історично точною та вірною літературному джерелу; 2) сучасний автор бачить історії Конан Дойла лише як відправну точку для власної уяви. Фільми Річі знаходяться десь посередині між цими двома типами. Сюжет був повністю перестворений, але зображення світу Шерлока Холмса, загальна атмосфера, стилістика і ритм відповідають оригіналу. Автор розчистив нагромадження стереотипів, але зберіг «тверде ядро» Канону. Симптоматично, що в той самий час інша команда використала ті самі принципи при створенні серіалу «Шерлок». В обох фільмах ми бачимо експлікацію підтекстів, посилення емоційності, візуалізацію індивідуального процесу мислення та різноманітних ігор розуму тощо. Сучасний антураж «Шерлока» не тільки наблизив художній світ до глядачів, а й створив ефект «стереоскопічного бачення» історії. Іноді ми бачимо, як сильно змінився світ. І навпаки, деякі проблеми залишаються: майже через 150 років Ватсон знову повертається з Афганістану.

Повертаючись до фільмів Гая Річі, впадає в око, що вороги Холмса – Блеквуд і Моріарті – демонструють два, здавалося б, діаметрально протилежних, але однаково неприйнятних проекти побудови нового світу. Перший з них – правий, заснований на строгій ієрархії та жорсткому порядку, що встановлює диктаторську світову державу, засновану на обмані та страху. Другий – анархічний, або, принаймні, такий, що використовує революційну риторику у власних цілях. На жаль, обидві ці тенденції – крайній фундаменталізм і егоцентричний анархізм – досі добре помітні. Фільми Г. Річі візуалізують цю подвійну небезпеку.

Завдяки такому актуальному меседжу, який зв'язує сюжет, дія якого відбувається в XIX столітті, безпосередньо з проблематикою століття XXI, цей фільм можна вважати не лише прикладом постнеоромантизму, як сучасної інтерпретації досягнень більш ніж столітньої давнини, але й зразком нової версії романтизму, яку можна позначити як «метаромантизм».

Постмодернізм, а також всі методологічні підходи, поєднані префіксом «Пост-» відходять у минуле через свою загальну деконструктивність, яка не на часі в епоху, коли треба конструювати проект виживання людства. Саме тому йому на зміну приходить метамодернізм, напрям поки що спірний та нечітко визначений, але потенційно перспективний. Отже, метаромантизм можна назвати черговою версією романтизму, яка реалізується в метамодерністичній культурній парадигмі. При цьому не обов'язково, щоб самі автори художніх творів притримувалися якоїсь певної ідейної чи естетичної програми. Багато творів постнеоромантизму можна також позначити в якості перших зразків метаромантизму, який сполучає історичне та трансісторичне.

Для обґрунтування цього терміну звернемося до етимології. Грецький префікс «мета» (μετά – «після», «разом з», «через», «поза межами»), використовується для передачі сенсу «подолання обмежень», «перебування поза обмеженнями». В гуманітарному дискурсі він використовується, зокрема, в таких поняттях як «метапроза» та «метароман» (проза про прозу, або ж роман в романі), «метафізика» (незважаючи на випадкове походження терміну, він виявився влучним, оскільки дійсно позначає те, що знаходиться «за межами фізики»). І, звісно, особливу увагу привертає таке поняття як метамодернізм як напрям мислення, дослідження, творчої діяльності, а, можливо, і способу життя, який має прийти на зміну постмодернізму.

Одним з головних принципів метамодернізму називають пост-іронію, яка об'єднує серйозне та іронічне ставлення до певного явище через осциляцію, маятникоподібний рух від ідеалізму до скептицизму і назад. Подібні тенденції дійсно доволі помітні як в теоретичному дискурсі, мистецтві, так і в суспільних настроях.

Появу самого терміну «метамодернізм» в 1975 р. пов'язують з іменем Масуда Заварзаде (який застосував його лише до опису американської літератури), а широку увагу до цього поняття привернула праця теоретиків культури Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера «Нотатки про метамодернізм», яка вийшла в 2010 р.[202]. В цьому тексті новий підхід визначається через схожі на оксюморони протиставлення: «інформована наївність», «прагматичний ідеалізм», «іронічна серйозність», які використовуються для опису ставлення сучасної людини до таких проблем як фінансова криза, глобальна зміна клімату тощо. Адже до викликів, які стоять перед людством, не можна ставитися лише з постмодерною іронією, яка приведе до загибелі. Водночас повна серйозність в світі фейків неможлива. Тому виникає образ маятнику, який хитається між модернізмом (серйозність, надія, наївність, емпатія, єдність, тотальність, чистота) та постмодернізмом (іронія, меланхолія, проникливість, апатія, множинність, фрагментація, двозначність). Відкинуті постмодерном «великі наративи» повертаються, оскільки без них життя неможливе, хоча беззаперечної довіри вони більше не викликають. Прикметно, що Т. Вермюлен і Р. ван ден Аккер посилаються саме на повернення до романтичної чутливості, яка, за їхнім описом, ближче не до Високого романтизму, а до Неоромантизму, який повсякденне та звичайне наділяє значимістю та таємничістю, а тимчасове долучає до вічності.

В 2021 р. вийшла праця Дж.Дж. Сторма «Метамодернізм: майбутнє теорії», присвячена новому підходу до дослідження в соціальних та гуманітарних науках. Зокрема, автор використовує гегелівську діалектику для негації негативу, властивого постмодернізму (генералізований скептицизм, антиреалізм, етичний нігілізм, лінгвістичний поворот). Зокрема, на думку Сторма, так можна деконструювати деконструкцію та обернути інші постмодерні методології проти них самих. Шведський соціолог Д. Гортц та данський філософ Е.Е. Фрііс (які часом працюють разом під псевдонімом Ханзі Фрайнахт) пишуть про метамодерністстьку соціологію, яка має змінити світ.

В сучасній українській гуманітаристиці відбувається осмислення феномену метамодернізму та його використання для аналізу актуальних культурних

[202] Vermeulen T., Akker Van Den R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. Issue 2(1). Pp. 56–77.

явищ[203]. Нарешті, саме слово «метаромантизм» було використано С. Гордієнком в публіцистичному контексті[204]. Отже, термін вже з'явився і потребує осмислення.

Саме в такому контексті поєднання здобутків минулого з актуальністю в теперішньому та створення можливих стратегій майбутнього можна розглядати метаромантизм – романтизм часів метамодернізму. Він також осцилює між серйозністю та іронією, минулим та майбутнім, революційністю та ескапізмом тощо. Одним з його найважливіших завдань є пошук нового балансу між індивідуальним та суспільним, національним та загальнолюдським, людським та природним. Метамодернізм є спробою – поки що неясно, наскільки вдалою – створити нову цілісність без втрати розмаїття її окремих елементів та складності структури. Метаромантизм, який долає межі окремих епох та цивілізаційних традицій (що зараз дуже помітно на прикладі взаємодії західної та японської культур) є однією з його художніх інкарнацій.

Щодо принципу «гойдалки» Т. Вермюлена і Р. ван ден Аккера, то в метаромантизмі ми дійсно бачимо постійну осциляцію між серйозністю та іронією, між запозиченням тем і сюжетів минулого та актуальною (і футуристичною) проблематикою і стилістикою, між етнічним та екзотичним тощо. Цей самий принцип гойдалки можна застосувати і до стосунків романтизму та реалізму в цілому. Чергова хвиля романтизму приходить в переламні часи, коли стає необхідно визначити, заради чого слід жити, потрібно знайти чи створити зразки і програми. Реалізм йде йому на зміну, коли треба зрозуміти, чому саме життя не відповідає омріяному ідеалу, і яким чином коригувати цю ситуацію. Отже, ці два трансісторичних підходи можна вважати взаємодоповнюваними.

Отже, романтизм в широкому сенсі є одним з інваріантних складових європейського духовного життя. Певні його ключові риси (хоча не повний їх набір) можна знайти також в інших, не-європейських культурах. У різні епохи романтизм проявлявся в різних видах і жанрах мистецтва. Його сучасну версію можна визначити як метаромантизм, оскільки він є близьким до таких рис метамодернізму як поєднання протилежностей на основі постіронії, постійне коливання між осмисленням культурної спадщини та введенням нових, актуальних тем, настановою на розважальність та імпліцитною філософською основою тощо. Подальше вивчення мистецтва кінця XX – першої чверті XXI ст. в контексті метаромантизму допоможе глибше зрозуміти: 1) сенси конкретних мистецьких форм, взятих у ширшому культурному контексті; 2) поточний стан і перспективи сучасної культури в пошуках нового «великого стилю».

---

[203] Бандровська, О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*, 2021. № 134. С.152–164; Гребенюк Т. В. Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії.* 2023. С. 30–58; Шимчишин М. Російсько-українська війна і структура відчуття метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії.* 2022. № 19. С. 57–62.

[204] Гордієнко С. Метаромантизм. Фундамент нової української культури. *Метаромантика. Кров, степ і вічність*. Харків, 2024. С. 8–10.

ВІД КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ДО ПОЛІТИКИ КУЛЬТУРИ

Словосполучення «культурна політика» є настільки ж неоднозначним, наскільки невизначеними є поняття, які його утворюють. Культура, політика, культурна політика – сприймаються щонайменше у двох вимірах: у фактичних практиках їх існування та у теоретичних дискурсах, мотивованих пошуком чіткішого розуміння цих явищ. Складне співвідношення між конкретними формами політики й культури та доволі широкими узагальненнями й абстрактністю формулювань щодо їх змісту породжують чимало дискусійних питань.

Аналіз та прикладні дослідження культурної політики чимало залежать від їх дисциплінарного, соціального, політичного контексту. Для розробників – вона є здебільшого ідеологічним проєктом, який акумулює актуальні соціальні очікування та пропонує певну візію їх задоволення. Як предмет управління та адміністрування вона актуалізує інституційні питання, зокрема щодо організації та способів реалізації культурно-політичного процесу. Для безпосередніх виконавців культурна політика є інструментальною проблемою, пов'язаною з вибором та використанням певних технологій діяльності у відповідності до визначеної стратегії. Для експертів – це соціальна практика, яка потребує узгодження різноманітних критеріїв її оцінювання та припускає створення певної теоретичної моделі. Отже для визначення аналітичних підходів до вивчення культурної політики важливим є визначення її об'єкта та предмета, зокрема змісту та взаємозв'язку двох ключових понять: «культура» та «політика»

Метою цієї розвідки є аналіз існуючих типологій культурної політики, а також визначення перспектив створення її культурологічної аналітичної моделі. Попри декларації щодо значимості культури у цьому словосполученні вона здебільшого сприймається як простір політичної діяльності. Пошук оптики дослідження культурної політики зазвичай зводиться до визначення критеріїв результативності певних соціальних практик у відповідності до визначених політичних цілей. Чи можна її переосмислити у контексті культури? В існуючих визначеннях культурної політики використано щонайменше два варіанти тлумачення культури: як способу життя – у тлумаченні її мети, і як визначеної сфери суспільної діяльності – у визначенні спектру явищ, на які вона спрямована. Засадничими у даному дослідженні є тези про те, що, по-перше, смисл культурної політики не є сумою значень культури та політики, які зазвичай редукуються, відповідно, до мистецтва та управління; по-друге, культурна політика є історично обумовленою практикою, тому для її розуміння варто усвідомити той соціокультурний ґрунт, на якому вона виникає. Адже сама політика може розглядатися як втілення культури, а саме: суспільних (групових) цінностей та інтересів, певних патернів поведінки та способів суспільної організації. Тому теоретичне моделювання культурної політики потребує не лише врахування конкретного (соціального, історичного, правового тощо) контексту її здійснення, а й усвідомлення значимості різноманітних видів діяльності у житті спільнот. Цей текст є продовженням та розвитком авторських

ідей, сформульованих у різни час і спрямованих на переосмислення культурної політики у методологічній перспективі культурології[205]. Ідеться не про пострадянську академічну практику презентації знання про культуру, а про результати широкого спектру її досліджень, здійснених в різних дисциплінарних площинах наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.

Теорія культурної політики формувалася у відповідності до основних трендів сучасності. Її індустріальний контекст змінюється на інформаційний; в умовах інтенсивних фінансових, економічних та політичних процесів дедалі очевиднішою стає умовність поділу світу на Схід та Захід. Звичні уявлення про місію та зобов'язання держави, соціальну структуру суспільств, традиційні гендерні ролі, усталені системи цінностей втрачають сенс, як і поняття та категорії, які, здавалося, формують міцний фундамент регулятивів суспільного життя. Звернення до поняття «культура» стало однією з ознак соціальних та епістемологічних змін кінця ХХ – початку ХХ1 ст.

Проте зростання популярності поняття «культура» у другій половині ХХ ст. зворотно пропорційна згасанню інтересу до теорії культури. Пошук універсального визначення культури втратило сенс у зв'язку з безмежністю форм, ситуацій, практик та їх контекстів, які асоціюються з нею. Спроби виявити та сформулювати сутність явища мають наслідком сцієнтизацію культури, виокремлення та герметизацію її теорії, згідно з якою вона ставала дедалі самостійнішим об'єктом. Фокусування на культурі призвело до протиставлення її іншим соціальним явищам та спричинило методологічні проблеми щодо її концептуалізації. З одного боку, виникли підстави для формування окремої галузі знань про культуру. Водночас культура залишалася предметом аналізу низки соціальних та гуманітарних наук та усе більше визначала їх перспективи. Диференціація наукового знання про культуру накладала певні дисциплінарні обмеження: наукові стратегії, теоретичні підходи, способи аргументації дедалі більше виявилися зорієнтованими на різні форми людської діяльності. Звернення до культури стало популярним, але не завжди результативним. Її визначення відбувалося не лише у звичних форматах філософії, історії, антропології, а й в контексті політики, економіки, управління та інших актуальних соціальних практик. Інтерес до культури боку представників соціології, психології, політичних наук, менеджменту та економіки, здебільшого,

---

[205]Кравченко О. В. Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 127–132; Кравченко О. В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики. *Культура України* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 33. С. 32–40; Кравченко О. В. Державна культурна політика в Україні: дискурс влади. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. 2009. Т. 2, вип. 15. С. 79–84; Кравченко О. В. Культура як предмет наукової концептуалізації в контексті глобалізації. *Культура України* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 28. С. 37–49; Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації : монографія. Харків, 2011. 288 с.; Кравченко О. В. Культурологічна експлікація культурної політики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 26. С. 160–169; Кравченко О. В. Модернізаційний вимір культурної політики України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. Рівне, 2010. Вип. 16, т. 2. С. 187–193; Кравченко О. В. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі. *Культура України* : зб. наук. пр. 2010. Вип. 30. С. 38–47.

залишався периферійним, аж доки це не позначилося на концептуальній обмеженості соціальної, економічної, політичної думки.

Сьогодні культурний дискурс переживає піднесення: майже кожна дисципліна пережила свій «культурний поворот» і має чимало різних шкіл, напрямів та парадигм. Намагання побудувати суто раціональні моделі людської активності виявилися не надто успішними у зв'язку з їх очевидною невідповідністю реальності. Усвідомлення цього стимулювало переосмислення культурної складової суспільства. Зростаюча непередбачуваність у різних сферах колективної діяльності та непереконливість пояснювальних моделей щодо витоків та наслідків динамічних змін в різних аспектах людського життя – змусили дослідників частіше використовувати якісні методи аналізу. Зокрема в політичних науках звернення до культури чимало пов'язано з популярністю концепції С. Гантінтона[206]. З іншого боку, завдяки реалізації проектів Р.Інглхарта, К. Вельцеля[207] та Хофстеде[208] виявилися перспективи кількісного аналізу культури в контексті соціально-економічного розвитку.

«Культурний поворот» в соціальних науках остаточно унеможливив досягнення консенсусу щодо визначення культури, проте довів її значимість в аналізі суспільних проблем. Водночас розмаїття методологічних підходів спричинило надзвичайно широкий діапазон предмету аналізу: культурна різноманітність, процеси ідентифікації, соціальний (культурний) розвиток, формування громадянського середовища, забезпечення національної самобутності, культурна спадщина, культурні та креативні індустрії, культурні війни, урбаністична культура тощо. Не дивно, що в експертному середовищі до сьогодні не має згоди щодо визначення, критеріїв аналізу та методології проектування культурної політики.

Формування теоретичних підходів щодо розуміння культурно-політичної практики у другій половині XX ст. здебільшого відбувалося шляхом порівняльного аналізу та узагальнення досвіду різних країн. Такі спроби здійснювалися неодноразово, зокрема й українськими науковцями з метою пошуку шляхів вдосконалення організації та управління галуззю культури. Натомість поширення набули спроби систематизації різноманітних типологій культурних політик, а не вивчення самих практик. На початку XXI ст. в українському науковому дискурсі зарубіжний досвід представлений доволі схематично: у вигляді конспектів зарубіжних дослідників щодо інтерпретації державної культурної політики. Відсутність інтересу до теорії культури в академічному середовищі України – з одного боку, та доволі специфічний політичний процес, який не вкладався в готові політологічні матриці – з іншого, – не спонукали до вироблення оригінальної методології культурної політики. Виключенням є книга О. Гриценко «Культура і влада: Теорія і практика культурної політики в сучасному світі»[209], яка тривалий час залишалася найсистемнішим викладом

[206] Huntington S. P. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order New York, 1996. 359 p.
[207] Inglehart R., Wtlzel C. Modernization, Cultural Change, and Democracy: The Human Development Sequence, Cambridge University Press. 2005. 333 p.
[208] Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and Organizations: Software for the Mind, 3 ed. New York, 2010. 561 p.
[209] Гриценко О. Культура і влада: теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ, 2000. 228 с.

трансформації взаємин між державою і суспільством та принципів формування різноманітних моделей діяльності держав у сфері культури. Спираючись на праці представників британських «культурних досліджень», автор розглядав суперечливість трансформацій посткомуністичних країн Східної Європи, зокрема України. Використання автором недоступних на той час для українських науковців джерел та переконливість його спостережень зумовили ставлення до результатів аналізу, як до універсальної концептуальної рамки спеціальних досліджень культурної політики. Проте культурологічна перспектива цієї проблематики, яка певною мірою сформована О. Гриценко, нажаль, проігнорована у наукових працях, які з'явилися в Україні на межі XX–XXI ст. У дослідженнях В. Бакальчук[210], К. Балабухи[211], О. Батіщевої[212], С. Дрожжиної [7], О. Задихайло[213], С. Здіорука[214], В. Карлової[215], О. Кузьо[216], А. Леонової[217], Л. Максим'як[218], В. Малімона[219], В. Панченко[220], Н. Фесенко[221], В. Черби[222], наголос зроблено саме на інституційних та інструментальних аспектах державного менеджменту у сфері культури. При цьому поняття «держава» майже дорівнює поняттю «нація», а культура тлумачиться здебільшого як один з інструментів націєтворення. Попри прикладну актуальність такого підходу, у центрі уваги опиняються здебільшого технології регулювання культурних процесів. Власне культура представлена її інституціональними формами – як «сфера культури». Ідеться про визначений суспільний простір та певні форми діяльності, що є предметом управління та фінансування з метою виробництва певних культурних благ та надання культурних послуг. Відтак у фокусі уваги

---

[210] Бакальчук В. О. Етносоціальний вектор культурної політики України: стратегічні пріоритети : автореф. дис. … канд. філософ. наук : 21.03.01. Київ, 2007. 18 с.

[211] Балабуха К. Є. Державне регулювання сфери культури в Україні : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Запоріжжя, 2020. 20 с.

[212] Батіщева О. С. Державне управління розвитком національної культури в умовах глобалізації : автореф. дис. … канд. наук з держ. упр. : 25.00.01. Львів, 2007. 19 с.

[213] Задихайло О. А. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект) : автореф. дис. … канд. юрид. наук : 12.00.07. Харків, 2006. 19 с.

[214] Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. Київ, 2012. 57 с.

[215] Карлова В. В. Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах : автореф. дис. … канд. наук з держ. упр. : 25.00.01. Київ, 2003. 16 с.

[216] Кузьо О. З. Культурологічні виміри державної культурної політики України кінця XX – початку XXI ст.: автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.

[217] Леонова А. О. Державна етнокультурна політика в Україні на сучасному етапі: механізми формування і реалізації : автореф. дис. … д-ра політ. наук : спец. 23.00.05. Київ, 2005. 26 с.

[218] Максимяк Л. Л. Державне управління у сфері культури: європейський досвід для України : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: спец. 25.00.01. Львів, 2012. 20 с.

[219] Малімон В. І. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: 25.00.02. Івано-Франківськ, 2011. 20 с.

[220] Панченко В. В. Реалізація державної політики у сфері культури України : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Київ, 2015. 20 с.

[221] Фесенко Н. С. Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні : автореф. дис. … канд. наук з держ упр. : 25.00.02. Харків, 2006. 19 с.

[222] Черба В. М. Механізми державного управління сферою культури в Україні: автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Київ, 2015. 20 с.

опиняються регульовані соціальні практики, інтерпретація яких дозволяє визначити домінантні культурні ідеї, що відображають політичну кон'юнктуру. Альтернативою може бути погляд на культуру як сенс політичної діяльності, коли політичні цілі та механізми актуалізують культурні смисл, а культурна політика аналізується у контексті органічних для усвідомлення культури понять. Отже у фокусі опиняється не держава як фокус влади, а культура, як основа її легітимності. Однак виникнення самого поняття «культурна політика» чимало сприяло визнанню культури значимим аспектом суспільного життя та надало поштовху у розширенні теоретичних рамок її досліджень.

Визнання культурної політики важливою сферою відповідальності урядів західних демократій відбулося після другої світової війни, внаслідок чого було започатковано Британську раду мистецтв у 1946 році, а згодом, у 1959 р. – Міністерство культури у Франції. Проблематика культурної політики у публічній площині сформувалася у другій половині XX ст. під час ревізії застарілої інструментальної концепції культури, яка спонукала до універсалістського її розуміння, та подолання теоретичного релятивізму. Розробка так званої «нової культурної політики», як вважає дослідник цього сюжету Г. Вестхайм, тривала з 1966 по 1972 р.[223] під час дискусій щодо концепції людського розвитку під патронатом ЮНЕСКО. У її основу покладена ідея культурно-детермінованого розвитку. У 1966 році ЮНЕСКО прийняла «Декларацію принципів міжнародного культурного співробітництва», яка визначила ідеологічну та політичну основу, на якій мають базуватися міжнародні комунікації членів організації. Починаючи з четвертої Генеральної конференції ЮНЕСКО в 1966 р. відбулося кілька нарад експертів і зустрічей представників урядів, які завершилися заключною конференція міністрів культури в Гельсінкі у 1972 р.

Етапною у розробці концепції культурної політики став круглий стіл експертів у 1967 р. у Монако, де було погоджено документ «Культурна політика» – попереднє дослідження», який у 1968 р. представлено на 15-тій Генеральній конференції ЮНЕСКО. Зокрема зазначалося, що «культурна політика» означає сукупність операційних принципів, адміністративних і бюджетних практик і процедур, які забезпечують основу для культурної діяльності держави. Очевидно, що не може бути однієї культурної політики, яка б підходила для всіх країн; кожна держава-член визначає власну культурну політику відповідно до культурних цінностей, цілей і вибору, які вона ставить перед собою»[224]. Культурний розвиток має відповідати стратегії технологічного та наукового прогресу, а культурна політика має зайняти своє місце в загальній політиці розвитку, разом із політикою освіти та наукової діяльності.

Отже ідея культурної політики випливає з концепції «суспільного блага», згідно з якою інвестиції в культуру збагачують суспільство і сприяють розвитку національної ідентичності. Таким чином вона інтерпретується як нова сфера

[223] Vestheim G. UNESCO Cultural Policies 1966–1972 – the Founding Years of 'New Cultural Policy'. *Nordic Journal of Cultural Policy*, 2019. Vol. 22, Issue 1. S. 174–195.
[224] Cultural policy – a preliminary study. Published in the series Studies and documents on cultural policies 1, Paris, UNESCO. 1969. 51 p.

суспільної практики, що відповідає ідеї розбудови соціальної держави. Важливою також стала рекомендація експертної групи щодо започаткування наукових досліджень культурних потреб громадян, беручи до уваги соціальні, технологічні, економічні та культурні зміни. Дослідження та оцінка культурних потреб мали бути передумовою розробки довгострокових програм культурної політики.

Разом із тим переосмислювалося саме поняття «культура», яке інтерпретувалося як предмет довгострокового планування та політичного регулювання з певними маркерами її змін. У документах за результатами міжурядової конференції під егідою ЮНЕСКО, яка відбулася у Венеції у 1970 р. зазначено: «…культура є не просто прикрасою, а невід'ємною частиною суспільного життя, тому культурну політику слід оцінювати в широкому контексті загального державного управління і соціальної політики, незалежно від прийнятих адміністративних заходів»[225]. «Термін «культура» має на увазі якість життя та підготовку до нього. Ця сфера включає освіту, молодь, спорт, мас-медіа, дозвілля, а також мистецтво, літературу, архітектуру та культурну спадщину»[226].

На конференції у Гельсінкі у 1972 р. культура розглядалася як основа «ендогенного розвитку» – самостійного і гармонійного розвитку, орієнтованого на конкретну країну, що має відповідати реальним потребам і глибоким сподіванням суспільства[227]. Упродовж 1970-х р. – 1980-х років відбулося декілька регіональних конференцій, які були організовані ЮНЕСКО . Нарешті на Всесвітній конференції ЮНЕСКО в Мехіко у 1982 році була узгоджена концепція «Всесвітнього десятиліття культурного розвитку», у якій визначено чотири цілі: «визнання культурного виміру розвитку, заохочення культурної ідентичності, широкої участі всіх у культурному житті та сприяння міжнародному культурному співробітництву». Крім того, «Декларація Мехіко» визначила основний елемент процесу розвитку. Кульмінацією у визнанні політичної значимості культури є «Хартія міжнародної культурної політики», «Конвенція про міжнародну культурну політику», «Конвенція про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження», які були прийняті на Генеральній конференції ЮНЕСКО у 2005 році і набули чинності 18 березня 2007 року. Отже у процесі дискусій відбувався відхід від звичного консервативного та елітарного розуміння цінностей до демократичного та егалітарного їх втлумачування.

В українському експертному середовищі фігурують ті варіанти класифікації культурної політики, які наведені у дослідженнях зарубіжних авторів та ставали доступними внаслідок перекладу їх праць. Зокрема, підхід, запропонований французьким соціологом А. Молем, який розрізняв соціостатичну та соціодинамічну теоретичні проекції. Соціостатичний вимір дозволяє описати стійкі цілі культурної політики та її інститути. За цією ознакою дослідник вирізняє декілька підвидів: популістська («демагогічна») політика, яка ставить за мету максимальне

---

[225] Intergovermental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies. Final Report. Venice 24 August – 2 September 1970. UNESCO. 1970. 76 p.
[226] Ibid.
[227] Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe, Helsinki, 19–28 June 1972. UNESCO. 1972. P. 10.

задоволення культурних потреб найбільшого числа людей при найменшому втручанні держави у цей процес; патерналістська («догматична») політика, згідно з якою ієрархія цінностей та взірців є залежними від певних партії, релігійних громад або держави у цілому, яким, власне, і належать основні канали їх розповсюдження; еклектична (культуралістична) політика, яка спрямована на забезпечення індивідуальних потреб кожної людини, що реалізується шляхом «хорошої» вибірки з більш загальної гуманітарної і гуманістичної культури.

Соціодинамічний вимір відповідає уявленням про безперервність процесу культурних змін і відображає зміст культури в кожний окремий період. Вона може мати два напрямки: прогресивний та консервативний, які розрізняються роллю суб'єкта щодо прискорення або гальмування ходу еволюції культури[228]. Обмеження запропонованої А. Молем класифікації моделей культурної політики є очевидними. Зосередившись на соціальних вимірах культури, він зневажає політичним контекстом її реалізації. Тому при всій концептуальній виваженості, сама типологія видається надто схематичною. Принаймні вона не є ефективною для характеристики культурної політики в її конкретно-історичних формах.

Певною альтернативою їй виглядає типологія, яка запропонована англійськими теоретиками М. Пахтером та Ч. Лендрі, які виділяють п'ять типів культурної політики[229]. Їх варіант передбачає оцінку соціального потенціалу культури з урахуванням ефективності її інституційних форм. 1) Політика, заснована на знанні та зайнятості. Культура, у цьому випадку представлена культурними індустріями, які сприяють вирішенню проблеми зайнятості, а додана вартість у сферах інформаційних та комунікаційних технологій багато в чому є наслідком стимулювання творчого підходу до праці. 2) Іміджева політика, коли культура визнається важливою складовою у підвищенні рейтингу та здійснення стратегій просування на міжнародній арені. Тобто йдеться про потенціал «художньої економіки», коли образно-символічному аспекту культурних проектів надається перевага над власне економічними складовими функціонування культурних інституцій. 3) Політика організаційної модернізації, коли менеджерська складова домінує над творчою. Подібна культурна політика зазвичай обумовлена організаційними проблемами, що виникають в результаті кризи фінансування культурних інститутів. Це призводить до ревізії інфраструктури культури та пошуку більш ефективної моделі управління нею. 4) Охоронна політика, яка практично зводиться до забезпечення культурної своєрідності та розмаїття, а також захисту традиційних цінностей в умовах глобалізації. 5) Використання культури в більш широких контекстах. Тобто культура розглядається як ресурс місцевого розвитку і будь-яка її складова: від історії до якихось сучасних подій або особливостей міської субкультури – можуть бути ефективно використані. Такий підхід прагне поєднати культурну проблематику з політикою в інших галузях. При цьому автори зазначають, що

[228] Moles A. Sociodynamique de la culture. De Gruyter Mouton, 1971. Pp. 342–346.
[229] Pachter M., Landry Ch. Culture at the Crossroads: Culture and Cultural Institutions at the Beginning of the 21st Century. London, 2001. 113 p.

нерідко зустрічаються комбінації представлених п'яти типів[230]. Проте очевидно, що цих варіантах не враховується власне проблеми культури, а наголос робиться на способах її реалізації в певному соціальному середовищі.

В основі моделювання культурної політики, запропонованого дослідниками Ради з мистецтва Канади Г. Х. Шартран і К. Мак-Кафи покладений принцип державного фінансування сфери культури[231].

1. «Держава – натхненник». Найяскравішим представником подобної моделі вважається США, де поширені традиції філантропії та налагоджена ефективна система податкових пільг тим, хто фінансово підтримує культурну діяльність. Уряд здебільшого «надихає» донорів з числа комерційних структур, фондів або приватних осіб. Невеликий обсяг прямих державних субсидії при цьому мають стимулювати інвестиції у неприбуткові організації культурної сфери. Місія держави полягає при цьому не стільки в економічній підтримці культурної діяльності, скільки у створенні у суспільстві відповідної системи відносин, які б стимулюючи з одного боку внески у сферу культури, а з іншого спонукали установи культури на пошук донорів. Зрозуміло, що, політика «натхнення» не може забезпечити стабільність фінансування і робить творчий процес залежним від уподобань приватних донорів.

2. «Держава – «патрон». Класичним прикладом цього роду політики є Великобританія або країни Скандинавії. У діяльності держави щодо культури реалізується принцип «на відстані витягнутої руки», коли держава визначає загальний обсяг фінансування, але розподіл коштів є прерогативою посередницьких фундацій, які не залежать від уряду і які становлять своєрідний «буфер» між бюрократією та культурними установами. Ключову роль в цьому варіанті відіграють експерти, які входять до мистецьких рад. Такий механізм фінансування культури, на думку митців, експертів, вчених є одним з найбільш досконалим з огляду на його гнучкість, якість управлінських рішень та ступінь незалежності творчості від політики.

3. «Держава – «архітектор». Підтримка культури здійснюється через державні органи, найчастіше – міністерства культури. Метою такої політики є реалізація засобами культури широкого комплексу соціальних проблем. Засадничими для формування такої політики є традиції меценатства, що склалися у феодальній Європі. Тому іноді сучасні держави-«архітектори» називають «культурними монархіями» на кшталт Франції та інших країн «старої» Європи. У цю ж групу, як вважають канадські дослідники, можна включити і СРСР у ранній період його історії. Стабільне економічне положення діячів культури значною мірою залежить від офіційного визнання та членства у визнаних державою спілках. Однак консервативні принципи їх функціонування можуть стати причиною творчої стагнації.

---

[230] Pachter M., Landry Ch. Culture at the Crossroads: Culture and Cultural Institutions at the Beginning of the 21st Century. London, 2001. P. 56.

[231] Chartrand H. K., McCaughey C. The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective. *Past, Present And Future II Who's to Pay for the Arts: The International Search for Models of Support* / M. C. Cummings Jr. & J. M. D. Schuster (eds.). New York, 1989.

4. Держава – «інженер». Тривалий час риси цього типу можна було розпізнати в країнах Східної Європи. Держава як власник матеріальної бази культури бере безпосередню участь у розподілі фінансових ресурсів і контролює доцільність витрат за допомогою спеціальних державних органів. Фактично держава виступає замовником мистецької діяльності, підпорядковуючи її ідеологічним цілям. Тотальність одержавлення культури провокує виникнення та поширення культурного «андеграунду».

Як відзначають дослідники, важливо, що, одна і та ж країна може одночасно використовувати взаємодоповнюючі моделі. Очевидно, що автори використовують поширений погляд на культуру як об'єкт управління з боку держави. При цьому предметом уваги власне кажучи є держава а не культура. До того ж не береться до уваги зміст поняття «держава» та необхідність додаткового його коментування вразі порівняння різних типів організації державної влади.

В концепції сербської дослідниці М. Драгічевич-Шешич в якості критерію виділення моделей культурної політики пропонується розглядати з одного боку, характер політичного устрою держави, а з іншого – місце держави та інших акторів у реалізації культурної політики[232]. Виходячи з цих критеріїв вона пропонує чотири моделі.

1) Ліберальна культурна політика, основною ознакою якої є наявність ринку культури, який можливий лише за умови активної участі приватного сектору у виробництві культурних товарів та наданні культурних послуг та фінансуванні мистецтва. Головним механізмом реалізації такої моделі є культурні індустрії, розраховані на широку аудиторію споживачів стандартизованих продуктів масової культури.

2) Державна бюрократична або просвітницька культурна політика. Її характерною рисою є домінування держави, яка за допомогою апарату (законодавчого, політичного, ідеологічного) та фінансів контролює сферу культури. Така модель була типовою для соціалістичних країн, де планувалися не тільки матеріальні та фінансові вкладення в культурну інфраструктуру, а й функціонував інститут «соціального замовлення», який дозволяв контролювати творчість митців, нав'язуючи їм певний стиль та зміст діяльності. Ознакою такої політики є також переважна увага до інституціональних форм культурної практики, що гарантувало фінансову підтримку закладам сфери культури. Але свобода творчості при цьому суттєво обмежується.

3) Національно-визвольна культурна політика. Основною її рисою є розвиток або утвердження оригінальних культурних традицій, які придушувалися в колоніальний (або в соціалістичний) період. Цей процес може супроводжуватися неприйняттям творів попередніх періодів, запереченням культури національних меншин, альтернативного та експериментального мистецтва. Цей тип є найбільш притаманним колишнім колоніям, а також державам Східної Європи. Часто процеси культурної реабілітації супроводжуються конфліктом між культурної моделлю європеїзованої еліти, орієнтованої на універсальні

[232] Dragićević Šešić M, Stojković B. Kultura: menadžment, animacija, marketing- Belgrade Clio, 2011. 304 p.

культурні цінності, а також популістською моделлю, що ґрунтується на традиційних національних цінностях, часто пов'язаних з релігією.

4) Культурна політика перехідного періоду. Найхарактернішою рисою такої політики є те, що в її рамках навіть демократичні орієнтири реалізуються через структури держави, яка не здатна відразу відмовитися від командно-бюрократичних методів. Це призводить до суперечливих наслідків: культурна політика найчастіше зміщується в бік націоналізму. Саме така модель, на думку М. Драгічевіч-Шешич, була властива Сербії кінця XX в.[233].

Безумовно, кожна позиція в цій схемі потребує додаткових розгорнутих коментарів. Але найбільш очевидним є те, що у запропонованій М. Драгічевич-Шешич моделі ліберальної культурної політики залишаються нез'ясованими низка питань щодо основ взаємодії приватного сектору та держави, а також поєднання суспільно значущих цілей з бізнесом. Дослідниця надає надто негативно оцінює потенціал національно-визвольної політики, залишаючи поза увагою, наприклад, її наслідки для розвитку національної самосвідомості. Загалом критерії виділення останніх двох типів не є очевидними.

Існує ряд підходів до типізації культурної політики, у яких визначальними критеріями є наявність суспільної підтримки культури. Зокрема з цієї позиції аналізує культурну політику німецький дослідник А. Візанд, який пропонує виділяти дві основні моделі[234]. Перша ґрунтується на традиційній ідеї суспільної підтримки мистецтва і культури, друга – на ринковій моделі. А. Візанд вважає, що в Європі з кінця XX ст. відбувався рух від першої моделі до другої, хоча ця тенденція не є незворотною. Культурній політиці суспільної підтримки, як він вважає, є притаманними такі риси: 1) Влада опікується в першу чергу фінансовою підтримкою головних інститутів культури (музеї, театри, бібліотеки та культурні центри); експериментальна культура знаходиться на маргінесі державного інтересу, а творчі діячі при цьому часто виконують роль місіонерів. 2) Головною метою є інституційний баланс культури та мистецтва, який забезпечується офіційною підтримкою певних течій; 3) Державне регулювання здійснюється шляхом планування та розробки програм, які передбачають фінансування через державний бюджет. 4) Політика, в основному, здійснюється на загальнонаціональному рівні. 5) Міжнародні культурні зв'язки мають місце тільки в межах дипломатичних відносин. 6) Контроль за культурними процесами здійснюється через всякого роду художні ради, які й виступають оцінювачами ступеню відповідності творів певному естетично-ідеологічному канону[235].

Ринково орієнтована модель культурної політики, на думку Візанда, має наступні риси: 1) Ринкові механізми регулювання культури, зокрема комерційні джерела фінансування. 2) Політика, здебільшого, орієнтована на економічний розвиток культурного сектору та формування певного рівня його

---

[233] Ibid. Pp.26–31.

[234] Кравченко О. В. Культура як предмет наукової концептуалізації в контексті глобалізації. *Культура України* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 28. С. 37–49.

[235] Кравченко О. В. Культура як предмет наукової концептуалізації в контексті глобалізації. *Культура України* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 28. С. 37–49.

рентабельності. 3) Традиційні бар'єри між високою культурою і масової культурою стають несуттєвими. 4) Серцевину культурної політики складає менеджмент культури, оснований на ідеях змішаної культурної економіки та спонсорства. 5) Особлива увага приділяється розвитку культури на місцевому рівні, хоча фактично посилюється транснаціональна політика, прикладом чого може служити Європа. 6) Важливу роль у формуванні політики відіграє культурна еліта, насамперед, мистецька. Її діяльність забезпечують експерти-маркетологи і представники сфери бізнесу, які є провідниками комерційного підходу до оцінки культурно-мистецької діяльності[236].

Аналізуючи позитивні та негативні сторони обох моделей, Візанд вважає, що і обох випадках культура не отримує органічного розвитку. За першою моделлю, культурна політика є досить естетично традиційною, організаційно консервативною, негнучкою з інструментальної точки зору, з мінімальними умовами для інновацій, пов'язаними зокрема і з неадекватністю механізмів впливу на культурні процеси та надмірною адміністративною опікою творчості. При використанні другої моделі культурна практика споживчого комерційного характеру, імпульс у розвитку отримує переважно масова культура, основним критерієм якої є економічна рентабельність. У той же час фінансово несамостійні види культурної практики стають безперспективними. Але без підтримки традиційних елементів культура втрачає свою самобутність. Свобода творчості часто не реалізується за відсутності спонсорів. Міжнародний обмін реалізуються в обмеженому колі країн і стосується найчастіше індустрії розваг, контрольованої транснаціональними корпораціями. Експертні органи часто виконують лише формальні функції, а позиція менеджерів, які часто густо не виявляють великого інтересу до змісту художньої творчості, виявляються вирішальними. У перспективі по мірі того, як у справі фінансування культури ринок буде все більше замінювати державу, слід очікувати посилення процесу загальної інтернаціоналізації культури. Дослідник припускає, що в майбутньому держава може стати джерелом інновацій і забезпечуватиме культурну практику через гнучку систему фінансування із залученням різних фондів, а населення – культурними послугами, орієнтованими на конкретного клієнта.

Серед дослідників також є досить популярними класифікації культурних політик на основі особливостей певної країни. Цей же підхід отримав поширення і серед українських науковців. Так європейська група експертів, виділяє чотири моделі фінансування культурної політики, що використовуються в різних країнах світу і у той же час представляють різні сценарії розвитку культури.

1. Американська модель. Роль держави зводиться до правового регулювання культурної діяльності. Характерним є яскраво виражений ринковий підхід: установи культури більшу частину свого доходу отримують від надання послуг споживачам. З іншого боку, значна частка фінансування надходить від приватних спонсорів, фондів і фізичних осіб.

---

[236] Там само.

2. Німецька модель або модель децентралізації. Бюджетне фінансування здійснюється регіональною та місцевою владою. Центр має обмежену компетенцію в галузі культури, беручі участь в даному процесі лише як додаткове джерело коштів. Політика у сфері культури, передбачає поряд з державним і приватне фінансування.

3. Британська модель, заснована на принципі «витягнутої руки». Вона також представлена у скандинавських країнах, Канаді. Уряд, визначаючи загальну суму дотацій на культуру, не бере участь у їх розподілі. Цю функцію делеговано незалежним адміністративним органам, які, у свою чергу, передають право розподілу фінансових коштів спеціальним комітетам і групам експертів. Подібна практика покликана «тримати політиків і бюрократів на відстані «довжини руки» від роботи з розподілу фінансових коштів, а також захищати діячів мистецтва і установи від прямого політичного тиску або незаконної цензури. Важливим аспектом при цьому є повна незалежність таких експертів від державних структур. Подібна система розподілу ресурсів передбачає можливість фінансування різних культурних проектів, програм і окремих колективів приватними особами та організаціями.

4. Модель сильної адміністрації у сфері культури на центральному рівні. У цьому випадку адміністрація несе прямі витрати з підтримку культурного розвитку та відіграє роль координатора в організації культурної діяльності на всіх рівнях, у тому числі на регіональному та міському. Головну роль в розподілі коштів відіграють спеціалізовані комісії, до складу яких входять експерти та незалежні фахівці. Отже, очевидно, що центральною проблемою у моделюванні культурної політики є співвідношення та способи задоволення культурних інтересів держави та суспільства.

З позицій розвитку громадянського суспільства спробувала узагальнити досвід європейських держав у формуванні культурних пріоритетів польська дослідниця Д. Ільчук. Вона виходить з того, що наявність громадянського суспільства є передумовою культурної політики, а вона, у свою чергу, є якісною ознакою суспільного стану[237]. Аналізуючи найбільш поширені підходи до культурної політики в європейському науковому середовищі дослідниця звертає увагу на те, що на перший план виходять два протилежні підходи: неоліберальний та соціал-демократичний, які відрізняються ставленням до ролі держави. Неоліберали вважають, що більш перспективним для суспільства є обмеження функцій держави. Соціал-демократи наполягають на розширенні його повноважень у забезпеченні суспільної динаміки. Проте абсолютизація будь-якого з цих підходів не є перспективною. Ліберальний варіант розвитку культури рано чи пізно призводить до комерціалізації культурної практики, коли творчість стає залежною від попиту, мистецтво поглинають індустрії, а ринкові принципи організації культурної сфери призводять до обмеження доступу до культурних благ. Соціал-демократичні ідеали справедливої держави, як правило, в реальності обертаються непосильним для суспільства адміністративним тягарем, бюрократичними перешкодами митцям, прямими чи опосередкованими обмеженням свободи творчості, спрощенням культурного рівня у відповідності до потреб середньостатистичного громадянина.

[237] Ilczuk D. Polityka kulturalna w spoleczeństwie obywatelskim. Krakyw, 2002. 23 s.

Відтак виходом могло б бути формування синтетичної моделі, яка б дозволила врахувати кращі риси обох підходів. «Державна відповідальність за дотримання стандарту універсального соціального забезпечення повинна поєднуватися зі зростанням індивідуальної відповідальності та надаванням переваги прийняттю рішень залежно від конкретної ситуації»[238]. Таке завдання відповідає концепції «третього шляху», яка стала відображенням прагнень соціал-демократії переглянути свої програмні принципи після краху соціалістичної системи.

Проте навіть прихильники «третього шляху», серед яких чи не найвідомішим, зокрема, є Е. Ґіденс, зауважували, що створення такої програми потребує переходу від критики неолібералізму та неоконсерватизму до конструювання нового політичного порядку денного. На думку Е. Ґіденса за основу можна було б обрати ідею «неопрогресивізму», яка мала б поєднати переваги концепції прогресу як умови самореалізації та можливості досягати певних цілей, так і захисту, який мала б забезпечувати держава. Це можливо за умови «осуспільнення», тобто підтримки громадських ініціатив, стимулювання солідарних інтересів та налагодження партнерських стосунків між громадськістю та державою[239].

З іншого боку розглядає культурну політику один з провідних британських спеціалістів з економіки та організації культурної сфери Р. Фішер. Він визначає такі її типи:

1) Міністерська модель, яка в найбільш адекватному вигляді існує у Франції з її централізованим, сильним міністерством культури. Попри зацікавленість держави у культурі, у цьому випадку багато що залежить від особистості міністра і залишається небезпека бюрократизації культурної діяльності держави у цій сфері.

2) Модель «витягнутої руки», яка сформувалася у Великобританії і зараз існує в Ірландії та деяких інших країнах Британської співдружності. За цієї моделі найважливішу функцію відіграє відносно незалежна від уряду рада у справах культури або спілка радників. При цьому уряд безпосередньо не втручається у прийняття рішень щодо справ культури, проте така відособленість культури від системи державного управління сприяє зниженню її статусу.

3) Змішана модель, що діє у Великій Британії та країнах континентальної Європи, за винятком Німеччини, Австрії та Франції. Ця модель реалізується шляхом розподілу повноважень між міністерством культури та дорадчим комітетом культури чи радою у справах культури. Саме змішану модель дослідник вважає найбільш результативною. З одного боку, вона забезпечує достатній контроль уряду над культурними процесами та забезпечує певний політичний статус культури. З другого – рішення, що стосуються творчих питань приймаються не чиновниками, а експертами з мистецтва[240].

Наведений огляд типологій культурної політики наочно доводить сконцентрованість дослідників на діяльності держави у сфері культури. З огляду на ті

---

[238] Golinowska S. Polityka społeczna: koncepcje – instytucje – koszty. Warszawa, 2000. S.18.

[239] Giddens A.The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration University of California Press, 1984. 402 p.

[240] Fisher R., Mitchel R. Professional Managers for the Arts and Culture? Training of cultural administrators and the art managers in Europe. Helsinki, 1992. 190 p.

наголоси, які роблять фахівці у своїх побудовах, можна виділити декілька актуальних аспектів. Зокрема, правову складову, яка включає спектр питань: від юридичного обґрунтування та забезпечення культурних прав людини та суспільства – до нормативного визначення прав та обов'язків суб'єктів культурної політики та законодавчого закріплення соціального балансу культурних інтересів. Не менш актуальною виявляється організаційна складова, яка визначає широкий перелік проблем відповідності системи закладів культури характеру культурних потреб, суспільним традиціям та соціальній структурі – з одного боку, та, з іншого – пошук оптимальної системи впливу на культурні процеси з боку держави. Фінансова складова, яка вважається деякими дослідниками чи найважливішою, оскільки йдеться про врегулювання соціально-економічних питань, які передбачають розгляд культури в фундаментальному політичному контексті реальних можливостей. Проте серед аналітиків немає згоди щодо визначення найефективніших методів та способів розв'язання культурних проблем. Адже специфіка кожної культурної ситуації вимагає пошуку адекватних інструментів її.

Обговорення змісту культурної політики дозволяє визначити декілька напрямів, які відповідають функціям держави. Зокрема: «1. Захист суспільства від шкоди (наприклад, насильства, відверто сексуальних матеріалів, расової дискримінації, забруднення довкілля, екстремістської політики) за допомогою таких регуляторних стратегій, як як цензура, закони та/або режими ліцензування). 2. Захист громадськості від зовнішнього тиску (наприклад, культурного імперіалізму з боку Голівуду, багатонаціонального домінування та глобального мерчандайзингу) за допомогою заходів для підтримки місцевого культурного виробництва, таких як тарифи, інвестиції та обмеження імпорту). 3. Збереження та захист культурних ресурсів для майбутнього (таких як культурна культурної спадщини, культурних пам'яток, колекцій матеріальної культури шляхом створення інституцій та програм для збереження та охорони культурної спадщини в музеїв, освітніх програм та культурного розвитку громад). 4. Виховання бажаних атрибутів громадянства (через заохочення громадян, наприклад нагороди, фінансування бібліотек, громадського мовлення, національних святкувань та культурних організацій і заходів)»[241]. Поте, критично оцінюючи спроможність держави реалізувати концептуально виважену культурну стратегію один з авторитетних її дослідників Дж. Шустер зауважує: «У культурній політиці задіяно набагато більше інституцій, ніж ніж це прийнято вважати… По-друге, нечасто можна вважати, що сукупність цих агенцій та їхня діяльність є концептуальним цілим. По-третє, значна частина культурної політики є результатом "дій та рішень, прийнятих без чітко вираженого політичного наміру". По-четверте, значна частина культурної політики є результатом не лише прямої фінансової підтримки, але й широкого різноманітних адміністративних втручань[242]. До того ж у всьому світі держави впроваджують два способи контролю: непрямий, який діє через регулювання, оподаткування та стимулювання, особливо бізнесу та ринків; і більш формальний, прямий – через культурне виробництво. Таким чином,

[241] Craik J. Re-Visioning Arts and Cultural Policy. Current Impasses and Future Directions. Canberra, 2007. p.85.
[242] Schuster J. M. Mapping state cultural policy: The state of Washington. Chicago, 2003. Pp. 8–9.

культурна політика стосується як приватних, так і державних інтересів. Хоча чітке розмежування між приватним і державним може бути проблематичним, бізнес розробляє і впроваджує політику так само часто – хоча й менш публічно – як і уряди. Те саме стосується і третього сектору. Таким чином, культура живе гібридним життям, будучи творінням держави та комерції»[243]. Відтак ідеться про різноманітні репрезентації культури у вигляді галузі суспільної діяльності або культурної економіки, функціонування соціальних інститутів. Проте сприйняття культурної політики лише як проекції державних інтересів дещо ігнорує культурні критерії і актуалізує аспекти організації політичної системи та механізми економічного впливу.

Найбільший резонанс викликають питання щодо взаємозалежності характеру політичного устрою держави та ступеню, форм та засобів її втручання у регулювання культурної сфери. Розмаїття способів організації та реалізації культурної політики, як зазначають відомі спеціалісти з крос-культурних питань культурної політики М. Камінгс та Р. Кац, – «…відображає не тільки різні національні традиції в організації державних функцій, але і різні філософії та цілі щодо всій галузі культури і мистецтва»[244]. До того ж кожна з визначених моделей не існує в «чистому» вигляді – це лише формально проголошені принципи, які в реальності сильно коригуються неформальними правилами. Як зазначає Е. Еверіт: «В основі державного управління європейських країн лежить протиріччя. Воно полягає у величезному розриві між словом і ділом. Усі країни постійно роблять заяви про важливість культурної політики, але ці заяви не підкріплюються справами. Міністерства культури чи інші установи, що керують культурою, навіть за умови щедрого фінансування і постійних зусиль не можуть змінити суспільні пріоритети. Здається, що у більшості громадян досі немає чіткого уявлення про те, які ж наміри і цілі їх урядів у цій галузі»[245].

Ключовими в дискусіях про культурну політику є питання аґентності (хто саме) та інструментальності (як саме). На думку Е. Ріндзевічюте ідеться про «…сукупність формальних і неформальних засобів, які місцеві, національні та міжнародні органи влади, колективні та індивідуальні учасники використовують для просування або боротьби з цінностями, поведінкою та культурною та мистецькою діяльністю»[246]. На формальний (явний) та неформальний (неявний) характер культурної політики звертає увагу також Д. Ахерн пояснюючи, що перша фіксується в політичних програмах і бюджетах, а друга існує у практиці та неартикульованих пріоритетах[247].

---

[243] Durrer V., Miller T., O'Brien D. The Routledge Handbook of Global Cultural. Policy. London, 2018. P. 3.

[244] Cummings M. C., Katz R. S. The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan. New York, 1987. P. 352.

[245] Everitt A. The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies. Council of Europe. 1999. P.4.

[246] Rindzeviiūtė E. Transforming cultural policy in Eastern Europe: the endless frontier. *International Journal of Cultural Policy.* 2021. Vol. 27, № 2. Pp. 149.

[247] Ahearne J. Cultural Policy Explicit and Implicit: A Distinction and Some Uses. *International Journal of Cultural Policy*. 2009. Vol. 15(2). P. 141.

Дискусійними є, також питання: чи має формування культурної політики виходити з певних теорій або концепцій культури і яких саме; чи навпаки – зміст культури є результатом впровадження певної політики, що дозволяє сприймати політику як культурне явище. Нечіткість визначення та розуміння проблем, які існують у розробці ефективної її моделі, чимало зумовлені складністю дискурсу культури. У офіційних документах, що регламентують вироблення та реалізацію культурної політики, здебільшого використовується найпростіша її формула, що враховує поширені соціальні практики та соціальні інститути. Теоретики ж культурної політики відшукують науково-обґрунтоване значення, яке пропонується вважати основою для її аналізу[248].

Як зазначив Р. Вільямс: «Культура – одне з двох чи трьох найскладніших слів в англійській мові. Частково це пов'язано з його складним історичним розвитком у кількох європейських мовах, але головним чином тому, що зараз воно використовується для позначення важливих понять у кількох різних європейських мовах, для позначення важливих понять у кількох різних інтелектуальних дисциплінах і в кількох різних і несумісних системах мислення»[249] [71, с. 49]. Кількість визначень культури, які водночас функціонують у сучасному публічному та спеціальному дискурсі, не підлягає коректному обрахуванню. Пострадянська культурологія не додала до цього переліку нічого суттєво нового та оригінального: її представники послуговуються тими визначеннями, які існують в гуманітарних та соціальних науках упродовж ХХ ст. Основні стратегії щодо культури як предмету дослідження сформовані у зв’язку з антропологічною інтерпретацією технологій (матеріальних, соціальних), а також історичного (соціального, культурного) дослідження значень символічних форм та систем. В антропології та археології культура асоціюється стосується здебільшого з матеріальним виробництвом, тоді як в історії та лінгвістиці – зі знаковими або символічними системами. В межах кожної галузі знань співіснують численні спеціальні визначення культури. Проте немає переконливого методу встановлення їх відповідності або невідповідності. Сьогодні – дослідження культури є мультидисциплінарною сферою, в якій відсутні теоретичні або методологічні домінанти. У кожній з дисциплін є формулювання, які використовуються частіше і, як здається, саме вони акумулюють специфічність предмету аналізу культури у відповідній науці. Більшість сучасних ідей щодо культури виникла внаслідок тих методологічних новацій, які пов’язані із інституціалізацією «культурних досліджень». На думку Р. Вільямса, найпоширенішими значеннями культури сьогодні є такі: культура як процес інтелектуального, духовного, естетичного розвитку; культура як специфічний спосіб життя певного народу, чи певного історичного періоду або певної спільноти, або людства загалом; культура як певні практики та форми, які пов’язані з інтелектуальною та, особливо, з художньою діяльністю (мистецтво, література, музика, наука, філософія тощо)[250]. Тобто ідеться про культуру як про: низку ментальних конструктів, зокрема, вірування, закони,

[248] Gray C. The Politics of the Arts in Britain. London, 2000. 237 p.
[249] Williams R. Keywords A vocabulary of culture and society Revised edition. New York, 1983. p.49.
[250] Ibid.

норми, цінності; матеріальні та нематеріальні аспекти загального людського середовища (матеріальні артефакти та ментальні конструкції), які були створені людьми; конкретні форми (тексти, артефакти) та способи їх створення (творчість). Важливими є саме діапазон і перетин значень, який демонструє складність смислу, що виникає в контексті ідеї загальнолюдського розвитку у формах конкретного способу життя та акумулюється в творах і практиках мистецтва та інтелекту. У культурних студіях існує і дещо інший варіант, який сформований у різних структуралістських та постструктуралістських підходах щодо знакових практик, згідно з якими культура розглядається як «продукування та поширення символічних значень»[251].

Однією з найскладніших проблем побудови теорії культурної політики є встановлення несуперечливої взаємозалежності культури та суспільства, або його окремих сфер діяльності. Загальновизнано, що між суспільствами існують культурні відмінності, і що ці відмінності мають вплив на те, як суспільство структурується, управляється і функціонує. Проте визначити причинно-наслідкові зв'язки між відповідними змінними надзвичайно проблематично, оскільки адекватно ідентифікувати те, що є однозначно є "культурним", а не просто переназваним у відповідності до певних концепцій та ідей. З огляду на те, що культура вкорінена в усьому, що існує і здійснюється в межах певних суспільств, було б легко просто використовувати це поняття як категорію, яка вказує на усе, що не було чітко і окремо визначено і досліджено як елемент структури та функціонування суспільств. Якщо ж визнати «культуру» важливим диференціюючим чинником між суспільствами та всередині них, то потрібні механізми для точного визначення того, що саме її формує та сприяє її розвитку, які виходять за межі широких узагальнень та стереотипів.

Можна виділити цілий ряд варіантів використання поняття «культура» у характеристиці політики. Зокрема: як суспільного контексту, в якому відбувається політика (суспільна культура); як підгрупи суспільства, націленої лише на політику (політична культура); як сукупності поведінки, що регулюється правилами (адміністративна культура). У порівняльній політології існують приклади розрізнення політичних системи з точки зору, наприклад, домінуючих моделей вироблення політики[252] або адміністративних традицій[253]. Кожна з цих категорій містить різні варіанти загальної ідеї культури, але вони фактично визначають спектр припущень щодо ролі і впливу культури на політику.

Можливо, кроком до щільнішого поєднання культури та політики є поняття цивілізації Хантінгтоном або поняття «громадянська культура» Алмонда і Верби, яка виявляється в оцінках, знаннях і почуттях щодо політичної діяльності та інститутів. Проте найвідомішим варіантом утілення ідеї взаємозалежності обох змістів є поняття «політична культура». Її зміст розкривається через

---

[251] McGuigan J. Rethinking Cultural Policy. London, 2004. p.1.

[252] Richardson J. Introduction: The Concept of Policy Style. *British Policy-Making and the Need for a Post-Brexit Policy Style*. Palgrave Pivot Cham, 2018. Pp.1–14.

[253] Knill C. European Policies: The Impact of National Administrative Traditions. *Journal of public policy*. 1998. № 1. P. 1–28.

дослідження цінностей, настанов, переконань, які надають політичній системі значення та структуру. Отже ідеться про політичну орієнтацію та політичний устрій[254]. Дослідники окреслюють три політичні культури, що базуються на тому, якою мірою громадяни мають право голосу щодо впливу на владу: парафіяльні, підданські та учасницькі. Такий погляд на культуру, як зауважує Г. Грей, призводить до погляду на політику як на певну форму субкультури. На межі 2000-х років спроби теоретично поєднати культуру та політику стимулювали інтерес до питань етнічної приналежності, релігії, ідентичності та цінностей соціальних груп. Тобто у політичних науках «культура» здебільшого визначає суспільний контекст, в якому реалізується політика. Спосіб, у який функціонують адміністративні системи та управління ними, містить у собі ідею певного «способу життя», що здійснюється в контексті спільних систем вірувань, мов, кодексів поведінки та символічних практик, які пояснюють те, що відбувається. Отже відмінності між політичними системами є наслідком відмінностей між суспільними умовами, в яких відбувається політика. При цьому передбачається, що існують специфічні впливи на політику, які породжуються окремими сферами людської поведінки. Ці впливи відрізняються від тих, що породжуються суто політичними елементами суспільного життя (наприклад, ідеологією). І хоча розробити спільну стратегію аналізу політик, що пов'язані з культурою поки що не вдалося, зрозуміло, що «культурна політика» усе ж належить до кола понять, які характеризують саме культурний, а не політичний процес. Культурні ж особливості політичної практики суспільства зазначаються словосполученням «політична культура».

Певні зміни щодо використання поняття культура в економічних дослідженнях відбулися наприкінці XX ст. Попри твердження, що культура – це «загальні норми поведінки та цінності", які перебувають поза сферою економіки, усе ж культурні продукти розглядаються як такі, що піддаються економічному аналізу, хоча і містять творчий або художній елемент. У своєму огляді визначень культури в контексті економіки Ш. Б'огельсдейк та Р. Маселанд визначають культуру як підклас інститутів, пов'язаних із соцієтальною колективною ідентичністю. Зважаючи на плинність ідентифікації та уявність спільнот, вони пропонують розуміти культуру як такі поведінські та умоглядні структури, які вважаються невід'ємними для створення ідентичності суспільства[255]. Тросбі наводить два тлумачення «культури»: як сукупності властивих будь-якій групі спільних переконань, цінностей та практик. При цьому група може визначатися з погляду політики, географії, релігії, етнічної приналежності або деяких інших характеристик. Відповідно сутнісна характеристика групи, може субстантивуватися у формі знаків, символів, текстів, мови, артефактів, усної та письмової традиції тощо. Він зазначає також, що однією з найважливіших функцій цих проявів культури є створення особливої групової ідентичності.

[254] Almond G., Verba S. The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations. Princeton University Press, 1963. 574 p.

[255] Beugelsdijk S., Maseland R. Culture in economics. History, methodological reflections and contemporary applications. Cambridge University Press, 2011. P.27.

Друге визначення культури, яке він наводить – це деякі види діяльності, що їх виконують люди, та продукти такої діяльності, що стосуються інтелектуальних, моральних і мистецьких аспектів життя людини[256]. Особливістю такої діяльності є наявність певної форми креативності у її виробництві; вона стосується породження та передавання символічних смислів; продукт такої діяльності має втілювати певну форму інтелектуальної власності. Наприклад «культурні товари», «культурні інститути», «культурні індустрії», «культурний сектор економіки». На його думку обидві ці версії культури можливі для економічного аналізу. Проте у дослідженнях культурної політики з точки зору економіки усе ж найбільшу увагу привертає тема економіки мистецтва.

Показовими, зокрема, є методологічні зміни, які відбулися упродовж останніх десятиліть і характеризують «культурний поворот» в соціології. Якщо не зважати на практику не розрізняти «культуру» і «суспільного життя», у ній співіснують два підходи: «соціологія культури» та «культурна соціологія». За однією версією «культура» складається з конкретних сфер діяльності, пов'язаних з певними благами та/або діяльностями: мистецтво, культурні індустрії та медіа-сектор. Відповідно предметом вивчення є або «культурні патерни» споживання певними соціальними групами[257], або культурний капітал і соціальні виключності[258]. За другою версією – «культура» є набором значень, символів і структур[259]. Оскільки другий підхід претендує на зміни у парадигмі соціології з використанням поняття «культура» та коригування оптики щодо культурної політики, варто коротко зупинитися на ньому. Інтелектуальний проект «Cultural sociology», найвідомішими авторами якого є Дж. Александер та Ф. Сміт, спрямований на визнання автономності культури і спирається на традицію, яку започаткували В. Дильтей, М. Вебер, Е. Дюркгайм у своїх спробах виокремлення культури у предмет дослідження, а також практик герменевтики, структуралізму, семіотики у її інтерпретації. Центральна ідея «сильної програми соціології» полягає у тому, що соціальні форми не можуть розглядатися натуралістично, оскільки вони опосередковані культурними кодами[260]. «Коли ми говоримо про «соціологію культури», пояснюють Дж. Александер і Ф. Сміт, – ідеться про те, що культура – це щось, що має бути пояснене за допомогою чогось іншого, повністю відокремленого від царини смислу як такої, і що пояснювальну силу мають «жорсткі» змінні соціальної структури. Так, смислові комплекси виступають як надбудови або ідеології, що спрямовуються більш «реальними» і відчутними соціальними силами. За такого підходу культура визначається як «м'яка», залежна змінна, її роль більш-менш зводиться до участі у відтворенні соціальних

[256] Throsby C. Economics and Culture. Cambridge. University Press, 2001. P.3–4.
[257] Bourdieu P. Distinction: A social critique of the judgment of taste. Cambridge, 1984. 613 p.
[258] Bennett T. Making Culture, Changing Society London, 2013. 248 p.
[259] Alexander J. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* / ed. by B. Giesen, and J. L. Mast. New York, 2006. P. 29–90.
[260] Alexander J. C. The Promise of a Cultural Sociology: Technological Discourse and the Sacred and Profane Information Machine. *Theory of Culture* / ed. by R. Munch and N. J. Smelser. Berkeley, 1992. P. 294.

відносин»[261]. З позиції культурсоціології культура – це незалежна змінна, яка має відносну автономію у формуванні дій та інститутів і є не менш значимою, ніж матеріальні та інструментальні сили. Тобто засадничими у регулюванні взаємин у суспільстві є несвідомі культурні структури.

У контексті проблематики культурної політики важливим є оновлений варіант маніфесту «сильної програми», у якому його автори – Дж. Александер та Ф. Сміт, здійснили спробу розвинути культурсоціологію у бік прагматики шляхом обґрунтування ідеї культурного перформансу. І хоча сама теорія більше схожа на концепцію, її значимість полягає у самому імпульсі до пошуку альтернатив усталеному редукціонізму культури. Наріжними каменями культурсоціології є визнання текстуальності та автономності культури. Прихильники сильної програми розробили два підходи щодо наративу як основи дослідження. Один з них є більш індуктивним, історично вкоріненим та спирається на опис та сюжет. Інший підхід є більш онтологічним та більше спирається на логіку культурних структур і створює системнішу модель наративного процесу, який включений у боротьбу за легітимність та владу. Основна проблема текстових підходів до культури полягає в тому, що агентність при цьому, як правило, витісняється. У парадигмs соціальної дії «сильна програма» концептуалізує культурну прагматику, спираючись на загальне розуміння політичної та соціальної драми. Згідно з цією концепцією перформанси відповідають не лише ситуативній кон'юнктурі та нормам міжособистісної взаємодії, а й відображають глибинні культурні структури[262]. Дж. Александр апелює до усталених символічних практик, зокрема ритуалів, які у менш розвинених суспільствах ритуали виконуються за чітко визначеними сценаріями, а їхні інтерпретації зазвичай обмежені. Натомість високорозвинені, різноманітні та диференційовані суспільства створюють умови для трансформації ритуалів у перформанси[263]. Перформанс є варіантом відновлення символічної цілісності. «Аби бути ефективними у суспільстві зростаючої складності, соціальні уявлення мають бути задіяні у проєкті повторного злиття. Тією мірою, якою вони досягають повторного злиття, вони стають переконливими та ефективними, а відтак – більш ритуальними[264].

Сучасні публічні перформанси у порівнянні з ритуалами є більш непередбачуваними процесами символічної комунікації, де актори мають більшу свободу дій, а різні аудиторії більш вільні в їх інтерпретації. У культурній теорії перформанси всюдисущі: в політиці, релігії, економічних угодах, фінансах та міжнародних відносинах[265]. Вони виникають там, де з'являється певна мета, складають мережу створення значень і є основою сучасного культурного аналізу через наративи та дискурси, які вони породжують. Отже дія зумовлена символами, а

---

[261] Alexander J. C., Smith Ph. Strong Program in Cultural Sociology. *The Meanings of Social Life*. New York : Oxford, 2004. P. 13.

[262] Alexander J. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* / ed. by B. Giesen, and J. L. Mast. New York, 2006. P. 29–90.

[263] Ibid. P. 29.

[264] Ibid. P. 32.

[265] Ibid. P. 29–90.

політику можна розглядати як різновид перформансу. Відтак переосмислення культурної політики потребує зміни способу розгляду політики та влади, а саме відмови від широких узагальнень щодо культури та суспільства і зосередженості на ситуативності комунікаціїй. Тобто культурна політика при першому наближенні є сукупністю спільних методів політизації або деполітизації. Отже фокус уваги у її дослідженні має бути зміщений з ідеологій, інтересів, цінностей, колективних ідентичностей, переконань та, відповідно, установ, організацій, мереж, неформальних груп, об'єднань – на демонстрації, страйки, збори, виступи, гасла, оповіді та, відповідно, пісні, мистецтво, тексти, блоги тощо. Отже звернення до конкретних соціально-культурних ситуацій як акумуляторів суспільних смислів дозволяє змістити наголос з політики на культуру.

Попри відмінності у формулюваннях можна виявити певну схожість між дисциплінами у тому, як розкривається зміст культури. Зокрема: вона розглядається як складна система, що включає в себе ідеї, цінності, норми, традиції, символи тощо, що відображають норми соціальних взаємин. У кожній із згаданих наук розкривається значимість культури в розумінні членам суспільства принципів організації та взаємодії. Визнається роль символічних проявів культури у формуванні ідентичності та забезпеченні комунікації, а також вираженні соціальних статусів, політичних переконань або економічних цінностей. Точкою перетину різних дисциплінарних проекцій культури виявляється «спосіб життя».

Отже у широкому антропологічному контексті культура є людським феноменом, який варіюється у просторі та часі, має тяглість, забезпечуючи спадкоємність між поколіннями; зумовлює подальші зміни, накладаючи певні обмеження у процесі формування різноманітних норм. На думку А. Кребера та К. Клакхона: «Культура складається з патернів поведінки і для поведінки, експліцитних та імпліцитних, набутих і переданих за допомогою символів, що конституюють характерне досягнення людських груп, включно з їхнім утіленням в артефактах; сутнісне ядро культури складається з традиційних (тобто історично створених та відібраних) ідей та властивих їм символів; культурні системи можна, з одного боку, розглядати як продукти дії, з другого – як такі, що зумовлюють елементи майбутньої дії»[266]. Тобто у контексті способу життя вона виглядає як неочевидний його інституційний елемент, який впливає на ефективність інституту загалом. Матеріальні артефакти та ментальні конструкти як і поведінкові моделі відрізняються в різних культурах. Це викликає розбіжності щодо їх розуміння та оцінювання. Тому культурні форми не мають універсального змісту, але є співставними між собою. Незалежно від того, чи виникли вони спонтанно або внаслідок цілеспрямованих дій вони можуть бути предметом коригування. Культурне розмаїття має різні наслідки: від кооперації та інтеграції – до колонізації та війни. Поєднуючи усталені значення культури, можна зробити висновок про те, що вона зберігає значимість цілеспрямованої результативної дії або процесу, або їх сукупності, які й визначають образ життя та способи його реалізації в конкретних формах. Отже розуміння культурної політики має

[266] Kroeber, A. L., Kluckhohn, C. Culture: a critical review of concepts and definitions. Cambridge ; Massachusetts, 1952. P. 181.

враховувати широкий спектр значень цього поняття і стосуватися не лише політики, спрямованої на мистецтво та інші прояви людських інтелектуальних здобутків, але й політику, спрямовану на інтелектуальні досягнення людини, політику, яка впливає на спосіб життя людських спільнот. Ідеться про засоби унормування культури, тобто створення або коригування ієрархій елементів та форм соціальної престижності, які зумовлюють соціальну активність.

Побудови адекватної пояснювальної і конструктивної моделі культурної політики вимагає не лише осмислення політики у контексті культури, а й усвідомлення політичних вимірів культури. В англійській мові є два поняття, що розкривають значення політики: «politics» та «policy». «Politics» – це сфера взаємовідносин різних соціальних груп та індивідів у використанні інститутів публічної влади задля реалізації своїх суспільно значущих інтересів і потреб. «Policy» – напрям дій, прийнятий і дотримуваний владою, керівником, політичною партією та інше. І хоча обидва змісти не завжди взаємно виключають одне одного, усе ж ними є певні відмінності. В одному випадку культурна політика є суспільною діяльністю, яка спрямована на встановлення контролю та використання владою культурного ресурсу суспільства. З іншого боку – вона може розглядатися як діяльність у відповідності до певного плану (програми, стратегії), на кшталт зовнішньої політики або економічної, соціальної тощо. Тобто в одному варіанті культурна політика є різновидом боротьби за владу та формою її реалізації. В іншому – це намір, мета та спосіб її реалізації. Дещо спрощуючи та схематизуючи обидві позиції, можна зафіксувати у першому випадку важливість культури як форми соціальної активності (діяльності); у другому – як змісту діяльності. І в одному, і в іншому контексті спільною є наявність певного інтересу до культури, зумовленого уявленнями про її значущість, можливість вирішення через неї (завдяки їй) певних суспільних завдань[267].

Реалізація культурної політики у відповідності до першого із зазначених вище підходів передбачає врахування того, хто саме є зацікавленим у наявному суспільному ресурсі культури, з якою метою та яким саме чином передбачається його використання. Тобто культура асоціюється з галуззю виробництва та споживання, з притаманними їй певними принципами організації та управління, способами використання інфраструктури. Наголос у цьому випадку має бути зроблений на способі діяльності, значною мірою залежному від спроможності та авторитетності основних акторів культурної політики, серед яких держава виглядає найбільш відповідальним та послідовним. Таким чином, культурна політика може бути розтлумачена як проекція політичної культури, як її репрезентація. У другому варіанті – культурна політика виглядає свого роду проєктом, культурним конструктом, змістовим концептом. Тобто найважливішою виявляється практика означення, точніше – формування культурних смислів і розуміння їх ролі у забезпечені суспільної свідомості. У такому випадку культурну політику можна розглядати як реалізацію ідеології.

[267] Кравченко О. В. Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 127–132.

Якщо виходити з того, що будь-який текст передбачає ідеологічність, то культурна політика є інтерпретацією цих текстів або практикою їх виробництва.

Існує проблема узгодження різних визначень культурної політики. Залежно від теоретичних настанов та уподобань автори наголошують на різних її аспектах: адмініструванні, виробництві знань, мові, ідентичності тощо. В контексті соціального функціонування культурна політика розглядається або як управлінська практика у певній сфері (галузі) суспільної діяльності, або як спосіб вирішення культурних проблем політичними засобами, або як боротьба з владу з використанням культурного арсеналу суспільства. У перехрещенні цих вимірів виявляється роль держави (меншою мірою – інших політичних акторів) щодо культури, точніше – її культурна місія: забезпечення культурних потреб різних суспільних груп та людини. Проте набагато важливішою та відповідальнішою є роль держави як інституту влади у підтримці певних стандартів суспільної солідарності[268]. Адже саме про державну культурну політику ідеться у міжнародних документах, що визначають основні її принципи.

Запровадження культурологічних критеріїв оцінки культурної політики дозволяє визначити її як специфічну комунікаційну систему, яка має забезпечити сприйняття на буденному рівні спеціалізованих форм культури. Певною мірою це відповідає інтерпретації структури культури Е. Ґіденсом, який пропонує визначати у ній сфери релігії, системи комунікацій та управління[269]. Тобто ідеться про трансляцію та ретрансляцію смислів, суттєво важливих для самоідентифікації членів спільноти. Отже вона є соціально значущим видом комунікації, метою якого є підтримка певного типу соціальності. Тобто вона спрямована на формування певної смислової та ціннісної системи, адекватної характеру ментальних проблем, що постають перед суспільством. Припускається, що політичні практики можуть бути спрямовані як на просування певних цінностей та підтримку відповідних видів діяльності, так і на їх заперечення та обмеження. Якщо припустити, що уявлення про культуру хоча б у загальних смислових координатах передують її соціальній реалізації, культурна політика, вочевидь, може вважатися або апробацією сталих змістів культури, або їх оновленням та корегуванням, або способом їх зміни[270].

Історично культурна політика є категорією модерної доби[271]. Тобто говорити про неї до того, як була осмислена соціальна значущість культури, вочевидь, було б некоректно. Трансформації культурного порядку в процесі становлення сучасних норм пов’язана з девальвацією традиції у її найбільш консервативних формах та спровокувала ціннісного домінування раціональних культурних практик. Отже, потреба у культурній політиці з’являється внаслідок

---

[268] Кравченко О. В. Модернізаційний вимір культурної політики України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. Рівне, 2010. Вип. 16, т. 2. С. 187–193.

[269] Giddens A.The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration University of California Press, 1984. 402 p.

[270] Кравченко О. В. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі. *Культура України* : зб. наук. пр. 2010. Вип. 30. С. 38–47.

[271] Кравченко О. В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики. *Культура України* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 33. С. 32–40.

кризи традиції та пошуку ефективних способів її заміщення. Не вступаючи у теоретичну полеміку щодо природи традиції, її функцій або форм, необхідності цього концепту для побудови морфології культури, усе ж хотілося б нагадати деякі теоретичні аспекти, які є актуальними у контексті теми цього дослідження. Традиція, через її ірраціональність та універсальність, потребує уточнення її смислових відтінків залежно від способу або сфери її прояву. Вона досить часто уявляється фундаментом або ідеальним первинним станом колективної свідомості. У такому контексті традиція є втіленою цінністю, що вимагає збереження і продовження, тобто є основою консервативної ментальної настанови. Ідеться не про безпосередню залежність від досвіду попередників і не лише про позитивну його оцінку, а й про можливість долання дефіциту змісту у повсякденній практиці сьогодення за рахунок використання накопиченого спільнотою символічного капіталу. Сумніви у правомірності оціночного ставлення до традиції пов'язують з явищем модерну. Проте наслідки модерністського повстання проти традиції, як здається, є дещо перебільшеними, адже ідеться не так про її заперечення, як про раціоналізацію. Сприйняття сучасності як постійності змін до певної міри живило уявлення про тотальність традицій. Захоплення образами майбутнього зумовило містифікацію минулого. Однак, як виявилося, традиції мають свою історію і змінюють свій статус у процесі соціального функціонування. Постмодерн як основна парадигма сучасності, моделює нео-традиціоналістську змістовну панораму, пропонуючи варіант переосмислення традиції аби уникнути категоричного протиставлення її з новаціями. «Революція сама стала традицією» (Ю. Габермас).

Усвідомлення до-модерності та пост-традиціоналізму передбачає констатацію наявності традиції у будь-якому суспільстві. Але не як меморіалу символів, а як сучасної консервативної практики реалізації актуальних сенсів і цінностей. Традиційна основа соціальності має забезпечувати результативність індивідуальної самореалізації. Не варто очікувати виявлення традиції у її архаїчній універсальності. Вона є, швидше, колажем, складеним з різнорідних явищ, що у сукупності демонструють ідею порядку. Якщо виходити з того, що традиція не має якоїсь самостійної сутності, не є незмінною та унікальною, стає можливим її розгляд як способу адаптації досвіду минулого до розв'язання проблем сучасності. У численних дискусіях щодо змісту та динаміки традиції заслуговують думка щодо недоцільності протиставлення традиційних форм культури та традиційної культури загалом культурі модерній або ж масовим формам культури. Продуктивним є переосмислення самих феноменів «традиція» та «творчість» у контексті постмодерної парадигми. Ідеться про творчість як вирішення конфлікту, а традиції, – як «відкритого» для історичних змін формату інноваційності.

У цьому контексті інтерес представляє ідея «винайдення традиції» Е. Гобсбаума[272]. Її суть полягає у тому, що традиції які уявляються «старими», насправді є лише асоціативно пов'язаними з далеким минулим заради

[272] Гобсбаум Е. Вступ. Винаходження традиційм. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума, Т. Рейнджера. Київ, 2005. С. 12–28.

ефективності їх функціонування як способу реалізації цінностей та норм поведінки. Чим динамічнішим стає суспільство, тим більшою є потреба у винайденні традиції. Тобто традиції стають свого роду відповідями на нові виклики. Очевидно, що не кожна норма може претендувати на статус традиції: колективність, органічність, стійкість у часі, затребуваність – залишаються незмінними вимогами щодо неї. Однією з найбільш очевидних проблем сучасної теорії традиції є визначення меж її варіативності та мінливості.

Політика, як явище дискретне, безумовно, не претендуючи на функціональну рівнозначність традиції, виступає у ролі її репрезентанта. Ідеться про ефективність у врегулюванні та стабілізації суспільних відносин. Як вважає один з найавторитетніших дослідників традиції Ш. Ейзенштадт, «…стійке функціонування «сучасного» суспільства більшою мірою залежить від наявності відповідних традиційних передумов, від їх використання та включення у сучасну систему»[273]. Культурна політика у цьому контексті може бути розглянута як технологія стимулювання традиційних механізмів культурної динаміки. Тобто її можна розглядати як «вторинну моделюючу систему» в інтерпретації Ю. Лотмана, який у такий спосіб описав семіотичні системи, які вибудовуються за принципами або типами мови, але не обов'язково відтворюють усі ознаки «первинної» мовної системи[274]. Тобто, культурна політика є комунікативною практикою, яка виникає на основі вже існуючої знакової системи, а її форми можуть розглядатися як певні тексти. Вторинна система виступає як повноцінна знакова, оперує власною системою денотатів і є не стільки копією, скільки моделлю первинної. Складність семіотичної структури знаходиться у прямо пропорційній залежності від складності інформації, яку вона передає[275]. У відповідності до способу реалізації змісту культурна політика є або символічною, або перформативною, або дискурсивною практикою. Тобто передбачає утвердження певних ідей або шляхом візуалізації прийнятних для суспільства символів (образів); або через етикетні дії, або у словесній формі. На практиці культурна політика є складною грою образів, поведінки та вербальних моделей, покликаних забезпечити культурно-психологічну мобілізацію населення і тим самим стимулювати певну спрямованість ідентифікації[276].

Функціонально культурна політика спрямована на те саме, що й традиція: формування та відтворення певних змістових орієнтирів життя людини. Проте вона конкурує з традицією лише технологічно, оскільки культура як система передбачає узгодженість елементів, а її зміни є не руйнацією, а реадаптацію за рахунок варіативного використання сталих та нових елементів системи. Вона загострює питання про те, що є природною зміною культури, а що можна вважати її цілеспрямованою стимуляцією – модернізацією. Отже, культурну політику можна розглядати як елемент забезпечення культурної динаміки, свого

---

[273] Eisenstadt S. N. Revolution and the Transformation of Societies. New York, 1978. P.110.
[274] Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Спб., 1998. С. 14–285.
[275] Там само. С. 14–285.
[276] Кравченко О. В. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі. *Культура України* : зб. наук. пр. 2010. Вип. 30. С. 38–47.

роду інноваційною технологією[277]. Це є один з механізмів оновлення звичного (традиційного) культурного укладу за рахунок введення в обіг нових для цього суспільства форм та змістів. Ступінь їх новизни, насправді, не має принципового значення, оскільки кінцевий результат залежатиме, у першу чергу, від адекватності обраних засобів стану соціальної системи та характеру вирішуваних ним проблем. Ефект креативності культурної політики буде мати місце навіть у процесі реалізації консервативної або неотрадиціоналістської її стратегії, оскільки корегування культурних норм у цьому випадку усе є штучним. Отже темпи змін суспільних культурних стандартів можуть бути різними, як і наслідки цих перетворень у відповідності до характеристик самих новацій.

Звичайно ж культурна політика не може органічно замістити або витіснити традиції з культурної практики[278]. Не може вона конкурувати із традицією й почасти її ефективності: вона є специфічною діяльністю, яка можлива в умовах диференціації культури. Відповідно, у жодному варіанті культурна політика не може претендувати на зміни фундаментальних смислів культури. Спеціалізованість цієї практики не дозволяє розглядати її як універсальний механізм регулювання культурного життя суспільства: вона не є єдиним або обов'язковим способом динамізації культурного життя. Засобами культурної політики не регулюються звичаєві, релігійні та моральні аспекти життя суспільства. Навряд чи можна обговорювати як завдання культурної політики унормування художніх смаків та культурних інтересів людини.

Здебільшого ідеться про певний сегмент суспільної системи або суспільну галузь, яка може бути предметом цілеспрямованої діяльності з боку суб'єктів політики. Серед них найбільш результативним вважається держава як найповніше уособлення влади у модерному суспільстві. Проте не слід нехтувати особливостями політичної культури суспільства, зокрема такими, як усталені норми взаємодії громадянина і влади, якість політичних еліт, повнота реалізації громадянських свобод, рівень компетентності бюрократії, ступінь авторитетності інститутів влади у суспільстві та рівень довіри до них, стиль реалізації владних повноважень та система цінностей, що культивується у політичній практиці, оскільки багато у чому саме їх специфічність зумовлює адекватність втілення міжнародних принципів культурної політики у національних формах.

Некласична соціокультурна трансформація пострадянських країн припускає, на нашу думку, нестандартний варіант громадської нормалізації, тобто новий варіант культурної політики, що враховує своєрідність світоглядних мутацій і реальну дискретність громадського життя. У зв'язку з цим, необхідно врахувати головні чинники, що забезпечують її результативність. По-перше, – цивілізаційні зрушення і тенденції, які помітні у зміні державного устрою, по-друге, – тенденції останніх десятиліть у зміні духовно-ціннісної орієнтації суспільства у цілому та його окремих груп; по-третє, – динаміку ментальної мапи держави та ідентифікаційного ландшафту суспільства. Отже, культурна

[277] Кравченко О. В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики. *Культура України* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 33. С. 32–40.
[278] Там само.

політика задає динамічну проекцію культурній системі, що, якоюсь мірою, дозволяє розглядати її як модерністський проект і як відповідну практику цілеспрямованої зміни (руйнування, перетворення, збереження) попередніх станів. Креативність як здатність до творчості, тобто до творення, зміни, перетворення, передбачає як умову її реалізації не тільки наявність традиції, а й її активне використання. Отже, культурна політика може розглядатися як креативний проект альтернативи сталій політичній культурі[279].

Зміна теоретичної парадигми «культурної політики» дозволяє перетлумачення відповідної практики як «політики культури», оскільки культура розглядається не як сфера або умова, а як зміст політики. Це не є запереченням конкретних проектів, щодо розв'язання певних культурних проблем. Також не йдеться про знецінення усього накопиченого досвіду цілеспрямованого впливу на певні культурні практики та інститути. Це – полемічна пропозиція ревізії теоретичної основи аналізу результатів культурної політики. Оскільки результати реалізації культурних стратегій не є завжди передбачуваними і відповідними зазначеним цілям, у їх аналізі варто виходити з безпосередніх форм дій, їх наслідків та соціокультурних ситуації. Спробуємо представити систематизований перелік елементів аналітичної культурологічної моделі політики культури. Висхідними у нашому варіанті її типологізації є уявлення про культуру не стільки як цілісність, скільки як про динамічну системність, яка передбачає не так взаємозалежність, як взаємозв'язок складових культурного процесу[280]. Культурна динаміка є способом розв'язання конфлікту, зумовленого або внутрішньою суперечливістю або відмінністю позицій культурних форм у процесі їх реалізації у певній соціальній площині. Культурні змини не обов'язково є «процесом», оскільки не завжди можна встановити наявність зв'язку між динамікою станів, які є предметом розгляду, а тим більше – встановити наявність причинно-наслідкову залежність між ними. За відсутності розуміння причин, безпідставними є, також, очікування фундаментальності та незворотності змін. У цьому контексті політика культури є способом стимулювання культурної динаміки, тобто креативною діяльністю, яка попри різні варіанти її обґрунтування має метою зміну сталої знакової системи або корегування існуючих змістів на тлі визначених, хоча і не завжди усвідомлюваних ціннісних настанов[281]. Держава у цьому випадку є умовною рамкою фіксації специфіки суспільного середовища. Проте цей формат має значення для структурування форм організації та засобів культурної політики. Отже можна виділити декілька рівнів культурної локалізації політики: національний, регіональний, місцевий. Вони не обов'язково утворюють певну ієрархію і можуть виступати або як конкурентні одне одному, або як паралельно існуючі але цілком самостійні за своїм змістом та спрямуванням культурно-політичні проекції. До того ж варіанти тлумачення цих політик буде залежатиме і від змісту, який вкладається у поняття

---

[279] Кравченко О. В. Модернізаційний вимір культурної політики України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. Рівне, 2010. Вип. 16, т. 2. С. 187–193.

[280] Кравченко О. В. Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 127–132.

[281] Кравченко О. В. Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 127–132.

«нація» або «регіон», і від специфіки місцевого культурного контексту. Усі ці номінації пропонується розглядати як такі, що зумовлюють формування відповідних задач політичної практики.

Зважаючи на ступінь організованості потенційних або реальних суб'єктів культурної політики можна визначити щонайменше державну, недержавну (громадську), корпоративну культурні політики. Суб'єктність при цьому передбачає здатність до дії. У традиціях теоретичного осмислення культурної політики у Європі основна увага приділяється суб'єктам, які мають риси організованих структур. Такий підхід передбачає, що визначальним для культурного життя суспільства виявляються здебільшого інституційні форми. Але ця теза ніяк не відповідає сучасним уявленням про зміст культури та культурної практики, яка представлена, зокрема і тими суспільними акторами, які не утворюють стійких об'єднань чи організацій. Теж саме можна сказати й про політичний простір, у якому діють різноманітні сили, ефективність яких не залежить безпосередньо від ступеню їх організованості. Жоден політичний суб'єкт не є культурним монополістом. Адже соціальна культурна практика є настільки різноманітною, спонтанною та непередбачуваною, що можна припустити певну участь у ній, а не опанування нею. Ідея багатосуб'єктності найбільш адекватно відображає диференціацію соціального простору, представленого у розмаїтті субкультур. Одночасна реалізація різними суб'єктами власних культурних інтересів а відтак і проектів культурних політик передбачає конкуренцію між ними. Її результати вирішуються не завжди на користь найпотужнішого з них. Однак не можна не погодитися, що саме держава має у своєму розпорядженні найбільший ресурс (фінансовий, організаційний, кадровий, інформаційний тощо) та відповідну структуру для реалізації масштабної та системної культурної політики, тобто реалізації певних політичних цілей у формах культури. При цьому варто відрізняти культурні політику к стратегію від управління культурною сферою як тактичним рівнем діяльності держави. Політика культури не завжди має виділятися як окрема сфера діяльності. Проте, зважаючи на досвід концептуалізації культурної політики європейськими та вітчизняними аналітиками можна визначити такі її складові: ідеологічна, адміністративна, фінансово-економічна. Названі механізми є лише найпоширенішими, але не єдиними, і зумовлюють лише спосіб реалізації політичної активності заради забезпечення певного соціального статусу її суб'єктів.

За спрямуванням можна визначити такі стратегії культурної політики: активістська або креативна; селективна або трансформаційна, адаптивна або імплементарна. Активізм у даному випадку дорівнює здатності до новаційності, тобто унікальності або оригінальності змістів та/або форм. Спрямованість визначається станом культурної системи та передбачає не стільки набір якихось особливих інструментів, скільки потребу у змінах або налаштованість на них. Йдеться про готовність до продукування оригінальних варіантів культурної практики, наявність ресурсних можливостей для їх опанування та реального їх застосування. Отже: активістська – це суб'єктна, ініціативна у політичному сенсі, тобто така, що генерує або регенерує престижні культурні новації. Загалом це політика, яка спрямована на оновлення існуючого культурного порядку.

Селективна політика передбачає використання адаптивних механізмів культурної системи. Тобто це реципієнтна культурна практика, орієнтована здебільшого на відтворення та інтеграцію певних зразків, ніж на новацію. Загалом культурно-політична технологія другого типу передбачає декілька варіантів: від інноваційного, який передбачає адаптацію новацій, до варіанту безпосередніх запозичень без їх належної інтеграції. Найбільш складною є третя позиція – політика імплементарного типу, яка вирізняється своєю невизначеністю, що робить характерною її рисою комунікативність. З огляду на ставлення до новацій, вона є проміжним, тобто маргінальним варіантом. Тобто це вияв стану залежності або неусвідомлюваного ступеню самостійності (несамостійності), коли немає можливості встановити власний креативний потенціал у зв'язку з відсутністю культурної системності. У цьому випадку культурна динаміка не є очевидною, або не демонструє очікуваного потенціалу змін або не відзначається зрозумілим їх вектором. Тобто варіативність політики цього типу зводиться до імітативності та рефлективності стосовно новацій, при домінантності ретроспективної настанови. Вона відзначається тим рівнем інертності, який заміщує сталість норм. При цьому можливими виявляються будь-які стратегії: від консервативної – до прогресистської, від реставраційної до неотрадиціоналістьскої. Цей тип політики спрямований здебільшого на пошук потрібної моделі розвитку ніж на її формування. Тобто ключовим питанням у цьому варіанті є та ментальна основа, на які спираються актори у своїй діяльності та їхні культурні пріоритети. У поняттях теорії модернізації ці ж риси можна сформулювати таким чином: модерністська – постмодерністська – пост-постмодерністська (або неотрадиціоналістична). Або ж за функціональним спрямуванням у відповідності до конкретних історичних умов: політика легітимації, політика ідентифікації, політика медіації. Зрозуміло, що ідеться лише про умовне розрізнення практик, які є багатофункціональними. Проте їх ефективність можна встановити зважаючи на ту роль, яку вони виконують щодо існуючої культурної системи. Легітимація спрямована на її підтвердження, ідентифікація – на перевірку, медіація – на вирішення конфліктів та назрілих проблем.

Враховуючи, те що ідея нації акумулюються у різних формах культури та сферах культурної діяльності, можна виділити ті з них, які є найбільш політично актуальними. У такому випадку ідеться про політику пам'яті, мовну політику, політику етнічності. Ці аспекти соціальної активності є найбільш дискусійними не лише в українському проекті національної розбудови. Історія, мова та етнічна приналежність входять до переліку фундаментальних ознак культури. Відповідна політична практика, яка спрямована на формування або переформування соціально значимих змістів має бути визнана по суті культурною. У числі засобів перетворення культурно-політичних змістів на канони суспільної свідомості тобто за репрезентативними можливостями, найбільш ефективними є: освіта, художня культура, сфера масової інформації. Освітня система забезпечує «масовізацію» знання з одночасною його трансформацією у буденне, яке демонструє рівень індивідуальної та колективної культурної компетентності. Засоби масової

інформації створюють матриці сприйняття подій. Мистецтво та література є формами маніфестацій значимих змістів, і не менш репрезентативними їх втіленнями.

Виділені складові та аспекти культурної політики не є вичерпними. Адже культура є багатомірним явищем і кожна її умовно виділена складова є соціально поліфункціональною. Ідеться про соціальну технологію впливу на формування культурного порядку суспільств. Отже вирішальним чинником її результативності є відповідність смисловим домінантам культури, які культивуються у певному суспільстві та зумовлюють характер змін соціально-культурного порядку.

Отже теоретичні проблеми визначення поняття «культурна політика» пов'язані із розмаїттям способів її реалізації та з широким діапазоном категорій, які є його складовими. Зважаючи на етимологію понять «культура» і «політика», їх розгляд у межах соціальних та антропологічних наук разом з категоріями «людина» та «суспільство» виглядає цілком органічним.

В антропологічному контексті культура представлена як система обмежень, яка відіграє суттєво важливу роль в унормуванні соціальних відносин у формах традиції. Переосмислення традиційності у другій половині XX ст. мало наслідком зміну уявлень про культуру як репресивну практику та змагальний простір між суб'єктами влади. Специфіка культурної репрезентації влади виявляється у властивостях символів та дискурсів.

Численні варіанти типологізацій культурної політики демонструють варіативність їх теоретичних основ і передбачають широкий вибір соціально-культурних практик, актуальність яких зумовлена конкретним історичним та ментальним контекстом. Культурна політика може визначатися за суб'єктами, структурою, цілями та методами їх реалізації, ідеологією, сферою впровадження, способами фінансування та економічними принципами. У розмаїтті способів систематизації її різних ознак та складових можна виявити проблему ефективності втручання держави у процеси саморегуляції культурних практик. У зв'язку з цим постає питання про політичний зміст культури.

Тенденції теоретичного моделювання культури свідчать про поступовий відхід від практики її есенціалізації. У найзагальнішому вигляді ми можемо виходити з інтерпретації культури як конвенціональної системи, яка діє у конкретній спільноті і визначає межі соціальної свідомості її членів, зумовлює їх раціональні та позараціональні рефлексії, форми соціальної поведінки та норми взаємодії. Ця система історично, соціально та психологічно обумовлена і презентує певну модель соціального та ментального порядку, який може корегуватися політичними засобами. У моделюванні теоретичних підвалин культурної політики варто виходити з того, що культура й політика отримують той зміст, який визначається характером проблем, що вирішує людина, група, суспільство.

Динаміка культури передбачає встановлення тотожності між нормами та цінностями у процесі нормалізації соціальних відносин, які передбачають специфічну форму значень та відповідних форм їх фіксації. Опанування значеннями розкриває перспективу сприйняття культурних цінностей та їх екстраполяції на практику. Оскільки практична та психічна активність людини

детерміновані культурними настановами та нормами, культурну політику можна вважати ефективною регулятивною технологією.

Смисли культури виявляються у конкретних процесах та діях, зокрема й тих, які вважаються політичними. Розмаїття культурних змістів та форм передбачає можливість вибору, а відтак створює передумови для прояву влади. Якщо під політикою розуміти прагнення влади, то політичний зміст культури є органічним для неї. Культура є не лише сферою діяльності держави, а й можливою середовищем реалізації власних інтересів будь-якої суспільної групи або окремого індивіду, тобто будь-якого суб'єкту соціальної дії.

Зважаючи на песимістичну оцінку експертного середовища щодо критеріїв визначення ефективності наявних варанів культурної політики, варто переосмислити деякі з тих теоретичних настанов, які забезпечували її запровадження. Зокрема має привернути увагу процесуальність культури, яка актуалізує проблему визначеності культурних смислів. Аналітичним інваріантом культурної політики як політичної технології забезпечення культурної динаміки може бути політики культури як стимулювання політичних новацій відповідно до смислових домінант, що визначають специфіку спільнот. Вона передбачає модернізацію усталеного (уявного) культурного порядку (традиції) шляхом концептуалізації та репрезентації смислів, що у сукупності визначають соціально-культурну ситуацію, а також трансформацію соціальних норм і стандартів до більш значимих й ефективних моделей та зразків активності, які забезпечують доступ до соціальних благ.

ІНТЕРАКТИВНІСТЬ ТА ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ: ВІД «СТАРИХ» ДО «НОВИХ ІНТЕРМЕДІУМІВ» У ВІРТУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

З розвитком дигітальної культури спостерігаємо нашарування численних текстових проєкцій, що у різних кодомовних інтеракціях стають предметом семіотичних студій, зокрема, інтермедіальних та мультимодальних досліджень. Сьогодні майже кожний текст, незважаючи на його семіотичне коріння, має потенціал до полілогічності, інтермедіальності, перформативності, інтерактивності, що розмиває межі між традиційними та цифровими формами культури.

У цьому зв'язку особливої актуальності набуває семіотичне дослідження комунікативної специфіки театральних та кінематографічних текстів культури, які залежно від їх форми, контексту створення та способу сприйняття можуть бути частиною як дигітальної, так і традиційної художньої культури, а отже розглядатися як належні до «старих» чи «нових інтермедіумів» (Є. Шрьотер)[282].

Перформативність та інтерактивність стають «частиною нової "галактики" стандартів сприйняття, яка охоплює і (ре)формує наші органи чуття: нової електронної культури»[283]. Спостерігаємо як виникнення цифрового мистецтва та еволюція театральних і кінематографічних практик у контексті переосмислення їх інтермедіальної специфіки у креативних форматах дигітальної культури, призводить до трансформації комунікативних стратегій. Відтак, осмислення значення явищ перформативності та інтерактивності в їх комунікативній специфіці, що забезпечує формування нових досвідів віртуальної взаємодії, є актуальним завданням та характеризується науковою доцільністю.

Проблематика роботи охоплює питання, що перебувають на міждисциплінарному перетині і є предметом вивчення теорії комунікації, медіазнавства, семіотики, культурології, філософії, мистецтвознавства. Звернення до загальних проблем культури і комунікації потребує апеляцій до наукових праць, де у соціокультурному ракурсі розглядається поняття комунікації та простежується еволюція відповідних процесів у історичній ретроспективі та з позицій сучасності[284]. Щодо останнього треба зазначити, що у нашій роботі фокус уваги концентрується на проблемах віртуальної комунікації, опосередкованої технологічним прогресом, що сприяє появі та масштабуванню дигітального простору культури у розмаїтті новітніх цифрових форм її репрезентацій.

Питання віртуальної комунікації нині вивчається багатьма дослідниками, серед яких згадаємо роботу О. Бойко, де узагальнюються попередні напрацювання і комплексно розкриваються філософські, психологічні, когнітивні, лінгвістичні,

---

[282] Schröter J. Intermedialität. Medientheorie / Kulturtheorie / Philosophie. URL: http://theorie-der-medien.de/ (accessed: 02.09.2024).

[283] Boenisch P. CoMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*, 2003. Vol. 28(1). P. 44.

[284] Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст.: монографія. Київ, 2009. 175 с.

культурологічні, семіотичні та екологічні аспекти віртуальної комунікації[285]. На основі виокремлення різноманітних векторів такого типу комунікації формується уявлення про її антропологічний вимір, попри характеристику віртуальності як «квазіреальності деяких об'єктів та їх властивостей»[286]. Згадані питання активно дискутуються у науковому середовищі, що спрямовує до осмислення антропологічних аспектів віртуальної реальності, яка нині «постає особливим середовищем соціалізації індивіда <…> сприяє розвиткові нових форм комунікації, формуванню нового світогляду людей, реалізації їх творчої сутності, впливає на формування особистісної ціннісно-смислової системи»[287]. Як зауважує Ж. Денисюк «комунікативні практики в кіберпросторі дедалі більше доповнюють реальність, дозволяючи людині задовольняти потреби в інформації, комунікації, власній презентації в соціальних мережах та творчій активності»[288].

Відтак, з огляду на результати наявних досліджень, не потребує додаткового обґрунтування те, що Інтернет-комунікація є сформованим трендом соціальних практик повсякденності, які розвиваються і примножуються у дигітальному середовищі культури, у т.ч. з огляду на їх перформативність та інтерактивність, що відповідає потребам аудиторії. Серед інших трендів віртуальної комунікації, які формуються під впливом технологій і суспільних трансформацій, можна виділити появу гібридних форматів освітніх, культурно-мистецьких подій (конференцій, лекцій, майстер-класів, фестивалів тощо), віртуальні тури та цифрові виставки, інтерактивні проєкти, створення культурного контенту у соціально-комунікативних мережах, гейміфікацію культурних процесів (культурна комунікація з елементами гри або змагання в он-лайн середовищі) тощо.

Ці та інші тенденції віртуальної комунікації з акцентом на її перформативності, інтерактивності, інтермедіальності, персоналізованості та інклюзивності досліджують багато науковців, розглядаючи ці питання у категоріальній призмі різних гуманітарних наук. Серед них, згадаємо праці М. Виноградової, Ю. Висоцької, О. Кирилової, Ю. Роїк, В. Різуна, Ю. Романишиної, С. Русакова, М. Симон, R. Helles, J. E. Mueller, W. Mules, J. Paech, J. Schröter та інших українських і зарубіжних вчених.

Тут варто відмітити, що наукове підґрунтя розгляду окресленої вище специфіки віртуальної комунікації формується на теоретико-методологічній базі досліджень загальних питань перформативності та інтерактивності (Sidey Myoo / Michał Ostrowicki, J. Sluijs, A. Smelik), а також проблем інтермедіальності перформативних видів мистецтв (Ж. Скляренко, L. Bieszczad), зокрема, виконавської інтермедіальності та мультимодальності (P. Bäckström, L. Ellestrom, H. Führer, B. Schirrmacher). Якщо з усього розмаїття інтермедіальних студій

---

[285] Бойко О. Інтердисциплінарний огляд феномену віртуальної комунікації. *Академічні візії*. 2023. Вип. 23. С. 1–10.

[286] Герчанівська П. Е. Культурологія : термінол. словник. Київ, 2015. С. 38.

[287] Огороднійчук Ю. Віртуальна реальність як феномен та її вплив на буття людини. *Humanities Studies*. 2024. Вип. 20(97). С. 89.

[288] Денисюк Ж. З. Інтернет-комунікація як тренд повсякденних соціальних практик. *Культура і сучасність : альманах*. 2016. № 1. С. 30.

виокремити проблематику дослідження текстів кіно і театральних вистав, доцільним також видається розгляд праць V. Appler, D. Chateau, V. Duggal, C. Maithani, J. Moure, J. Murphy, K. Reilly та ін., що в методологічному плані складають культурсеміотичну підоснову для вивчення аналогічних процесів, але в їх дигітальних проєкціях.

Водночас, осмислення перформативності та інтерактивності нових форм віртуальної комунікації, що виникають у середовищі сценічних та екранних видів мистецтв, хоча і перебувають у фокусі уваги науковців (C. Balme, P. Boenisch, E. Fuoco), однак потребують подальшого дослідження з огляду на високу динаміку технологічного прогресу та соціокультурних трансформацій XXI століття. Відтак, висвітлення взаємозв'язку інтерактивності та перформативності у віртуальній комунікації в творах театрального й кіномистецтва як механізму формування дигітального простору нової культурної реальності потребує комплексного розгляду.

Виникнення нових практик культури та креативних індустрій, що базуються на дигітальних інструментах їх творення та функціонують в середовищі Інтернет-культури, є прикметною ознакою доби постінформаційного суспільства. У цьому зв'язку, вивчення процесів віртуальної комунікації дозволяє констатувати, що обмін інформацією та ідеями між людьми за допомоги цифрових технологій та інтернету «стирає різницю між штучною та темпорально існуючою реальністю»[289]. Спостерігаємо якрадиційні форми соціокультурної взаємодії еволюціонують з огляду на створення нових дигітальних платформ для побудови особистих, професійних та культурних зв'язків.

На сьогодні однією з таких платформ є екосистема арт-блокчейну, що використовується для реалізації комп'ютерного мистецтва у крипто-форматі NFT – невзаємозамінного токену, який фіксує історію створення цифрового арту та його унікальність (зокрема, авторство, право власності і користування), а отже робить його ліквідним на ринку цифрових мистецьких активів. Використання блокчейну як технологічного інструменту задля монетизації діджитал-арту і, крім того, популяризації та збереження не тільки дигітальних, але й дигіталізованих зразків з творчої спадщини видатних митців минулого і сучасності на сьогодні набуває значного розповсюдження.

З'являються NFT картин, фотографій, мемів, фрагментів відеокліпів та кінороботів, аудіотреків, ігор та інших витворів цифрового мистецтва, що охоплюють усі аудіовізуальні сегменти культури і, навіть ті, існування яких у дигітальному середовищі раніше було складно уявити через особливості їх семіотичної природи та перформативного виявлення як фізичного досвіду у матеріально-речовинному просторі (наприклад, мода, театральне мистецтво). Однак на сьогодні, поява віртуальних художніх колекцій в музейних фондах, цифрового одягу у фенш-індустрії або театральних медіа-перформансів з елементами інтерактивності та блокчейнізації стає новою реальністю у контексті творення віртуального метавсесвіту як одного із важливих сегментів життєдіяльності людини.

---

[289] Висоцька О. Є. Віртуальна реальність та постраціональна комунікація у контексті становлення суспільства Постмодерну. *Гуманітарний часопис*: зб. наук. пр. 2007. Вип. 4. С. 7.

Відтак, дослідження проєктів арт-блокчейну в різноманітних аспектах, що включають значний обшир питань, починаючи від осмислення тенденцій віртуалізації сучасного культурного виробництва та специфіки крипто-колекціонування і закінчуючи глибинним семіотичним дослідженням комунікативної природи крипто-арту, що виник на стику мистецтва і технологій, традиційних і цифрових кодів культури у процесах їх медіа-конвергенції, становить актуальний дискурс культурологічних студій.

Аналіз попередніх досліджень згідно окресленої проблематики виявляє кілька векторів її теоретичного осягнення. Характеризуючи останні, звернемо особливу увагу на роботи з питань арт-блокчейну та NFT з огляду на безпосередню дотичність частини емпіричних матеріалів нашої розвідки до цієї креативної сфери дигітальної культури.

Презентуючи наявні розробки, зупинемось на іноземних дослідженнях. Їх змістове наповнення є важливим з точки зору розкриття варіантності медіальних проєкцій театральних текстів та кінотекстів у дигітальних інтерпретаціях крипто-арту, а також у контексті розуміння загальних проблем віртуальної комунікації в сегменті цифрової культури та її полікодової, інтермедіальної специфіки. Зазначені питання доволі широко розкриваються на шпальтах таких наукових періодичних видань, як Oxford: MIT Press Journals, Journal of King Saud University, Italian Journal of Library and Information science, а також збірок, що видаються Amsterdam University of Applied Sciences, Nature Publishing Group, Springer, Taylor & Francis Group, Palgrave Macmillan, IGI Global – Publisher of Timely Knowledge, MDPI (Multidisciplinary Digital Publishing Institute), World Scientific, OECD Publishing та ін., матеріали яких були нами проаналізовані.

Історія розвитку технологій блокчейну в контексті руху від теорії до його практичного застосування в різних сферах людського буття (торгівельні операції, інвестування, керівництво проєктами, логістика, державне управління, медицина, медіа, інтернет речей, мистецтво та ін.) відображена у роботах багатьох закордонних науковців (Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A.[290], Tanwar S.[291]). Серед іншого, підіймаються питання дослідження зв'язку блокчейну як децентралізованої цифрової технології та інтернету речей (IoT) як мережі фізичних пристроїв, що дозволяє збирати і обмінюватися даними через інтернет (Zhu L., Gai K., Li M.)[292]. Постійно у фокусі уваги науковців перебуває вивчення блокчейну як крипто-технології, що використовується для купівлі або продажу цифрових активів – криптовалют[293].

Щодо досліджень блокчейну та арт-блокчейну як його різновиду, що визначає та унормовує ринок цифрових мистецьких активів і, разом з тим, актуалізує нові напрями колекціонування такі як крипто-колекціонування, варто

[290] Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A. Blockchain technology and applications for digital marketing. USA, Hershey PA, 2021. 353 p.
[291] Tanwar S. Blockchain Technology From Theory to Practice. Singapore, 2022. 421 p.
[292] Zhu L., Gai K., Li M. Blockchain technology in internet of things. Cham, Springer, 2019. 148 p.
[293] Girasa R. Regulation of Cryptocurrencies and Blockchain Technologies National and International Perspectives. Cham, 2018. 285 p.

зазначити наявність різних (подекуди абсолютно протилежних) думок у представників наукових шкіл.

Наразі ведеться дискусія щодо майбутнього арт-блокчейну, яке з точки зору одних вчених виглядає доволі перспективним, завдяки здатності цієї технології трансформувати мистецьку індустрію, відкриваючи нові можливості для галерей, митців, колекціонерів, шанувальників цифрового мистецтва та арт-ринку, в цілому[294]. Натомість, інші вчені зауважують про виклики, що виникають паралельно з появою розмаїття практик дигітальної культури. Серед основних пунктів, що зазвичай виносяться на обговорення – довіра до технологій, заміщення традиційних мистецьких форматів репрезентації художніх зразків на дигітальні, нестабільність цифрового ринку культури, етичні і правові проблеми, що постають у зв'язку із цим. Висвітлюється й низка супутніх технологічному прогресу питань, зокрема й екологічних, що виникають через енергоємність алгоритмів різних цифрових платформ таких як блокчейн та штучний інтелект (ШІ), які дедалі частіше використовуються в культурних і креативних індустріях.

З огляду на це, деякі науковці відмічають поряд з інноваційністю й руйнівні тенденції в медіа, мистецтві та дизайні, що актуалізуються із застосуванням блокчейну та ШІ[295]. З'являються маніфести крипто-арту, де митці, теоретики та активісти дискутують щодо новітніх цифрових екосистем[296]. Однак, попри невизначеність щодо питання, чим насправді є блокчейн та арт-блокчейн – хайпом чи інновацією[297], осмислення цієї доволі складної інтеграції штучних мов – технічних та художніх, поволі примножуються у полі гуманітарних наук.

Так, існують дослідження цифрових адаптацій робіт видатних художників у контексті дигіталізації культурної спадщини за допомоги блокчейн-технологій з метою її збереження. Приміром, згадаємо працю, де висвітлюються зазначені питання з акцентом на блокчейнізації творчості Енді Воргола – художника, дизайнера, ікони поп-арту, кінорежисера, якого вважають одним із найвпливовіших митців XX століття[298]. Музичні NFT також цікавлять науковців у контексті дослідження особливостей розбудови нового економічного середовища креативних індустрій шоу-бізнесу в дигітальному сегменті культури[299].

Наближаючись у дослідженні історіографії питання до робіт, де представлено наукове осмислення цифрових інструментів театрального і кіномистецтва,

---

[294] Franceschet M. Art for Space. Journal on computing and cultural heritage. 2020. Vol.13 (3). Pp. 1–9.

[295] Disruptive Technologies in Media, Arts and Design A Collection of Innovative Research Case-Studies that Explore the Use of Artificial Intelligence and Blockchain within the Media, Arts and Design Sector / A. Dingli, A. Pfeiffer, A. Serada, M. Bugeja, S. Bezzina. Cham, 2022. 222 p.

[296] Akten, M., Bucknell, A., Lovink, G., De Filippi, P., Bailey, J., Diamond, C., REAS, C., Lakoubay, F., Jochim, B., & Estorick, A. (Ed.). Episode V. toward a new ecology of crypto art: a hybrid manifesto: a response to the environmental cost of crypto art by artists, activists and theorists. *HvA website*. Publ. 26.02.2021. URL: https://research.hva.nl/en/publications/episode-v-toward-a-new-ecology-of-crypto-art-a-hybrid-manifesto-a (accessed: 23.10.2024).

[297] Gayvoronskaya T., Meinel C. Blockchain. Hype or Innovation. Switzerland, Cham, 2021. 126 p.

[298] Ippolito J. Crypto-Preservation and the Ghost of Andy Warhol. *Arts (Basel)*, 2022. Vol.11 (2): 47. URL: https://doi.org/10.3390/arts11020047 (accessed: 01.09.2024).

[299] Wishnia J. Blockchain technology: the blueprint for rebuilding the music industry? *Cardozo arts & entertainment law journal*. 2019. Vol. 37(1). Pp.229–261.

зазначимо, що існують праці присвячені виключно специфіці застосування блокчейн-технологій у цій царині. Зокрема, вивчаються особливості онлайн-виробництва кінофільмів з використанням блокчейну та смарт-контрактів[300]. У наукових розвідках знаходимо також апеляції до проблем цифрової культури через осягнення історичних наративів та спадщини Уїльяма Шекспіра на основі дослідження сучасних крипто-мемів[301] [23].

Проте зазначимо, що наразі нам невідомі дослідження специфіки медіальних проєкцій театральних та кінотекстів у процесах їх блокчейнізації з огляду на позиції семіотики щодо вивчення інтермедіальної специфіки кодів культури. Актуальним також залишається аналіз медіальних проєкцій як способів семіотичної репрезентації й трансляції змістів театральних текстів та кінотекстів у дигітальному просторі культури з акцентом на інтерактивності та перформативності у процесах віртуальної комунікації.

Вказане вище є важливим питанням для сучасної гуманітаристики, адже віртуалізація культурного простору та поява цифрового мистецтва, орієнтованого на дигітальні формати культурного виробництва і споживання, докорінно змінюють характер комунікації щодо її соціально-демографічних, просторово-часових, соціокультурних, мультимодальних, перформативних, інтерактивних та інших специфікацій і категорій.

Тож, формування комунікативних основ нової парадигми соціокультурного розвитку, що сьогодні безпосередньо пов'язано у багатьох її аспектах та специфікаціях з комп'ютерним мистецтвом – напрямком творчості, в якому композиції моделюються за допомоги цифрових технологій (генеративних систем, алгоритмів ШІ, 3D- і 4D-моделювання, віртуальної та доповненої реальності тощо) та, нерідко, реалізуються на платформах арт-блокчейну, потребують ретельногго вивчення.

Звертаючи увагу на перформативність віртуальної комунікації зазначимо, що це поняття виникає на перетині концепцій перформативності та дигітальності, окреслюючи здатність віртуальних актів комунікації (символічних дій, жестів, висловлювань) моделювати, змінювати або, навпаки, стабілізувати (підтверджувати) культурну реальність матеріально-речовиного або цифрового світу. Тому, на думку вчених, «завдяки перформативності глядачі можуть трансформувати ідеї, що містяться в творі мистецтва, у значення в своїй свідомості, а отже, розкривати його концептуальний зміст»[302].

Доповнює розуміння специфіки комунікативних зв'язків, характерних для цифрової епохи, поняття інтерактивності. На відміну від перформативності, що фокусує увагу на символічній дії та результаті комунікації, інтерактивність – характеризує сам процес комунікативної взаємодії у віртуальному просторі, що має свої особливості. Останні полягають у тому, що процес двосторонньої (або

[300] Poujol P. Online film production in China using blockchain and smart contracts: the development of collaborative platforms for emerging creative talents. Cham, 2019. 445 p.
[301] Joughin J. J. Secret Histories – Crypto-memes of Dissident Identity – Shakespeare and the National Imaginary. *Studies in ethnicity and nationalism*. 2016. Vol.16 (2). Pp. 269–282.
[302] Sidey Myoo. Types of interactivity versus performativity. *Art Inquiry*, 2021. Vol. 23. Pp. 76.

багатосторонньої) взаємодії між комунікантами реалізується через цифрові засоби і платформи з можливістю активного впливу на зміст і результат комунікації з моделюванням ефекту присутності та часо-просторової синхронізації у віртуальному середовищі. Таким чином, як констатують дослідники, «перформативність пов'язана з суб'єктом,<…> головним чином його ментальним процесом, який ініціюється та спрямовується інтерактивною структурою твору мистецтва»[303].

Як бачимо, функціонування нових культурно-мистецьких практик у дигітальному просторі тісно пов’язано з перформативнісю та інтерактивністю, що трансформують систему комунікації у всьому розмаїтті її складових. Вказане особливо яскраво проявляється у процесах дигіталізації творів сценічного та кіномистецтва, амбівалентність яких нині проявляється у можливості їх репрезентації у середовищі як традиційної художньої культури, так і цифрової, залежно від способів та інструментів структурування семіотичної інформації кінематографічних та театральних текстів, а також ступеня використання технологій мистецтва.

Аналізуючи з точки зору семіотики класичні формати театральних текстів й та кінотекстів зазначимо, що вони мають інтермедіальну природу своєї організації, яка у фокусі структурно-семіотичних та семантичних методів дослідження розглядається як поєднання мовних кодів різних знакових систем. Йдеться про суміщення семіотики аудіальних, візуальних видів мистецтв, вербальних та невербальних кодів культури, проксемічних підходів структурування фізичного простору, прагматичних аспектів комунікації в їхньому мультимодальному артистичному вираженні тощо.

Звертаючись до історії та теорії театрального мистецтва зазначимо, що театральні постановки мають синтетичний характер, оскільки об’єднують різні види мистецтв. З семіотичної точки зору це означає оприявлення інтермедіальних якостей театрального тексту через взаємодію різних мовно-знакових кодів. Таке поєднання літератури (текст п'єси, монологи, діалоги як основа драматургії), музики (нерідко йдеться про музичний супровід або аудіальні ефекти задля створення емоційної атмосфери), театрально-декораційного мистецтва (сценографія – декорації, костюми, освітлення, що формують візуальний стиль постановки), хореографії (танцювальні рухи, скульптурування тіла акторів як складова художнього наративу) створює багатовимірний культурний досвід. При цьому, з точки зору теорії інтермедіальності художньо-знакова цілісність академічних театральних вистав тлумачиться як полікодова семіотична комбінація, що є типовою для «старих інтермедіумів» (Є. Шрьотер) – тобто, творів синтетичних видів мистецтв.

Натомість, в експлікаціях дигітальної культури інтерсеміотична цілісність театральних вистав доповнюється цифровими елементами. Йдеться про суміщення художніх і технічних складових у використанні цифрових технологій (LED-екранів, голограм, 3D-анімації, VR/AR проєкцій, відео-інсталяцій). Сучасні театральні постановки, що можуть містити елементи кіно, опери, балету, перформансу, візуального мистецтва вкупі з мультимедійними ефектами нерідко не тільки моделюються за принципом інтеграції у семіотичне тіло театрального тексту цифрових

[303] Ibid.

кодів, але й доповнюються за рахунок технологій елементами інтерактивності, коли глядачі можуть взаємодіяти з акторами чи впливати на розвиток сюжетної лінії вистави (наприклад, за допомоги VR або QR-кодів).

Примітним є те, що на сучасному етапі на відміну від театрального мистецтва, стандартне сприйняття кінотекстів у їх безпосередній дотичності до цифрових технологій є наслідком технологічного прогресу, що не виключає їх належності до традиційної академічної культури. Якщо згадати класичні кінострічки плівкового формату, які належали до аналогової культури, що ґрунтувалася на використанні виключно класичних стилів монтажу, візуальних наративів та кіномови без цифрового втручання, то очевидно, що кіномистецтво пройшло значний еволюційний шлях від аналогових інструментів творення стрічок до цифрових (використання відповідних цифрових камер, комп'ютерної графіки, VR, AR, 3D- і 4D-анімації та монтажу в спеціалізованих програмах тощо).

Разом з тим, способи проксемічної організації простору рецепції кіно також еволюціонували, що яскраво ілюструє наступна трансформація: від фізичного досвіду під час перегляду в кінотеатрі з акцентом на колективне сприйняття до індивідуального перегляду за допомоги персональних ґаджетів на онлайн-платформах (стрімінгових сервісах, соціальних медіа), що транслюють кіно в Інтернет-середовищі або демонструють блокчейнізовані кіно-фрагменти у форматі NFT.

Тож, на сьогодні академічні театральні вистави та кінострічки класичного плівкового формату, що належали до аналогової культури, пройшли значний шлях еволюції свого інтермедіального за семіотичною природою формату в зв'язку із появою цифрових інструментів, Інтернет-культури, в цілому, та розвитку належних їй медіальних каналів трансляції та сприйняття соціокультурної інформації. Попри це, як зазначають дослідники театру та перформативних мистецтв, «сучасні цифрові перформанси трансісторично пов'язані з попередніми, аналоговими технологіями, адже окремі складові технологій залишаються незмінними, проте трансформуються з кожним новим застосуванням»[304]

Відтак, до типової перформативності творів театрального та кіномистецтва (як символічних дій, жестів, висловлювань акторів, що мають значиний емоційний вплив на аудиторію і здатні трансформувати реальність) у віртуальному просторі додався ще й елемент інтерактивності. У результаті, глядачі стають не тільки споживачами інформації, але й активними її творцями, що змінює характер зовнішньої комунікації завдяки залученню аудиторії. Таким чином, інтерактивні технології моделюють відчуття присутності у середовищі нової віртуальної реальності та розширюють традиційні межі соціалізації людини постінформаційного суспільства.

Так, згадаємо приклади створення віртуальних театральних просторів,де глядачі стають частиною вистави, взаємодіючи через технології та екрани різного типу, що демонструє «здатність виходити за межі конвенцій, принаймні,

[304] Appler V. Review: Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities. Studies in Performance and Technology / ed. by K. Reilly. New York, 2013. XVII 269 p., 46 ill. *Theatre Survey*. 2015. Vol. 56(3). P.451.

семіотичної естетики, кидаючи виклик вже давно усталеному розподілу ролей між артистом і глядачем»[305].

Зокрема, йдеться про роботи німецької театральної групи «Rimini Protokoll» (засновники – Хельґард Хауґ, Стефан Каегі, Даніель Ветцель), які у своїх виставах поєднують мультимедійні елементи, застосовують аудіоінструкції, відеопрограми та мобільні додатки для інтерактивної комунікації з аудиторією з метою її занурення в атмосферу та дію вистав, що перетворюються на медіа-перформанси. Як зауважує К. Бальме, на сьогодні подібні медіа-перформанси є доволі популярними серед глядачів «чий горизонт очікування та рецептивна компетентність були сформовані складним і неоднорідним медіа-ландшафтом. Окрім кіно і телебачення, сюди, звісно, слід зарахувати відео, комікси, комп'ютерні ігри та інтернет як медіа-впливи, які глядачі приносять із собою до театру»[306].

Таким зразком театрального мистецтва нового формату слугує вистава «Bubble Jam»(постановка Даніеля Ветцеля, 2018 р.), яка стала першою роботою «Rimini Protokoll», спрямованою на молодіжну аудиторію, що запрошує глядачів до глибшого діалогу щодо сучасних проблем технологічної залежності та безпеки даних. На думку критиків, «Bubble Jam» – «це амбівалентний досвід, який викриває свободу вибору в цифровому просторі як об'єкт масових маніпуляцій і закликає до критичного усвідомлення»[307].

Дія цієї вистави відбувається на звичайній театральній сцені, яка перетворюється на перформативне та інтерактивне ігрове полезавдяки нанесенню спеціального маркування. Тут відвідувачі вистави переміщаються зі смартфонами у руках, виконуючи певні символічні дії згідно вказівок чотирьох акторів-інструкторів, що працюють як на сцені, так і в он-лайні, комунікуючи через чат. При цьому моделюється віртуальний театральний простір, де Інтернет-середовище також стає сценою – місцем для вираженя думок і особистих історій відвідувачів. Вони відповідають он-лайн на запитання інструкторів, що призводить до віртуальних та реальних зустрічей з іншими учасниками дійства в рамках певних перформативних зон цього, за висловом творців вистави, «хмарного перформансу зі смартфонами»[308].

Таким чином, на описаному вище прикладі з творчості театральної групи «Rimini Protokoll» бачимо упредметнення нової візії, де «сцена і глядачі як кваліфіковані медіа-індикатори – це рівні посередництва, які змушують нас вирішувати, який жанр ми дивимося та/або слухаємо»[309]. Зазначене, у контексті ігрової концепції вистави «Bubble Jam», що передбачає об’єднання двох мізансцен – реальної та віртуальної, обумовлює трансформацію принципів комунікації.

---

[305] Bieszczad L. Intermediality and performativity in the context of performance art. *Art Inquiry*. 2017. Vol. 19. P. 243.

[306] Balme C. Intermediality. Rethinking the relationship between theatre and media. In: THEWIS. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. 2004. Vol. 1. P. 2.

[307] Ruhl A. Gemeinsam in der digitalen Filterblase. Daniel Wetzel, Rimini Protokoll: Bubble Jam – Eine Cloud-Performance mit Smartphones. *Die deutsche Bühne,* Publ. 24.10.2019. URL: https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/gemeinsam-der-digitalen-filterblase/(accessed 20.11.2024).

[308] Ibid.

[309] Bäckström P., Führer H., Schirrmacher B. The intermediality of performance. *Intermedial Studies : An Introduction to Meaning Across Media.* London, 2022. P. 211.

По-перше, йдеться про подолання фізичного й, у якомусь сенсі, комунікативного «бар'єру» просторової організації традиційної фронтальної сцени, що розрахована на підпорядкування сценічної динаміки заданій площині у односторонній комунікації та пасивне глядацьке сприйняття сценічної дії з однієї точки. По-друге, розширення меж театральної сцени з додаванням шарів віртуального простору, який взаємодіє з фізичним, створює новий ситуативний контекст комунікації, що впливає на сприйняття повідомлення. По-третє, спостерігаємо суміщення кількох типів комунікативної взаємодії – вербальної, невербальної, візуальної, електронної, що передбачає використання нетипових для класичних театральних вистав медіальних каналів комунікації в цифровій системі кодування інформації, що передається (електронні текстові та аудіовізуальні повідомлення). По-четверте, інтерактивність вистави змінює напрям інформаційного обміну, формуючи мережу багатосторонніх комунікативних актів зі зворотнім зв'язком, що характеризуються мобільністю та персоналізацією і надають змогу моделювати індивідуалізовані шляхи взаємодії з твором, акторами та іншими глядачами. По-п'яте, інтеракції глядачів та акторів-інструкторів на стику реального і цифрового простору створюють багаторівневий комунікативний процес з можливістю демонструвати реальну ідентичність та/або конструювати віртуальну ідентичність учасників вистави через екранний досвід.

Відтак, з точки зору осмислення комунікативної специфіки, на цих прикладах ми бачимо суттєві трансформації, які переживає театральне мистецтво. З одного боку, воно може розглядатися як складова традиційних, історично-усталених форм культури, а з іншого – дигітальних, що окреслюють шлях еволюції театру в його сучасному розумінні як «нового інтермедіума» (Є. Шрьотер), що містить елементи гібридизації кодів і мов культури – художніх і цифрових.

Блокчейн-технології у цьому зв'язку також презентують подібний тип інтеграції. Найчастіше створення NFT на основі матеріалів театральних постановок слугує персоналізації комунікативного досвіду глядача, набуттю прав на володіння окремими частинами виставми, залученню нової аудиторії та збереженню культурної спадщини шляхом її дигіталізації.

Серед таких зразків наведемо проєкт Royal Shakespeare Company, що у 2021 році презентувала інтерактивну виставу «Dream» як інтерпретацію «Сну літньої ночі» Уїльяма Шекспіра. Дія цієї вистави розгортається у віртуальному лісі завдяки поєднанню VR та блокчейн-технологій. Унікальність рецептивного досвіду глядачів при цьому обумовлена дистанційним зануренням аудиторії в інтерактивну взаємодію з «живими» виступами акторів. Глядачі можуть комунікувати з персонажами та середовищем у реальному часі[310].

Також, згадаємо приклади створення компанією St. Louis Shakespeare токенів з фрагментів їхніх постановок п'єс У. Шекспіра, що дозволяє шанувальникам театру набути права володіння рідкісними цифровими артефактами (ексклюзивні записи, матеріали репетицій), пов'язаними з їхніми улюбленими виставами та акторами. До цього треба додати, що сьогодні існують, навіть, он-

[310] Fuoco E. Dream by the Royal Shakespeare Company: a dystopian experience of live performance, between avatars and virtual reality. *Altre Modernità*. 2022. Vol. 28. Pp. 351–362.

лайн бібліотеки NFT за тематикою дотичні до творчості згаданого вище драматурга[311].

Серед вітчизняних зразків згадаємо перший випадок в Україні, коли театральна трупа «Дикий театр» використала арт-блокчейн для популяризації своїх вистав та взаємодії з аудиторією, оприлюднивши у 2022 році колекцію NFT-персонажів[312]. Таким чином, з одного боку, в театральному мистецтві застосування NFT слугує своєрідному архівуванню творчості шляхом блокчейнізації театральних вистав (або їх фрагментів), сценографії та реквізиту (сцени, декорації, костюми, музичні композиції тощо), зберігаючи їх доступність для майбутніх поколінь. А з іншого – у контексті появи театральних постановок нового типу, арт-блокчейн та інші цифрові технології сприяють не тільки апробації нових форматів креативного самовираження, але й забезпечують розширення меж театру шляхом створення відповідних токенів, що стають основою для моделювання віртуальних театральних просторів у метавсесвітах доповненої реальності.

Окремо потребують усебічного дослідження приклади використання штучного інтелекту (ШІ) в експериментальних театральних постановках. Безсумнівно, що формат нашої розвідки не дозволить вповні розкрити таку складну проблематику в еволюційній динаміці та усій багатоаспектності технічних, етичних, креативних, соціокультурних складових упредметнення ШІ-технологій в театральному мистецтві. Однак, посилаючись на дослідження науковців Інституту людиноорієнтованого штучного інтелекту Стенфордського університету (Stanford's Institute for Human-Centered Artificial Intelligence / HAI) зазначимо, що досвід поєднання поєднання ШІ та людської креативності (як соціально-психологічної здатності творити культурно-мистецький продукт) окреслює перспективи розвитку сторітейлінгу та сценічної майстерності[313]. Зазначене, на нашу думку, надає нового виміру для сценарних експлікацій та сценічно-ігрових рішень, а відповідно торкається й проблем наукового осягнення явищ перформативності та інтерактивності у віртуальній комунікації людини і машини.

Так, приміром, згадаємо експерименти доцента Майкла Рау (Michael Rau) з інтеграції ШІ у живий виступ, коли ШІ синхронно акторам, що на сцені зображають бій на мечах, імітує та транслює їхні рухи на екран. Йдеться, про використання ШІ, який отримує відео акторської гри, а також промпти (підказки або запити), на основі яких відбувається генерація зображення, яке одразу проєктується на екран. При цьому, реальна сценічна дія хоча і дублюється на відео-проєкції, однак інтерпретується ШІ у зовсім іншій стилістиці (наприклад, анімаційного фільму). Такий прийом «транспонує» театральну виставу в інший семіотичний вимір – екранний, та моделює альтернативну історію для

---

311 William Shakespeare. The NFT Public Library. URL: https://nftpubliclibrary.org/collections/shakespeare-collection (accessed: 01.12.2024).

312 Шкальова А. «Дикий театр» випустив власну NFT-колекцію. *Vector*. Опубл. 24.01.2022 р. URL: https://vctr.media/ua/dikij-teatr-vipustiv-vlasnu-nft-kolekcziyu-119072/ (дата звернення: 02.12.2024).

313 Jensen B. AI Brings New Potential to the Art of Theater. Arts and Humanities. Standfort University, Institute for Human-Centered Artificial Intelligence (HAI). Publ. 15.01.2025. URL: https://hai.stanford.edu/news/ai-brings-new-potential-art-theater (accessed: 10.01.2025).

глядачів. Відтак, можна спостерігати творення ефекту двох сцен – реальної та віртуальної з новим шаром перформативності сценійної дії.

Крім того, застосування ШІ у театральній постановці створює ефект інтерактивності за допомоги розробки алгоритмів, що враховують пропозиції розвитку сюжету від аудиторії, яка он-лайн долучається до розробки т.зв. «live-сценарію». ШІ інтелект отримує пропозиції глядачів, включає їх до тексту сценарію, а потім озвучує цей текст, відокремлюючи кожну роль. Надалі, ці аудіо-ряди транслюються персонально в навушники акторам, які використовують ці репліки під час гри, гнучно реагуючи на несподівані повороти сюжету, що на нашу думку є своєрідним виявом імповізаційності та відсилає до ідеї плейбек-театру.

До того ж, Майкл Рау в своїй роботі на стику творчості й технологій використовує інструменти аналітичного осмислення вже реалізованої та записаної вистави, що здійснюється також за допомоги ШІ. Спеціальний алгоритм ШІ (створений групою розробників з Центру міждисциплінарних цифрових досліджень Стенфордської бібліотеки) кадр за кадром фіксує зміну положення тіла акторів з передбачуваною метою – допомогти театрознавцям, кінознавцям, семіотикам мистецтва та іншим вченим дослідити особливості невербальної комунікації, що притаманна спонтанним «live-сценаріям», які нагадують відкриті системи.

Звертаючись до міркувань самого Майкла Рау щодо його проєкту, дозволимо собі кілька доволі розлогих цитат, які ілюструють авторські мотивації щодо зацікавлення перетином сценічних практик та ШІ, а також у деякому розумінні нівелюють побоювання скептиків щодо використання ШІ-технологій в театральному мистецтві. «Я переконаний, що хороший театр відображає життя, яким ми живемо зараз. Наш досвід сьогодні значною мірою опосередкований технологіями, але ви рідко бачите цю реальність на сцені, тому що спостерігати за тим, як хтось використовує технології, нецікаво. Я хотів створювати вистави по-іншому – з'ясувати, як люди використовують технології і як це можна ефективно зобразити на сцені. Я хочу знайти той перетин, де людина все ще творить мистецтво, а штучний інтелект або вдосконалює його, або додає новий цікавий аспект до вистави. <…> В усіх випадках в центрі уваги залишається людина <…>. Мені комфортно працювати зі штучним інтелектом, тому що я завжди включаю елемент “людини в процесі”»[314].

Серед інших прикладів використання ШІ в театральних постановках згадаємо ще один зразок з творчості театральної групи «Rimini Protokoll» – виставу «Uncanny Valley» (у перекладі – «Моторошна долина»), яка також апелює до інтерактивності та перформативності у комунікації з глядачами, але не через спонтанний, а чітко запрограмований сценарій.

Назва вистави апелює до гіпотези японського вченого Масахіро Морі про зв'язок між людською схожістю об'єкта та прихильністю глядача до нього. Згідно Encyclopedia Britannica термін «uncanny valley» найчастіше застосовується для наукового опису реакції людини на будь-який людиноподібний об'єкт або зображення, що у візуальному вираженні має вигляд лінійного графіку з двома

[314] Jensen B. AI Brings New Potential to the Art of Theater. Arts and Humanities. Standfort University, Institute for Human-Centered Artificial Intelligence (HAI). Publ. 15.01.2025. URL: https://hai.stanford.edu/news/ai-brings-new-potential-art-theater (accessed: 10.01.2025).

координатами «x» та «y» для рухомих та нерухомих об’єктів, спадаючі криві лінії яких утворюють т.зв. «долину».

У цій теорії йдеться про те, що «зі збільшенням людської подібності в дизайні об'єкта зростає і прихильність до нього – але лише до певного моменту. Коли схожість наближається до повної точності, спорідненість різко падає і замінюється відчуттям моторошності або неприродності»[315]. При цьому, як стверджував М. Морі, у взаємодії з людиноподібними об’єктами саме їх рух викликає у людей найбільше занепокоєння, аніж нерухомий стан. Наприклад, посмішка аніматронного робота, що має наблизити до ілюзії повної візуальної відповідності людини і машини у реалістичній імітації міміки та рухів, часто викликає у людей зворотній ефект – ефект «моторошної долини», а саме сильне відчуття тривоги.

Саме цю ідею для однойменної театральної постановки взяв за основу режисер Стефан Каегі (театр Münchner Kammerspiele). «Uncanny Valley» – це моновистава, основним персонажем якої є аніматронний робот-двійник письменника і драматурга Томаса Меллє. Всю п’єсу людиноподібний робот сидить у кріслі за ноутбуком та виголошує текст голосом Т. Меллє, що підтримується відео-супроводом на екрані і нагадує лекцію про взаємовідносини людини та ШІ. Робот оповідає про етапи власного створення, розмірковує про праці винахідників у сфері комп’ютерних наук, оповідає про досвід життя людини з біполярним розладом, порівнюючи її розум з несправною машиною (за книгою Т. Меллє «Світ за моєю спиною») тощо.

Імітуючи деякі поведінкові характеристики живих істот, робот доповнює свою промову рухами окремих частин тіла і, подекуди, це виглядає настільки переконливим, що глядачі можуть забути про аніматроніку й перейнятися емпатією до людиноподібного робота. Або, навпаки, – відчувати тривожність через людську подобу і рухи робота, що викликають ілюзію присутності у нього людської свідомості.

Безсумнівно, такий перформативний та інтерактивний досвід заміщення на сцені актора й автора тексту роботом спонукає аудиторію до роздумів про визначеність або невизначеність межі між людиною і машиною. Чи може робот думати і відчувати так само як і людина? Чи може ШІ замінити людину, який ступінь комунікації людини з ШІ, наскільки ми йому довіряємо? Як сприймається аніматронна копія реального автора, публічного виголошуючи замість нього текст, – робот звільняє людину від певних задач, конкурує з нею, захищає від соціуму чи руйнує вразливий внутрішній світ людини? Як інтерпретувати роль робота у постановці, чи є він актором? Чи треба йому аплодувати?

На думку критиків, «режисер Стефан Каегі створив справді чудовий витвір мистецтва, що не має аналогів у світі: вихор думок про людську владу та нестабільність, про предмети як засоби розуміння нашого світу, про реальність того, що ми сприймаємо, а також про штучність театру. Він конструює новий простір, через який можна по-іншому поглянути на себе і наше суспільство. Наприкінці вистави наші стосунки з цим шматком силікону та металу докорінно змінюються. Ми краще розуміємо силу і крихкість його конструкції,

[315] Kendall E. Uncanny valley. Encyclopedia Britannica. Publ. 09.06.2025. URL: https://www.britannica.com/topic/uncanny-valley (accessed: 09.01.2025).

його жорстку запрограмованість, але також ставимо під сумнів нашу власну людську випадковість»[316].

До цього додамо, що такі інноваційні проєкти з суміщення театру та аніматроніки як оригінального поєднання окремих елементів театральної культури, театрально-декораційного мистецтва, інженерії, ШІ, дизайну та лялькарства дозволяють створювати унікальний медіатизований сценічний продукт. Адже подібна гібридизація у семіотичних проєкціях і взаємодії різних мов культури – художніх, технічних, соматичних, дозволяє суттєво перформативно та інтерактивно розширити театральний досвід, при цьому зберігаючи або нагадуючи про людяність як категоріальну сутність театрального мистецтва.

Перформативність та інтерактивність віртуальної комунікації також можна простежити на прикладах моделювання кінопросторів нового типу, що відображає сучасні тенденції інтермедіальності та дигіталізації у їх динаміці. Зокрема, ці тенденції координуються з тлумаченням інтермедіальності як нефіксованого стану, що надає можливість глядачу безперервно формувати, розформовувати та деформувати відношення з різними об'єктами та між ними, постійно змінюючи модальності[317].

Як приклад наведемо перший інтерактивний фільм – «Пізня зміна» («Late Shift», CtrlMovie, 2016 р.), який демонструє унікальний підхід у творенні кінематографічного досвіду, коли глядачі мають вплив на сюжетну лінію, зокрема, на рішення головного героя, який опиняється в небезпечній ситуації. Вибір, зроблений аудиторією колективно більшістю голосів в кінотеатрі або індивідуально (приміром, у спеціальному мобільному додатку на iPad чи iPhone; або за допомоги програмного забезпечення macOS, Windows; чи на ігрових платформах PlayStation 4, Xbox One, Nintendo Switch), визначає напрямок сюжету. Його розгортання за різними лініями призводить досімох можливих кінцівок фільма (лише одна з яких – класичний голлівудський хеппіенд), додаючи історії високий рівень інтерактивності.

Фактично, глядачам пропонується приймати рішення замість головного героя у ключові моменти, що у контексті концепції екстравертивної інтермедіальності розглядається як встановлення емпіричного зв'язку з фільмом. Зазначений «режим креативності глядача»[318] трансформує типове уявлення про комунікативну взаємодію з твором кіномистецтва як пасивний, односторонній досвід, оскільки лише глядач може контролювати дії героя, спрямовуючи його до того чи іншого вибору – стати позитивним або негативним персонажем. Важливо відмітити, що варіабельність місць, дій, обставин та інтерпретацій образу героя, що доступні глядачеві, створюють ілюзію присутності та перевтілення.

У цьому контексті інтерактивне кіно нагадує театр або гру, адже щоразу контролюючи рішення героя, його комунікацію з іншими персонажами, власне, конструюючи його майбутнє, глядач ідентифікує себе з ним і поринає у віртуальну реальність. Однак, як зазначають критики, пригодницький фільм «Пізня зміна» у

---

[316] Pollard M. Uncanny Valley, Battersea Arts Centre. Publ. 24.02.2022. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/uncanny-valley-battersea-arts-centre (accessed: 29.12.2024).

[317] Maithani C. Intermediality of Screens in Post-Media Assemblages. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2019. Vol. 17(1) P. 63.

[318] Sluijs J., Smelik A. Interactivity and Affect in Intermedial Art. *Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality. Intermédialités. Intermediality*. 2009. Vol.13. P. 196.

т. зв. жанрі «вибирай сам» орієнтований не лише на формат захоплюючого віртуального занурення в історію. Передусім, це моделювання багаторівневих стосунків, які складаються у той чи інший спосіб залежно від рішення, що прийняв сам глядач. Виховний компонент тут полягає в окресленні результатів цих правильних або неправильних дій у фіналі фільму, аналізуючи які глядач може робити висновки та перегравати сценарій у пошуках щасливої кінцівки. Відтак, за словами режисера і сценариста Тобіаса Вебера, «наш формат – це рішення і наслідки, тому ми хотіли показати, що в реальному житті не можна стріляти в людей»[319].

Серед інших подібних прикладів інтерактивного кіно загадаємо наукову фантастику «Комплекс» («The Complex», Wales Interactive, 2020). Сюжет цього трилеру розкриває історію двох вчених, які опиняються у закритій лабораторії після хімічної атаки і мають обмежений час щоби врятуватися. Інтерактивність цього фільму полягає у тому, що саме глядачі обирають як герої будуть діяти в критичних ситуаціях і як їхні стосунки вплинуть на фінал історії.

Розробники пропонують вісім варіантів кінцівки фільму, а також опції відстеження статусу стосунків та особистісних рис героїв (життєрадісність, відкритість, сумлінність, невротичність та ін.), що трансформуються на основі вибору аудиторії. Обчислення впливу рішень глядача на розвиток подій, стосунки героїв та їх характер здійснюється у режимі реального часу, а наприкінці фільму надається звіт з оцінкою впливу вибору аудиторії на заключні сцени, що за бажанням дозволяє глядачу перегравати сценарій фільму, обравши іншу стратегію.

Треба відмітити, що популярність інтерактивних фільмів, що нагадують захопливу гру, обумовила появу й серіалів та мультфільмів на основі цієї технології. Як приклад, наведемо інтерактивний серіал «Ти проти дикого» («You vs. Wild», Netflix, 2019) з ведучим Беаром Ґріллсом у головній ролі. Активний вибір глядачів тут розповсюджується на те, які дії буде виконувати ведучий у складних ситуаціях на виживання в дикій природі. І хоча, як зазначає директор з інноваційних продуктів Netflix Карла Енгельбрехт, «Ґріллс насправді не помре під час ваших пригод з ним, існують небезпечні ситуації, пов'язані з гірськими левами та отруйними зміями»[320], адже цей інтерактивний серіал вийшов за межі закритих знімальних майданчиків у природне середовище, де рівень ризику у напружених знімальних епізодах значно підвищується і не може бути вповні контрольованим.

За тим самим принципом «вибирай сам» створюються й анімаційні фільми для дітей. Прикладом слугує інтерактивний мультфільм «Кіт у книзі: у пастці епічної історії» («Puss in Book: Trapped in an Epic Tale», Netflix, 2017), де Кіт у чоботях потрапив у чарівну книгу, якою керує підступний Оповідач. За задумом, тільки глядачі можуть допомогти Коту у чоботях обрати між різними варіантами розвитку подій та знайти свій шлях у цій інтерактивній історії.

---

[319] Martens T. The Player: 'Late Shift' is the first fully. 2016 realized choose-your-own adventure movie. Or is it a game? *Los Angeles Times.* Publ. 28.04.2016. URL: https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-ca-hc-the-player-late-shift-20160501-story.html(accessed: 28.01.2024).

[320] Griffin D. How Netflix's You vs. Wild Is Different from Black Mirror: Bandersnatch. A choose your own adventure story featuring Bear Grylls. *IGN.* Publ. 05.04.2019. URL: https://www.ign.com/articles/2019/04/04/how-netflixs-you-vs-wild-is-different-from-black-mirror-bandersnatch (accessed 20.12.2024).

Відтак, на згаданих вище зразках очевидно як інтерактивні технології поступово розширюють можливості кіноіндустрії, впливаючи на розвиток усіх жанрів шляхом їх поступової гейміфікації, де глядачі стають безпосередніми співучасниками творення сюжету від імені певного героя, таким чином, беручи активну участь у віртуальній комунікації.

Торкаючись аналізу потенціалу арт-блокчейну, варто відмітити, що зараз ця технологія перебуває на стадії апробації у кіноіндустрії, пропонуючи нові підходи, що змінюють традиційні уявлення про створення, фінансування та розповсюдження фільмів.

Згадаємо приклади NFT-фільмів, таких як «Zero Contact» з Ентоні Гопкінсом у головній ролі (2021 р.), що став однією з перших повнометражних кінострічок, випущених виключно у форматі NFT на платформі Vuele[321]. Або ж короткометражний фільм «A Wing and a Prayer», що був проданий як NFT і саме у такому форматі продемонстрував, з одного боку, нові можливості для незалежних кінематографістів у монетизації своїх робіт, а з іншого – надав власникам NFT ексклюзивні права на володіння та розповсюдження матеріалу кінострічки[322]. Крім того, треба вказати на супутню NFT-продукцію, що також розглядається деякими кінотеатрами та кінокомпаніями як додаткове джерело фінансування потреб кіноіндустрії або благодійних проєктів. Так, наприклад, українська мережа кінотеатрів «Планета Кіно» випустила колекцію цифрового попкорну у форматі NFT для підтримки української армії (2022 р.).

Аналогічні процеси блокчейнізації текстів культури ми спостерігали, аналізуючи медіальні проєкції театральних текстів, що виникають у дигітальному просторі на основі застосування блокчейн-технологій. Попри те, що подібна інтеграція є відносно новим явищем, однак існування інноваційних проєктів NFT, які пов'язані з театром та кіно, засвідчують появу ще одного вектору поєднання мистецтва і технологій. Зазначене відкриває нові візії для креативної економіки, пропонуючи нові дигітальні формати комунікативної взаємодії з аудиторією шанувальників театральних вистав та кіноробіт, що нерідко є складовою благодійних ініціатив або слугує популяризації та збереженню культурної спадщини. Відтак, у ході технологічного прогресу і масштабування процесів дигіталізації поява крипто-арту відображає сучасні тенденції розвитку мистецтва та спрямовує цифрове виробництво і дистрибуцію NFT на якомога ширше охоплення й репрезентацію сегменту театральних і кінематографічних текстів у новітніх проєктах арт-блокчейну.

У підсумках зазначимо, що дослідження семіотики театральних текстів та кінотекстів у різноманітті їх медіальних проєкцій, що беруть участь у процесах віртуальної комунікації, виявляє інтенсифікацію інтеграції мовних кодів традиційної академічної культури та дигітального середовища. Інтермедіальність текстів кінострічок та театральних вистав як якість, що типово властива їхній семіотичній

---

[321] Sanchez G. Virtually produced pandemic movie Zero Contact set to premiere on new NFT platform. *AVClub*. Publ. 07.07.2021. URL: https://www.avclub.com/virtually-produced-pandemic-movie-zero-contact-set-to-p-1847244475 (accessed: 02.12.2024).

[322] Hopper E. The First Movie To Be Funded By NFT In 2022. *The Movie Blog*. March 7, 2022. URL: https://www.themovieblog.com/2022/03/the-first-movie-to-be-funded-by-nft-in-2022/ (accessed: 15.12.2024).

природі, осмислюється у нових ракурсах синтаксичного і прагматичного вимірів організації їх полікодової цілісності (від «старих» до «нових інтермедіумів») та комунікативної специфіки трансляції змістових наративів різними медіальними каналами сприйняття. У цьому зв'язку простежена еволюція рецептивного досвіду – від колективного до персоналізованого на основі інтерактивної взаємодії глядачів з контентом. Еволюція мистецького досвіду в цифрову епоху проявляється у нових інтермедіальних форматах, які інтегрують художні елементи та технології арт-блокчейну, віртуальну, доповнену реальність, штучний інтелект, соціальні медіа, інтерактивні платформи та інші цифрові інструменти.

Дослідження явищ інтерактивності та перформативності віртуальної комунікації в творах театрального і кіномистецтва гібридних форматів, які транслюються в дигітальному середовищі, виявляє їх взаємозв'язок як механізмів формування нової культурної реальності. Інтерактивність може виступати засобом реалізації перформативності і, навпаки, перформативність може містити інтерактивний компонент, якщо здійснення певного символічного акту вимагає залучення аудиторії у двосторонній або багатосторонній комунікативній взаємодії в реальному або віртуальному світі.

Інтерактивність та перформативність в системі віртуальної комунікації: 1) сприяють «стиранню» меж фізичного і дигітального простору, що відбувається за допомоги різних цифрових інструментів та медіальних каналів ситуативної взаємодії з твором, акторами, іншими глядачами; 2) пов'язані з розширенням інтермедіальних проєкцій у суміщенні художніх і технічних мовно-знакових систем та типів комунікації (вербальної, невербальної, аудіовізуальної, електронної); 3) змінюють вектори інформаційного обміну з односторонньої на багатосторонню комунікацію зі зворотнім зв'язком та можливістю віртуально взаємодіяти з персонажами та об'єктами, іншими учасниками, спільно або індивідуально впливаючи на розвиток сюжету, що обумовлює високий рівень партисипативності; 4) підвищують мобільність та персоналізованість комунікації з огляду на використання різноманітних гаджетів, мобільних пристроїв та додатків, комп'ютерного програмного забезпечення, ігрових платформ; 5) характеризуються інклюзивністю; 6) наявністю можливості конструювання віртуальної ідентичності у процесах креативного самовираження та соціалізації.

Нові культурні і креативні практики в театральному і кіномистецтві, орієнтовані на інтерактивність та перформативність віртуальної комунікації, характеризується значним ступенем технологічної залежності від цифрових інструментів, що стимулює інтермедіальні адаптації контенту з урахуванням дигітальних форматів їх репрезентації. У результаті спостерігаємо тенденції медіатизації театральних просторів шляхом застосування екранних технологій цифрового моделювання динамічних візуальних образів і середовищ, а також ознаки театралізації та гейміфікації кінопросторів культури.

Спостережені процеси формування нових типів креативного самовираження у розширенні інтермедіальних проєкцій художніх і технічних мовно-знакових кодів впливають на моделювання нової комунікативної парадигми у дигітальному просторі культури XXI століття, а отже потребують подальшого вивчення у їх динаміці.

КУЛЬТУРОЛОГІЯ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ СЬОГОДЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНИ ТА НІМЕЧЧИНИ)

Науковий статус та суспільне визнання будь-якої науки обумовлюються рівнем розроблення її теоретико-практичних та методологічних засад; сталістю функціонування інтелектуальної спільноти; освітнім і професійним потенціалом; попитом на фахівців на ринку праці. Культурологія у цьому контексті не є винятком.

Історія її розвитку в Україні розпочинається у 90-х рр. XX ст., коли радянську «культурно-просвітню роботу» змінює багатоманітніша за змістовим наповненням та потенціалом культурологія. Вона вбирає у себе напрацювання різних гуманітарних наук, еволюціонуючи у результаті незворотних суспільних змін та унаслідок власного внутрішнього розвитку. До наукового обігу активно вводяться такі поняття як «культурні практики», «культурно-дозвіллєва діяльність», «прикладна культурологія», «соціальна культурологія», «педагогічна культурологія»; видаються численні підручники та посібники, наукові статті й монографії, означувані як культурологічні.

Як навчальна дисципліна культурологія з'являється у закладах вищої освіти у другій половині 90-х рр. XX ст., коли й було започатковано спеціальність «Культурологія». Причини популярності культурології як освітнього проєкту обгрунтовуються українськими вченими, переважно, необхідністю відмежування та, відповідно, розробки конкурентноздатних стратегій розвитку навчальних закладів, коли для одних культурологія відіграла роль академічного ребрендингу та символічного ресурсу, а для інших – уможливила предметне різноманіття й розширення кваліфікаційних характеристик у межах на той час існуючих спеціальностей (доволі грунтовно ці процеси описано у праці Кравченка О. «Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні»).

Характеризуючи етап зародження та становлення української культурології, українські науковці (Демчук Р. «Ідентифікаційні поняття культурології», Джулай Р. «Концептуальні та методологічні виміри культурологічних ініціатив Л.А. Вайта», Парахонський Б. «Методологічні аспекти культурології», Холодинська С. «Специфіка культурологічного аналізу футуризму: до постановки проблеми» у монографічному дослідженні «Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму») вказують на те, що відсутність українських наукових традицій у царині культури обумовлює спирання культурології на різні теоретичні засади та наукові школи, що конкретизує такі особливості культурології в Україні як понятєво-предметна невизначеність та методологічна неузгодженість.

Дехто із дослідників сприймає культурологію як суто філософську теорію або ж інтелектуальну течію; дехто – як систему знань про культуру; дехто – як неавтономну складову гуманітарного/соціального знання. Така поняттєва невизначеність пояснюється кількісним, статистичним підходом, що впливає на відображення змістової сутності культурології, та розширеним, завдяки суміжним напрямам пізнання, предметним полем. У її просторі функціонують різні види суспільної практики: соціально-культурна діяльність, дозвілля та дозвіллєва діяльність,

народна художня культура і творчість, культурно-просвітня робота, педагогічні та виховні концепції тощо.

Культурологічні дослідження здійснюються істориками, етнографами, філософами, філологами, мистецтвознавцями, які у своїх дослідженнях спираються на різні підходи та методи, а сама культурологія формується як «межова» наука. Звідси – розрізненість дослідницьких підходів та наукових практик, багатоманіття наукових інтересів і методів, що застосовуються як культурологічні.

Проте, не зважаючи на такі суперечності становлення, перше десятиліття зародження культурології видається вкрай важливим для її подальшого розвитку, що грунтовно й послідовно доведено у монографічному дослідженні Сабадаш Ю. «Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи», у якому авторка зазначає, що здійснена наукова робота, «була не тільки корисною, а й вкрай потрібною, оскільки демонструвала ще не виявлені можливості нової гуманітарної науки. ... Реконструкція «проблемного поля» української культурології від кінця ХХ ст. до завершення першого десятиліття поточного століття, актуалізувала низку проблемних питань щодо структури й концептуальної спрямованості культурології як науки»[323]. Це дало підстави стверджувати, що на перші позиції вийшло питання «про структурні елементи нової гуманітарної науки»[324].

Трансформування поглядів науковців на культурологію як науку й освітню компоненту, її значимість і змістовність, яскраво репрезентовано у відкритих зустрічах культурологічної спільноти «Культурологія в Україні: єдність в розмаїтті?» (2021, дискусія відбулася за ініціативи культурологів Національного університету «Острозька академія») та «Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду» (2023, ініціаторими зустрічі стали ГО «Українська асоціація культурологів Львів» та Український католицький університет). Ці дискусії увиразнили поділ науковців на дві умовні позиції щодо ролі культурології в освітньо-науковому просторі України: песимістичну та реалістично-оптимістичну.

Песимістичні позиції займають, переважно, науковці «класично» сформованого кола, на думку яких культурологія – це не лише освітній проєкт, який не має конкретного наукового стрижня, але й предметно, об'єктно й методологічно розпорошений симбіоз різних наук.

Реалістично-оптимістична точка зору презентується й «відвойовується», переважно, молодими дослідниками, на думку яких культурологія як наука ламає межі сталості, неперервної плинності. Наголошується, що культурологічні дослідження «не вписуються» у межі класичних дисциплін, оскільки «підважують» і ставлять під сумнів їхню змістовність та доцільність існування, звідки – її «скандальність» та «ризикованість». Культурологія ніби вже сьогодні «живе» у постдисциплінарну епоху, коли усі дисципліни набувають гібридного стану: немає «чистої» філософії, «чистої» історії або ж «чистої» філології, але є виклики, невизначеності й ризики життя, які вимагають вирішення «тут» і «зараз»[325].

---

[323] Сабадаш Ю. С. Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи : монографія. Київ, 2025. С. 35.

[324] Там само. С. 36.

[325] Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду. URL: http://surl.li/nlzqjs (дата звернення: 25.09.2023).

У цьому конфліктному дискурсивному полі важливою видається думка практиків, які неперервно працюють з викликами сьогодення (Довгополова О., кураторка платформи культури пам'яті «Минуле/Майбутнє/Мистецтво», Муха О., ГО «Українська асоціація культурологів – Львів»). Культурні менеджери характеризують культурологів як таких, що мають високий рівень інтелектуальної мобілізації, здатні ефективно реагувати на суспільні виклики та військові загрози, вміють зберігати й здійснювати промоцію української культури у світовому просторі, виступаючи спонтанними амбасадорами України під час війни[326]. Відповідно, й абітурієнти, які обирають спеціальність «Культурологія», очікують, передусім, практичних знань у галузі культурі (від організації культурних проєктів до популяризації громадських рухів), адже культурологія відіграє роль «ввімкнутого мікрофону» суспільства).

Змістову картографію культурологічного поля останнього десятиліття утворюють неперервні процеси соціальної диференціації та солідарності, глобальної інтеграції й залежності, транскультурних ідентифікацій та метамодерністичних коливань (Бровко М. «Культурологія в системі гуманітарного знання», «Методологічні проблеми культурології як науки»; Отрешко Н. «Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому просторі», Петрова І. «Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика», Судакова В. «Культурні практики в повсякденних та публічних комунікаціях: тенденції соціального відтворення та модернізації»). Стає очевидним, що студіювання культурології неможливе без поєднання епістемілогічного та діяльнісного аспектів (Янковський С. «Концепція та студіювання культури»), як, власне, без взаємодії з іншими науками, зокрема соціологією, мистецтвознавством, психологією (Кохан Т. «Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал міжнаукового діалогу», Личковах В. «Філософія етнокультури – етнокультурологія – етнокультурографія», Сабадаш Ю. «Проблемний простір української культурології», Станіславська К. «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», Судакова В., Наумова М. та ін. «Нові медіа в сучасному суспільстві: культурологічний вимір»).

Ці тренди «багатовимірності» співзвучні з поглядами представників світової наукової спільноти, які розглядають понятєві чи методологічні проблеми лише як теоретичні конструкції та наративи інтерпретації усередині або на межі декількох інтелектуальних систем. Головним видається не означення проблемного кола, а пошук на питання, яким чином ці інтерпретації спроможні творити діалог? Чи можна – і якою мірою – розглядати їх не як конкуруючі або ж гібридизовані, а як взаємозбагачуючі?[327]. Відтак, на порядку денному постають питання про мистецтво співпраці, культуру участі, політику творчості, соціальні колаборації, що дозволяють вийти за межі монадичного світу та, водночас, забезпечують людині відчуття єдності. Відмова від так званої

[326] Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду. URL: http://surl.li/nlzqjs (дата звернення: 25.09.2023).

[327] Pavel L. The cultural turns: from convergent concepts to interpretive narratives. *Dacoromania Litteraria.* 2016. № 3. Pp. 75–86.

«центричної» перспективи та наукової автономії здатна до формування різноманітних критичних, інтерпретаційних спільнот із високим рівнем критичної комунікації (там само).

На підтвердження цієї думки проаналізуємо тематику культурологічних досліджень, що здійснюються у науково-дослідницьких інститутах та університетах країни.

В Інституті культурології НАМУ в останні роки реалізуються такі теми: «Тенденції модернізації культурних практик українського суспільства в контексті європейської інтеграції» (наук. керівник теми – Судакова В.); «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» (наук. керівник теми – Берегова О.), «Моделі національної культури: українознавство та європейські стратегеми» (наук. керівник теми – Скуратівський В.); «Тексти культури в історичних трансформаціях українського суспільства: взаємодія східно-західних культурних кодів» (наук. керівник теми – Юдкін І.), інші.

В Інституті проблем сучасного мистецтва НАМУ наукові пошуки здійснюються у межах симбіозу культурології та мистецтвознавства й конкретизуються у наукових темах «Актуальні дискурси сучасної культури», «Перформативні практики: історія, теорія, сучасність», а численні міжнародні конференції увиразнюють культурологічну й мистецтвознавчу взаємодії: «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології», «Культура і мистецтво в умовах російсько-української війни: художні стратегії, дискурсивні практики, вектори осмислення», «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення»).

У НАКККіМ реалізується науково-дослідницька тема «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології»; у МДУ – «Моделювання культурної демократії в умовах війни та на шляху національно-культурного відродження»; в КНУКіМ – «Культурно-мистецькі практики і процеси в дискурсі сучасного наукового діалогу» та «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні»; у НУ «Острозька академія» – «Соціокультурні виклики в умовах сучасності»; НУ «Києво-Могилянська Академія» здійснює наукові розвідки у межах таких наукових напрямів як «Психоаналітичні та семіотичні дослідження візуальних, просторових і вербальних культурних форм кінця ХХ – початку ХХІ ст.», «Сучасна культура в Україні: пострадянські та західні рецепції та впливи», «Розвиток і трансформація східнохристиянської традиції в українській культурі», «Історія культурної антропології та проекти її розвитку» тощо.

Потужні наукові розвідки культурологічної тематики реалізовано у партнерських науково-дослідних інституціях. Варто звернути увагу на науковий доробок Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАНУ, Інституту історії України НАНУ, Інституту соціології НАНУ та ін., які оприлюднили результати наукових досліджень (у вигляді монографій, статей, соціологічних досліджень, науково-аналітичних звітів) на інтернет-сторінках, що, в умовах війни, видається неймовірно цінним не лише для наукової спільноти, а для будь-кого, хто цікавиться українською культурою.

Яскраво вираженою в останні роки є постколоніальна, постімперська спрямованість наукових досліджень, серед яких нашу увагу привернули такі як «Ієрархія

цінностей населення Сходу та Півдня України: етнополітичний аспект в умовах російської агресії», «За Ідентичність і Незалежність. Війна Росії проти України: історичні передумови, геополітичні паралелі», Агєєва В. «За лаштунками імперії», Горобець В. Концепт «нової імперської історії» як спосіб формування нового образу Російської імперії: на прикладі «закономірностей» ліквідації автономії Гетьманату. Аналітична записка», Лисенко О. й Пастушенко Т. «Міф «Великої Вітчизняної війни» як ідеологічна матриця російського експансіонізму. Аналітична записка», Стародубська М. «Як зрозуміти українців: кроскультурний погляд», Рябчук М. «Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності» та інші.

Окремо потрібно відзначити активізацію інтелектуальної спільноти України у соцмережах («Культурний проєкт», подкасти «Культ», «Ukraïner», «Естетичний інтелект» тощо), представники якої піднімають питання інкультурації та культурної пам'яті, національної ідентичності й суспільної стійкості через культуру.

Функцію наукового майданчика для ведення дискусій виконує й наукова періодика («Культурологічна думка», «Українські культурологічні студії», «Вісник МДУ», «Вісник НАКККіМ», «Культура і мистецтво в сучасному світі», «Питання культурології», «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» та ін.), змістовий аналіз якої показує, наскільки розлогими можуть бути тематичні напрями й проблемні питання в дискурсивному просторі культурології.

До прикладу, зміст статей наукового журналу «Українські культурологічні студії» (КНУТШ) охоплює наукові розвідки, присвячені історії української культури, мистецтву, художньому виробництву, морально-філософській проблематиці, урбаністиці, комунікативним процесам в суспільстві тощо. «Питання культурології» (КНУКіМ) представляють читачеві наукові статті, згруповані за двома напрямами: теорія/історія культури та культурно-мистецькі/освітні практики. Серед обговорюваних питань – культурні конфлікти, громадянська ідентичність, культурні практики, медіакультура, культурна спадщина та ін. Збірник наукових праць МДУ «Вісник МДУ» презентує дослідження у царині культурно-мистецького проєктування, історії української культури, організації діяльності закладів культури, збереження культурної спадщини тощо. Наголосимо, що усі випуски (не лише означені вище) також розміщено у відкритому доступі для обговорення та користування.

Отже, перефразувавши Pavel L. («The cultural turns: from convergent concepts to interpretive narratives», 2016), маємо підкреслити цінність зміни позиції з теоретичної маргіналізації культурології на її першість серед гуманітарних дисциплін як такої, що має «саморефлексивний та метакритичний потенціал»[328]. А нагальним завданням поточного десятиліття в галузі української культурології вбачаємо не «сухе» теоретизування про наукову невизначеність культурології, а її «міжнаукове» об'єднання.

На шляху до реалізації цієї проблеми українськими дослідниками в останні роки зроблено чимало.

---

[328] Pavel L. The cultural turns: from convergent concepts to interpretive narratives. *Dacoromania Litteraria.* 2016. № 3. Pp. 77.

Зокрема, академічною спільнотою України розпочато багатотомне монографічне дослідження, присвячене проблематиці сучасної культурології. Його родзинка полягає у презентації наукових розвідок українських науковців різних наукових та освітніх інституцій України. Перший том цього видання – «Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів» – було видано 2019 р.; другий том – «Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики» – побачив світ 2021 р. Через російсько-українську війну третій том – «Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів» – виходить із запізненням, проте до його створення залучено культурологів із різних університетів та науково-дослідницьких установ України.

Під час світової пандемії започатковано дискусійний лекторій, присвячений суто культурологічній проблематиці. Так, у березні 2021 р., за ініціативи КНУКІМ та КНУТШ, відбувся науково-методологічний семінар на тему «Практика одомашнення образу в концепції Г. Бьома» для здобувачів вищої освіти третього науково-освітнього рівня докторів філософії спеціальності 034 «Культурологія» (лекторка – докторка філософських наук, професорка кафедри етики, естетики та культурології КНУТШ О. Павлова). Візитерами заходу стали не лише вчені й практики, але й студенти та аспіранти з різних ЗВО України (НАКККіМ, ХДАК, ХДУ, КНУТШ, ін.) та практики закладів культури.

У квітні 2021 р. увагу культурологів усієї країни привернула згадувана вже вище наукова дискусія «Культурологія в Україні: єдність в розмаїтті?», що була організована за ініціативи доктора філософських наук, професора Острозької академії Шевчука Д. У травні цього ж року Харківською державною академією культури було організовано відкриту лекцію доктора культурології, професора Кислюка К. «Культурологія візуального в ситуації післяпостмодерну».

У травні 2023 р. наукова громадськість активізувалася завдяки панельній дискусії «Культурологія в Україні: шляхи розвитку», модератором та ініціатором якої став Шевчук Д. До неї доєдналися представники різних науково-освітніх інституцій (НаУОА, ЛНУ імені Івана Франка, УДУ імені М. Драгоманова тощо). А в грудні студентство й науковці брали участь у дискусії «Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду», за участю Довгополової О., Кравченка О., Мухи О., Рибчинської З. та Шевчука Д.

Не зважаючи на війну, озвучені вище зустрічі привернули неабияку увагу наукової громадськості та студентів, оскільки у них рефлексуються «наболілі» для українських культурологів питання.

Підсумовуючи означене вище, можемо зазначити, що сучасне проблемне поле української культурології умовно класифікується на:

– академічні дослідження, присвячені повсякденню людини в різні епохи історичного розвитку людства та у різних регіонах (Culturology за Л. Вайтом). До прикладу – наукові розвідки Герчанівської П. «Історико-культурна ідентичність: культурологічний аспект», «Культура в парадигмах XX–XXI ст.», «Деколонізація суспільства: український поворот» або ж теоретико-методологічні напрацювання Кравченка О. «Культурологія у вимірах традицій академічної

культури», «Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому просторі», «Транзитарна парадигма культурології» тощо;

– культурні студії (Cultural Studies), що акцентують увагу на значимості прикладної культурології та культурних практик (Копієвська О. «Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)», Скокова Л. «Культурні практики в сучасному суспільстві: теоретичні підходи та емпіричні виміри», Судакова В. «Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі сучасних суспільств», колективні монографії «Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик» та «Нариси української популярної культури», ін.). У цьому контексті культурологія вивчає світові процеси у контексті «тотальної класової, расової, етнічної, культурної множинності»[329], а повсякдення людини – у контексті споживання нею культурного продукту. Наголошується, що культурні практики пов'язані «зі сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а відтак мисляться, репрезентуються й реалізуються в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смислового горизонту»[330].

Культурологія як спеціальність стала невід'ємною складовою освітнього простору України. На сьогодні у закладах вищої освіти здійснюється підготовка фахівців у галузі культурології на першому (бакалаврському), другому (магістерському), третьому (освітньо-науковому) рівнях. Багато університетів дотримуються принципу наступності у процесі здобуття вищої освіти (бакалаврат-магістратура-аспірантура-докторантура).

Так, за спеціальністю «Культурологія» (на основі повної загальної середньої освіти, освітній ступінь – бакалавр) станом на кінець 2024 р. в ЗВО України реалізуються різні освітні програми, зокрема: «Культурологія», «Artes Liberales: Культурологія», «Візуальне мистецтво та менеджмент культурних проектів», «Експертиза культурних цінностей», «Етнокультурологія з поглибленим вивченням іноземної мови», «Івент-менеджмент»; «Кіберкультура», «Креативна та цифрова культура», «Креативно-проєктний менеджмент в культурі», «Культурологія: музична культурологія», «Урбаністичні студії», «Фундаментальна та прикладна культурологія», «Культурологія: менеджмент культурних процесів», «Культурологія, організація культурно-дозвіллєвої діяльності» та ін. Кожна із освітніх програм, хоча й має відмінне від інших змістове наповнення, проте відповідає Стандарту вищої освіти за спеціальністю 034 Культурологія. Відповідно до нього об'єктами вивчення та діяльності культурології визначено «культурні процеси, явища, стани та ознаки, їх усвідомлення, інтерпретація та моделювання; соціокультурні інститути та практики, що забезпечують формування культурних норм та цінностей, способи їх втілення й використання»[331].

---

[329] Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. … д-ра культурології : 26.00.06. Київ, 2018. С. 51.

[330] Там само. С. 72.

[331] Стандарт вищої освіти України спеціальності 034 Культурологія, першого (бакалаврського) рівня. Наказ МОН України № 801 від 16.06.2020 р. URL: http://surl.li/vcnuxl (дата звернення: 08.07.2024).

На освітній ступінь «Магістр» ЗВО пропонуються такі освітні програми: «Культурологія», «Культурна антропологія з фаховим вивченням іноземної мови», «Культурні дослідження», «Культурологія, кіберкультура, культурна урбаністика», «Культурологія, культурне розмаїття та розвиток громади», «Культурологія: гендерні дослідження», «Культурологія: музична культурологія», «Культурологія: проєктна діяльність», «Майбутнє спадщини: історія, культура, література», «Цифрові трансформації у сфері культури»[332].

Отже, культурологія в Україні займає місце серединної теорії, у практичному сенсі вона є одночасно медіатором, експерткою і фасилітатором в сучасному світі. Знання культуролога – це, передусім, знання про ідентичність, історію та мову, про політику та роль культури в державному функціонуванні. І саме цей «набір» знань дозволяє розробляти політики держав, здійснювати соціально-культурну аналітику, прогнозувати ідеологічні процеси й суспільні практики.

Культурологія в Німеччині, як і в Україні, формується у 90-тих рр. XX ст., щоправда причини її виникнення є дещо іншими. Першим кроком до її творення було те, що наприкінці XX ст. на ринку праці Німеччини спостерігалося стрімке зменшення попиту на фахівців соціально-гуманітарного профілю. Ця тенденція супроводжувалася розумінням того (другий крок), що «внесок традиційних гуманітарних і соціальних наук у розвиток знань та покращання умов життя у «суспільстві знань», схоже, став неактуальним, а відповідні дисципліни опинилися у дослідницькій кризі»[333]. І саме як результат кризи гуманітарних наук, з одного боку, та ряду соціальних, політичних, міжнародних подій («культурний поворот», зміна політичних акцентів між Заходом та Сходом, економічна та медійна глобалізація, міграційні процеси тощо) з іншого, у німецьких університетах виникають навчальні дисципліни, факультети, інститути культурологічного спрямування як альтернатива «неактуальним» та «застарілим» освітнім програмам. Наслідком цих змін стає інституціоналізація та ідентифікація культурології в німецьких університетах та науково-дослідницьких центрах.

Освітні програми культурологічного спрямування, що реалізуються у німецьких університетах, привертають увагу своєю тематичною багатоманітністю.

Станом на 2024 р. у Німеччині пропонується більше 200 освітніх програм культурологічного спрямування рівня «бакалавр»[334]. Серед них – «Культурологія» («Kulturwissenschaft»), «Емпірична культурологія» («Empirische Kulturwissenschaft»), «Емпірична культурологія та Європейська етнологія» («Empirische Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie»), «Порівняльна культурологія» («Vergleichende Kulturwissenschaft»), «Французька культурологія та інтеркультурна комунікація» («Französische Kulturwissenschaft und Interkulturelle Kommunikation»), «Історично орієнтована культурологія» («Historisch orientierte Kulturwissenschaften»), «Культурантропологія та емпірична культурологія»

---

[332] Вступ. *Освіта. UA* : офіц. сайт. URL: https://vstup.osvita.ua (дата звернення: 09.09.2023).

[333] Aleksandrowicz D., Weber K. (Hg.). Kulturwissenschaften: auf dem Weg zu einer erneuten Spaltung der Wissenschaft? *Kulturwissenschaften*. 2006. Band 4. S.10.

[334] Kulturwissenschaft / Cultural Studies. 2024. URL: https://www.hochschulkompass.de (accessed: 13.08.2024).

(«Kulturanthropologie/Empirische Kulturwissenschaft»), «Культурологія та мистецькі практики» («Kulturwissenschaften und künstlerische Praxis»), «Медіакультурологія» («Medienkulturwissenschaft») тощо.

Серед ОП рівня «Магістр» пропонується 229 пропозицій, зокрема «Kulturwissenschaften», «Medienkulturwissenschaft», «Kulturwissenschaft und Kulturmanagement», «Angewandte Kulturwissenschaft und Kultursemiotik», «Empirische Kulturwissenschaft», «Europäische Ethnologie/ Empirische Kulturwissenschaft», «Historisch orientierte Kulturwissenschaften» тощо.

Значна кількість пропозицій, що реалізуються університетами країни, складається із комбінованих, інтердисциплінарних курсів. До прикладу, такими є «Германістика, порівняльна література та культурологія» («Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft», Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität), або ж «Європейські студії в культурологічному спрямуванні» («Europa-Studien mit kulturwissenschaftlicher Ausrichtung», Technische Universität Chemnitz). Подібна дво- або навіть трифаховість дозволяє випускникам-культурологам не лише бути успішними на ринку праці, але й успішно реагувати на виклики сучасності, будучи затребуваними у різних галузях культури, мистецтва та соціальної галузі.

Так, комбінована бакалаврська освітня програма «Культурна антропологія та Емпірична культурологія» (Kombinationsstudiengang des Bachelor of Arts «Kulturantrhopologie/Empirische Kulturwissenschaft»), що реалізується у Боннському університеті складається із 180 кредитів, 12 з яких відводяться на написання бакалаврської роботи, 12 – на факультативні предмети (міждисциплінарну практику), 78 кредитів – на перший головний фах і 78 – на другий.

На відміну від значної частки українських вчених та освітян-управлінців, які вбачають у нечітких обрисах культурології, її слабкість, провінційність і навіть «псевдонауковість», німецькі колеги акцентують на міждисциплінарності як її позитивній складовій: «за своїм змістом культурологія відкрита, гібридна та електична. Її «відверта еластичність» дозволяє реагувати на актуальні та загальні питання гнучкіше, аніж традиційні дисципліни»[335].

Професорами Європейського університету Віадріна (der Europa-Universität Viadrina Frankfurt, Oder) А. Аллєркамп (A. Allerkamp), Т. Байхельт (T. Beichelt) та М. Шлоссбергер (M. Schloßberger) у пояснювальній записці до освітньої компоненти «Вступ до культурології» («Einführung in die Kulturwissenschaft», бакалаврат, спеціальність «Kulturwissenschaft»), зазначається, що в сучасному світі культурологія є «поняттям синтезуючим, яке позначає ідею про неможливість вичерпного розгляду важливих питань сучасності у межах окремих дисциплін. Сучасні дискусії про гендерну ідентичність, походження і функціонування расизму, екологічна проблематика і способи її вирішення – ось тематичні напрями культурології, які об'єднують історичний, лінгвістичний, філософський, соціологічний, політологічний, літературознавчий і багато інших підходів»[336]. Відповідно, навчальним ареалом культурології визначаються

[335] Metten T. Konturen der Kulturwissenschaft/en – einleitende Überlegungen. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift.* 2016. No. 1. S. 9.
[336] Einführung in die Kulturwissenschaft-2024. URL: http://surl.li/ntbqqi (accessed: 07.06.2024).

соціальні та культурні студії, інтеркультурні комунікації, історія культури, лінгвістика, медіакультура тощо.

У Положенні Університету про навчання та іспити культурологів (бакалаврський рівень) зазначається, що мета навчання полягає в опануванні студентами знань про інтерсекціонально організовані структури й дискурси у межах історії культури, літературознавства, лінгвістики та соціальних наук, дослідження й критичне усвідомлення складних культурних контекстів[337].

Багатоманітність змістової та тематичної насиченості культурології доволі чітко простежується у процесі аналізу освітніх програм, що пропонуються різними університетами Німеччини; визначається у предметах вивчення й методах досліджень; змістах курсів і підходах до практичного навчання. До прикладу, «Загальна культурологія» («Angewandte Kulturwissenschaft») в університеті Карлсруе (TH Karlsruhe) або Університеті технологій мистецьких наук Кельна (TH Technology Arts Sciences Köln) істотно відрізнятиметься від «Культурології» Європейського університету Віадріна (Europa-Universität Viadrina, Frankfurt, Oder), про який згадувалося вище.

Так, факультет культурології Technology Arts Sciences TH Köln досліджує (теоретично, концептуально й методологічно) історичні та сучасні артефакти. Для усунення різночитань, зазначається, що артефактом є будь-який об'єкт, місце чи система (у тому числі, віртуальні чи інтерактивні), що зазнали/зазнають людського впливу й знаходяться у культурному контексті. Артефакти охоплюють «взаємозв'язки між об'єктами, матеріальну складову, культурні й соціальні практики, їхній трансформаційний потенціал»[338]. Факультет складається із трьох структурних підрозділів: гейм-лабораторії, інституту реставрації та консервації, школи дизайну («Cologne Game Lab», «Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft», «Köln International School of Design»), що поєднані між собою культурологією, міждисциплінарність якої «визначає точку зору на консерваційно-реставраційну діяльність і прокладає шлях для прийняття рішень щодо збереження мистецтва та культурних цінностей»[339] [там само]. Нематеріальні сенси та цінності предметів як носіїв ідей, з одного боку, та цілі й наміри різних суспільних груп з іншого, вивчаються у мистецтвознавчих, культурно-історичних, філософських дослідженнях. Викладання сфокусовано на контекстно-культурологічній значимості об'єктів. Інтегративний ефект забезпечується сукупністю курсів, що пропонують студентові розпочати з опанування методології наукової роботи та інтерпретації/ідентифікації предмету в історичному контексті (історія реставрації, біографія об'єкта, збереження пам'яток, історія мистецтва та культури, історія колекції). Практики проєктування розглядаються як «культурні техніки міждисциплінарного обміну» і орієнтовані на інтер- та трансдисциплінарні горизонти,

[337] Kulturwissenschaft / Cultural Studies. 2024. URL: https://www.hochschulkompass.de (accessed: 13.08.2024).
[338] Fakultät für Kulturwissenschaften der Technology Arts Sciences TH Köln. URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/fakultaet-fuer-kulturwissenschaften_2458.php (accessed: 23.07.2024).
[339] Ibid.

охоплюючи перспективи досліджень з архітектури, соціальних наук, матеріалознавства, інформатики, мовознавства[340]. Наукова рефлексія підтримується активністю студентів у майстернях та студіях, уможливлюючи розвиток практичних навичок реставратора чи дизайнера[341].

Нашу увагу привернула також освітня програма «Kulturwissenschaft», що є невід'ємною складовою підготовки офіцерів Університету бундесверу в Мюнхені (Universität der Bundeswehr München). Культурологія в Інституті культурології Університету (Institut für Kulturwissenschaften, Universität der Bundeswehr München) вивчається з різних точок зору: релігії, політики, історії, етики й етнографії, у контексті соціальної та регіональної компаративістики. Географічним фокусом освітньої програми визначено культурні зв'язки між Європою та Африкою, передусім, Північною Африкою та франкомовною Африкою на півдні Сахари. Відповідно, й цілі навчання за спеціальністю «Культурологія» спрямовані на трансдисциплінарне вивчення культурних контекстів та явищ, уможливлюючи відповідь на питання щодо культури «з точки зору різних дисциплін, які співпрацюють між собою задля застосування якомога ширшого погляду на феномени культури»[342]. У межах правознавства вивчаються питання захисту культурних цінностей, соціальна антропологія передбачає розгляд таких тем як міграція та соціальна мобільність, історія – культурні традиції та сучасні тренди відповідного регіону.

Навчання має на меті теоретико-практичну підготовку із ґрунтовним розумінням перебігу культурних процесів у цільових регіонах. Об'єднувальною ланкою між теорією та практикою виступає методологія культурології, що має забезпечити майбутніх офіцерів структурованим підходом до питань культурології та здатністю працювати з якісними методами соціальних досліджень (інтерв'ю, опитувальники, збір даних, їхня статистична обробка тощо) задля проведення самостійних польових розвідок.

Неабияке значення приділяється мовам (французькій та арабській відповідно до фокусу програми) як необхідній передумові використання можливостей культурного обміну та практичної роботи без відриву від реального життя, а також роботі з першоджерелами та оригіналами документів. Підтримують студентів на шляху до освітньої мети обов'язкові для участі академічні літні школи й стажування за кордоном, що дозволяють зануритись у мовну практику й отримати культурний досвід в умовах реального життя. Серед стейкголдерів освітнього процесу – культурні фонди та заклади, органи влади, міжнародні організації, посольства, університети.

Обов'язкові освітні компоненти (так званий «Pflichtmodule») – «Культурологія», «Вступ до культурології», «Соціальна та культурна антропологія», «Методи культурології», «Порівняльна політична культурологія», «Теорія культури»,

---

[340] Forschungsstrategie Technology Arts Sciences TH Köln. URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften (accessed: 08.05.2024).

[341] Die Studiengänge der Fakultät für Kulturwissenschaften der Technology Arts Sciences TH Köln. URL: http://surl.li/mmtkdd (accessed: 21.07.2024).

[342] Allgemeine Übersicht: Kulturwissenschaften studieren. 2024. URL: https://www.unibw.de/kuwi (accessed: 27.06.2024).

«Регіональні студії», «Практика/Літня школа». Серед вибіркових освітніх компонент («Wahlmodule») – «Репрезентація Європи», «Міграція та інтеграція», «Інтер- та інтрарелігійна динаміка», «Культурна політика й культурний трансфер», «Захист культурних цінностей в історичній та правовій перспективі».

Так, метою обов'язкової освітньої компоненти «Вступ до культурології» («Einführung in die Kulturwissenschaften») визначено отримання знань щодо здійснення культурологічних досліджень та розуміння динаміки культурних практик з урахуванням національних дискурсів, опанування стрижневих понять і тем культурології, розуміння культурних проявів у символах, виступах, наративах та матеріальних артефактах; набуття досвіду в опрацюванні наукових текстів й аналізові спеціалізованої літератури, структуруванні питань дослідження й ведення наукових дискусій. Наголошується на тому, що культура, і у повсякденному, й у науковому дискурсі, є дуже вразливою до політизованого та ідеологізованого змістового забарвлення: «Insbesondere machen sie sich bewusst, dass «Kultur» sowohl in der Wissenschaft als auch im Alltagsdiskurs oft kein neutraler Begriff, sondern anfällig für Politisierung und Ideologisierung ist»[343].

Глибоке розуміння історичної динаміки культури та процесуальних особливостей її використання у повсякденній діяльності убезпечує студентів від небезпеки культурного есенціалізму та впливу культури на них як суто ідеологічного й маніпулятивного засобу [там само]; навчає відмежовувати аналітичні перспективи від домінуючих провладних пріоритетів, а також інтерпретувати стереотипізовані культурні семантики та ідентичнісні дискурси[344]. Підкреслюється, що маніпуляція культурою може призвести до сприйняття держави як нав'язливої чи навіть агресивної – аж до розв'язання міжнародного конфлікту.

Пам'ятаючи неперервні суперечки українських науковців щодо наявності/обмеженості/відсутності власного методичного підґрунтя культурології, що супроводжують роки її становлення та розвитку, доцільним видається аналіз освітньої компоненти «Методи культурології» («Kulturwissenschaftliche Methoden», 9 кредитів), метою якої визначено опанування студентами навичок «науково-теоретичних підходів та основ якісних соціальних досліджень; експертного рецензування, емпіричної наукової роботи та їхньої демонстрації під час написання власних дослідницьких проєктів»[345]. Вміння ведення академічної роботи удосконалюються завдяки застосуванню у процесі навчання технік інтерв'ю, дискурс-аналізу, аналізу зображень та герменевтики, анкетування, мережевого аналізу, включеного спостереження, ведення польових щоденників, використання партисипативних методів співпраці тощо. Обов'язковою й завершальною складовою дисципліни є розробка й презентація власного дослідницького проєкту, що пов'язана із практичною підготовкою студентів. Остання реалізується у межах практики/стажування/літніх шкіл, що мають на

[343] Modulhandbuch des Studiengangs Kulturwissenschaften (Bachelor of Arts) an der Universität der Bundeswehr München (2024). URL: https://www.unibw.de/kuwi/studium/mhb-04-10-2023-1.pdf (accessed: 2.04.2024).
[344] Ibid.
[345] Ibid.

меті перевірити та зміцнити отримані у процесі навчання знання, навички й досвід з культурології, а також удосконалити мовні компетентності у практичному робочому середовищі (закладах культури, неурядових організаціях, державних органах влади, міжнародних структурах).

Як бачимо, освітні програми за спеціальністю «Культурологія» у Німеччині характеризуються багатоманітністю теоретичних впливів, концепцій, змістової насиченості. Деякі університети мають кроскультурні орієнтації; деякі запроваджують новітні дисципліни та моделі; деякі наполягають на суто програмовому забезпеченні спеціальності «Культурологія».

Водночас, німецькі вчені акцентують на спільних засадничих аспектах, що увиразнюють єдність бачення щодо здійснення підготовки культурологів:

– інтерпретація та тлумачення, що конструюються учасниками культурологічного процесу й конкретизуються у творах літератури, символах, мові, культурних практиках (по суті, контекстуальність та символяти Л. Вайта). Предмети та артефакти культури привласнюються, видозмінюються, відкидаються, трансформуються, увиразнюючи колективні уявлення, мисленнєві структури та менталітети, світогляди й почуття. Це обумовлює зближення й навіть синонімічне застосування різних напрямів наукового знання (культурної медіації та культурологічної освіти, естетики й культурології, політології та культурології тощо). Наприклад, естетичні практики не обмежуються художньо-дизайнерськими, але вбирають у себе дискурси повсякденної культури, що дозволяє зрозуміти й простежити багатоманітні взаємозв'язки соціальних зрушень і, через це розуміння, впливати на сучасні практики[346];

– «спостереження за спостереженням», що складає стрижень навчального й наукового процесів за спеціальністю «Культурологія». «Ми спостерігаємо, аналізуємо, інтерпретуємо та пояснюємо історичні спостереження і це ніщо інше, як культурні конфігурації та процеси»[347]. Модернізація в контексті культурології насичена сенсами, лише за умови доповнення, розширення та розвитку зв'язків з іншими гуманітарними дисциплінами, але не її інкорпорації у ці науки[348]. Навпаки, і класичні дисципліни (як-от, філософія, філологія, мистецтвознавство, історія), і «молодші» (медіадослідження, семіотика, культурна екологія), набувають в сучасному світі суто культурологічного забарвлення, що яскраво унаочнюють освітні програми університетів Німеччини. Як наслідок – культурологія та культурологічні дослідження характеризуються настільки диференційованими теоріями, моделями, об'єктами вивчення, що найкращими вважаються конкурентоздатні рішення (Bachmann-Medick D. «Kulturwissenschaft in der Ermüdung? Anmerkungen zu einer Neuorientierung»). Це створює відкриту, когнітивно й методологічно експериментальну ситуацію,

---

346 Forschungsstrategie Technology Arts Sciences TH Köln. URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften (accessed: 08.05.2024).

347 Böhme H. Perspektiven der Kulturwissenschaft in historischer und gegenwartsanalytischer Perspektive. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*. 2016. № 1. S.18.

348 Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft / Hrsg.: R. Borgards. Reclam: Stuttgart 2010. 293 s.

яку «варто зберегти для довгострокової перспективи, і, завдяки порівняльній оцінці, надати виважену перевагу одній або декільком моделям»[349].

Щоправда, згоди у питанні, чи існує одна культурологія як автономна наукова галузь, чи множинність культурологій як гуманітарних та соціальних наук, зорієнтованих на предмет «культура», у німецьких вчених також немає (Tanner J. «Theorieträume der Kulturwissenschaft» і Böhme H. «Was ist Kulturwissenschaft?»). Як і одностайності у тому, що має стати предметом культурології чи множинних культурологій[350]. Але ж і культуру можна досліджувати з різних точок зору: і як історичні реальності, об'єктивовані у традиціях та ритуалах певної спільноти, знакових системах та символах, художніх творах чи досягненнях просторового дизайну тощо; і як основу колективного та індивідуального мислення, людської поведінки, що досліджуються у нормативних та когнітивних вимірах. «Важливим є те, що врешті-решт, усе залежить від поточних обставин. У першому випадку ми маємо справу із ансамблем продуктів, чия значущість для наявної реальності конкретного суспільства, тобто, проєктування того, що складає фактичну «реальність» цього суспільства, може варіюватися. У другому випадку йдеться саме про розуміння цієї реальності з урахуванням її культурно обумовлених особливостей»[351].

Зрозуміло, що культурні дослідження, засновані на поведінській теорії, набувають більшої практичної значущості, а тому дієздатніші для міждисциплінарного діалогу (таким прикладом можуть слугувати праці G. Hofstede, M. Minkov «Cultures and Organizations: Software of the Mind», «Culture's Consequences: Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations»; R. Klump (ed.) «Wirtschaftskultur, Wirtschaftsstil und Wirtschaftsordnung. Methoden und Ergebnisse der Wirtschaftskulturforschung» та інші).

Тому культурологію неможливо визначити у межах класичних дисциплін через складність конкретизації її методів, теорій, предмету дослідження; багатоманітність їхньої специфіки та слабкість тематичної визначеності. Проте «варто демонструвати що те, що складає її слабкості є, водночас, її сильними сторонами, а ризик визначає її міждисциплінарну компетентність»[352]. Прикладом можуть слугувати праці (Engel M. «Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft», Klenk M. «Sprechendes Denken: Essays zu einer experimentellen Kulturwissenschaft», Tetaz J.-M. «Theologie als Kulturwissenschaft des Christentums», Winter C. «Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft», Wodtke P. «Archäologie als Kulturwissenschaft», колективна праця «Kulturwissenschaft der Politik: Perspektiven und Trends»).

Напрями культурології та дослідницьку проблематику відображають наукові тематичні журнали. Наприклад, журнал «Kulturwissenschaft» («Культурологія») було засновано у 2007 р., він увібрав у себе наукові дослідження у галузі етнології

---

[349] Böhme H. Perspektiven der Kulturwissenschaft in historischer und gegenwartsanalytischer Perspektive… S.28–29.

[350] Aleksandrowicz D., Weber K. (Hg.). Kulturwissenschaften: auf dem Weg zu einer erneuten Spaltung der Wissenschaft? *Kulturwissenschaften*. 2006. Band 4. S.26.

[351] Ibid. S.14.

[352] Böhme H. Perspektiven der Kulturwissenschaft in historischer und gegenwartsanalytischer Perspektive. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*. 2016. № 1. S.28.

та фольклору, мистецтва, інформаційних технологій тощо. Родзинкою журналу є розділи «Debatte» та «Adapter». Перший присвячений дебатуванням навколо культурологічної проблематики, дискусіям про «культуру» та «культурні дослідження», другий – обговоренням шляхів взаємодії між культурологами та представниками інших галузей знань (мистецтвом, освітою, педагогікою «точними» науками). Тобто, журнал презентує і наукові розвідки у контексті традиційних досліджень, і наукову колегіальну критику.

Наголошується, що важливими напрямами є не лише історико-порівняльні дослідження, але й диференційовано-систематизовані наукові розвідки у галузі етнології та фольклору, мистецтва, інформаційних технологій і т.п. До прикладу, тематика першого випуску 2023 р. «Verschwörung Denken» має на меті розкриття соціальних та культурних чинників, що супроводжують розповсюдження теорій та наративів змов. Підбірка статей відповідна: наукові розвідки, присвячені теоріям змови, конспірологічному мисленню, ретконам, політичним конфліктам, медіа та культурі пам'яті (C. Amlinger «Epistemischer Widerstand. Verschwörungstheorien und politischer Konflikt in der Corona-Pandemie», D. Stein «Prekäre Erinnerung. Retcon und Verschwörungstheorien im Superheldencomic Captain America», N. Dinçkal, B. Kuhn, M. Weipert «Verschwörung Denken: Theorien, Wissen, Medien» тощо).

Тематика випуску 2022 р. «Süüüüß!» присвячена індустрії солодощів у її аффективному контексті, естетичних виявах та політичному впливові на культурні практики. Серед наукових розвідок – наукові дослідження A.-K. Kohout «Süße Selfies, Emojis und Sticker im social web» (про функціонування «солодких» селфі, смайлів та стікерів у соціальних мережах), P. Niels «Das Schöne im Kleinen. Ansätze zu einer Begriffsgeschichte des Niedlichen» або S. Lewis-Cappellari «Racial Tasting: On the Performance of Sugar» (про застосування культурологічних підходів до концептуальної історії привабливості чи використання цукру у контексті расової дискримінації відповідно) тощо[353].

Тематика випуску 2019 р. «Kultur und Bildung – Kulturelle Bildung?» має на меті аналіз тенденцій освіти в галузі культурології, яка й до сьогодні вважається концептуально спірною галуззю, а також взаємозв'язкам між освітою та популярними культурними практиками[354]. Статті охоплюють питання від понятєво-категоріального апарату культурології та освіти до політизації суспільства освітніми засобами (B. Althans та K. Audehm «Bildung, Kultur, ästhetische Erfahrung? Eine Einladung zur begrifflichen Reflexion», T. Steinfeld «Selber können, selber machen. Der Imperativ der «kulturellen Bildung» mag sich politisch geben, verweist aber auf den einzelnen Menschen», N. Sternfeld «Wessen Kultur und wessen Bildung?», J. Korte «Kultur, Qualität, Trash? Zur ästhetischen Erfahrung des Fernsehens», J. S. Ismaiel-Wendt «Populalalala. Kulturwissenschafts- und Soziologiemusik» та ін.).

Теми дебатів також характеризуються тематичним різноманіттям та залученістю науковців і практиків із усієї культурної галузі: полеміка «Default

[353] Kulturwissenschaftliche Zeitschrift. URL: https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de (accessed: 08.09.2023).
[354] Ibid.

Participation: Utopian and Dystopian Populism Challenging Research and Knowledge in Public» (випуск 1, 2023 р.) присвячена впливові громадькості на політичні рішення в контексті активної культурної та освітньої участі; диспут «Cultural Studies als Konjunktur- und Konstellationsanalyse. Zur Einleitung» (випуск 2, 2019) піднімає питання статусу культури у політичних конфліктах, передусім, у контексті зростання правого популізму та правого радикалізму; у дискусії «Dangerous Temporalities. Die unerträgliche Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen» (випуск 1, 2022) аналізуються наслідки насильницької смерті Дж. Флойда та пов'язані з нею протести «Black Lives Matter», що спричинило актуалізацію питань про нерівність культурному вимірі.

У розділі «Adapter» презентуються погляди та практики культурних менеджерів, режисерів, кінематографістів, арт-експертів тощо.

Як бачимо, у Німеччині єдиної культурологічної парадигми, дотримання чи врахування якої є обов'язковим в культурних, освітніх, дослідницьких інституціях країни, не існує. Німецькими вченими вказується на те, що створення такої програмової концепції, що узгоджувала б множинність течій, методологічних підходів та концепцій у межах культурологічного простору, взагалі неможлива. Її відсутність визначає розбіжності у предметі, методах досліджень з одного боку, та змісті освітніх програм – з іншого.

Водночас, культурологія набуває «імунності до будь-якої жорсткої дисципліни та канонізації», тому всі спроби визначити й обмежити її чітко визначеними правилами наукової систематизації, приречені на поразку. Адже у сучасному світі культурологія – «це єдиний дискурс, який прагне до єдності. Видається доцільнішим розуміти її як відкритий процес після втрати цілісності»[355].

Йдеться про відмову від сталих міжкультурних стандартів, використання та дотримання яких (ніби-то) наближає людські спроби до Істини. Ідея, що спрямовувала науку з часів Відродження й зумовила розвиток природничих, технічних та медичних наук, збагачується думкою культурологів про фундаментальну відносність та ситуативність людських знань, необхідність урахування ситуативних обставин та культурних особливостей певної спільноти. Тобто, і практичні, й наукові аспекти життєдіяльності людини вивчаються у межах культурології, передусім, з урахуванням культурних факторів, від чого й залежить істинність або помилковість зроблених висновків.

Події нашого часу підносять значимість та соціальний статус культурології, особливо, коли йдеться про політичні конфлікти, владні домагання й суперечності. Адже культурологія вивчає культуру в невпинному процесі її змістових, межових, часових та соціальних змін. У сучасному світі інтенсивного інформаційного обміну «культура прискорює сама себе. Вона асимілює спадщину минулих епох, одночасно звільняючи себе від їх визначального впливу», виходячи за межі наявних моделей та концепцій. У колі уваги культурології – культурна грамотність, що сформувалася як наслідок мультикультуралізму й міжкультурної комунікації; культурний текст, що насичений символами,

[355] Böhme H., Matussek P., Müller L. Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2000. S.37.

знаками й взаємопов'язаними артефактами; культурний контекст та культурна взаємодія[356].

Звісно, перед культурологією як наукою стоять серйозні виклики. Для української культурології таким викликом є завдання відірватися від російських наративів, на які взорувалися вітчизняні культурологи навіть у добу незалежності; набути власної самості, власної агентності та ідентичності.

Культурологія як формула «ризикового» мислення, «інтелектуальний габітус про певну інтелектуальну чутливість до культури»[357], сприйняття суспільних змін через призму культурних чинників та практик здатна віднайти відповіді на суспільно болючі питання. Як формуються суспільні процеси? На чому ґрунтуються і як об'єднують/роз'єднують суспільства? Як за допомогою соціальних та культурних практик ми репрезентуємо чи артикулюємо себе і свої цінності? Культурологія завжди перебуває в точці суспільного кипіння; тут і зараз, з його минулим і його майбутнім. І в цьому її унікальність та сила[358]. І саме в цьому полягає її «правило самоочевидності»[359].

Водночас, ми маємо зрозуміти: культурологічні дослідження не будуть переважати, якщо вони практикуватимуться лише як додаток до наявних дисциплін. Необхідні великі теоретичні зусилля і, передусім, визначення «поля» культурно-аналітичної роботи, що керується теорією/теоріями культури. Якщо ми бажаємо представити культурологію як окремий самодостатній предмет, доведеться прийняти недоліки у термінах їхнього слабкого визначення, численні співпадіння з іншими предметами – і в той же час демонструвати, що те, що складає слабкості культурології, є, насправді, сильними сторонами, що цей ризик також визначає її міждисцилінарну компетентність.

Для цього доцільно активізувати відкриті дискусії наукової спільноти в культурологічному полі сучасності; динамізувати співпрацю між відповідними науково-дослідними інституціями, що врешті-решт припинить критику культурології як «маргінальної, а-системної, спекулятивної сфери знання», якій бракує наукового потенціалу (Кравченко О.). Це, своєю чергою, позитивно вплине на стабілізацію державної політики щодо гуманітарних наук в цілому (не лише культурології) та стратегічно виважених підходів їхнього розвитку. Адже саме в розмаїтті культурології криються приховані її потужності і як освітнього проєкту, і як інтелектуального руху, і як метатеорії культури, і як трансдисциплінарного наукового простору.

---

[356] Metten T. Konturen der Kulturwissenschaft/en – einleitende Überlegungen. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift.* 2016. No. 1. S. 5–16.

[357] Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду. URL: http://surl.li/nlzqjs (дата звернення: 25.09.2023).

[358] Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду. URL: http://surl.li/nlzqjs (дата звернення: 25.09.2023).

[359] Янковський С. Концепція та студіювання культури. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2022. Вип. 24. С. 137–148.

ЧАСТИНА ІІ.

Case study у культурологічних дослідженнях: від історії науки до культурологічної футурології

ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН РАННЬОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ

Жіноче мистецтво як феномен ранньомодерного періоду італійської культурипривернуло до себе увагу мистецтвознавців лише наприкінці XX ст. Поштовхом стала стаття американської мистецтвознавиці Лінди Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?»,* надрукована 1971 р. у журналі «Art News».

Відповідаючи на власні запитання, Л. Нохлін зазначає, що основними факторами було обмеження жінок у доступі до мистецької освіти, звичної для чоловіків, та суспільні стереотипи маскулінного суспільства. Подібна дискримінація, як зауважує Л. Нохлін, обмежувала перспективи професійного росту жінок-художниць і не давала змоги сформуватись постатям, рівним чоловікам-художникам за майстерністю.

Підтверджуючи свої тези, Нохлін наводить прізвища жінок-художниць, які були забуті, попри їх безсумнівний талант, свідченням якого є численні твори мистецтва, що дійшли донині. Серед них імена Артемізії Джентілескі, Маріетти Робусті, Лавінії Фонтани – італійських художниць ранньомодерної доби італійської культури й одні з найбільш ранніх імен, що зберегла історія мистецтва[360].

Актуальна стаття Нохлін стала потужним поштовхом до інтенсивного дискурсу. Розпочались історико-мистецтвознавчі дослідження, результати яких публікувались у наукових статтях і монографіях, захищались у вигляді дисертацій. Біографії окремих художниць таких, як Артемізія Джентілескі, стали основою беллетристичних романів і художніх фільмів.

Музеї, наприклад, Уффіці, витягнули із запасників картини, написані художницями, провели виставки, присвячені їхній творчості. Так, у 1994 р. у Кремоні, а у 1995 р. у Відні і Вашингтоні пройшли виставки, присвячені творчості Софонісби Ангвіссоли. Виставки відкрили для поціновувачів мистецтва шедеври цієї, до того мало кому відомої, італійської художниці пізнього Відродження. У 2000-х рр. в

[360] Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News.* 1971. January. Pp. 22–39.

Уффіці, церквах Флоренції і Перуджі було реставровано малюнки і картини першої відомої художниці італійського відродження Плавтілли Неллі (1523–1588). У 2018 р. галерея Уффіці організувала виставку, присвячену творчості Елізабетти Сірані. Національний музей Прадо провів виставку, присвячену Софонісбі Ангвіссолі та Лавінії Фонтані у 2019–2020 рр. У червні 2020 р. в галереї Уффіці на виставці «Велич Всесвіту в мистецтві Джованни Гарцоні» було представлено роботи представниці італійського бароко, які ілюструють її майстерність як художниці і портретиста. У 2024 р. музей сучасного мистецтва Болоньї організував виставку, де було представлено роботи Проперції де Россі.

Національний музей жінок у мистецтві, заснований у 1981 р. як приватний музей у Вашингтоні американськими колекціонерами та меценатами Вільгельміною і Воллесом Ф. Холладей, відкрився з інавгураційною виставкою «Американські художниці, 1830–1930»[361].

Зусиллями філантропа та історика мистецтва Джейн Форчун було створено дослідницьку програму «Жінки-художниці в епоху Медічі», зосереджену на жінках-художницях, які діяли протягом XV-XIX ст. За 15 років діяльності актуальна програма стала плідним джерелом публікацій, книг, статей, лекцій, цифрових ресурсів і доповідей на конференціях[362].

За останні десятиліття було виявлено, як вважає американська мистецтвознавиця Мері Гаррард, що жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли значними культурними агенціями як художниці, меценати, так і споживачки мистецтва[363].

Враховуючи обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх доступ до освіти, влади, історикиня мистецтва Дж. Келлі наголошує, що «для жінок-художниць не було Відродження – принаймні, не в епоху Відродження»[364]. Компаративний аналіз, проведений Ліаною де Джироламі Чейні, засвідчує, що у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) в жіночих картинах є різні теми, які не зустрічаються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, аборту та аспектів пубертатної трансформації[365].

Проте на думку Елізабет Кроппер, жіноче мистецтво неминуче відрізняється від чоловічого, оскільки статі були соціалізовані до різних вражень у світі[366]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, В. Чедвік зауважує, що «наша мова і очікування щодо мистецтва мають тенденцію

---

[361] National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: https://nmwa.org/ (accessed: 10.10.2024).

[362] Fortune J. Research program on “Women Artists in the age of Medici”. URL: https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+ (accessed 15.05.2024).

[363] Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal.* 2016. Vol. 10, No. 2. P. 7.

[364] Kelly J. Women, history & theory: the essays of Joan Kelly. / ed. C. R. Stimpson. Chicago & London, 1986. P. 19.

[365] Cheney, Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell. 2011. P. 1.

[366] Cropper E. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O’Neill*. New York, 2001. P. 263.

оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості»[367].

У дисертації італійської мистецтвознавиці Рози Лєни Робінсон «Чудові жінки: Софонісба Ангвіссола, Лавінія Фонтана та Артемізія Джентілескі. Критичний аналіз автопортретів жінок-художниць епохи Ренесансу та Бароко», жіночий ідеал, характерний для Ренесансу та Бароко, частково є прямим відображенням ідеалу, виробленого в практиці живопису автопортрету жінками, першими видатними художницями цих періодів[368].

Як зазначає американська історикиня мистецтва Луїза Аріццолі у своїй статті «Маріетта Робусті в майстерні Якопо Тінторетто. Її подоба та її роль як моделі для свого батька», «вона мала нетрадиційне виховання: в юності вона не була обмежена жіночим світом. Примітно, що вона одягалася хлопчиком, щоб брати участь у громадському житті свого батька, що було незвичайним, оскільки в той період жінки належали до домашнього господарства, і їх кодекс поведінки суворо контролювався»[369].

Італійська дослідниця Шейла Баркер у статті «Перша біографія Артемізії Джентілескі: протофеміністична та історія мистецтва, що розвивається, в «Записках Крістофано Бронзіні про жінок-художниць» звертає увагу на те, що біографи від Вазарі до Фрейда й далі розглядали митців як природну категорію, позначену винятковістю, адаптацією життєвих історій чоловіків-митців відповідно до риторичних моделей і міфо-героїчних конструктів. Жінки-художниці, навпаки, зазнали подвійного впливу цієї біографічної винятковості, оскільки їхній розрив із гендерними стереотипами призвів до додаткової кваліфікації як дива серед своєї статі, а отже, як дива природи[370].

На думку української культурологині Ю. Сабадаш, «з гуманістичної точки зори культурна творчість – це живе, усвідомлене, вільне прагнення людини до відновлення розірваної цілісності універсуму як у зовнішньому світі, так і в собі самій»[371].

Культурологи, музеєзнавці, мистецтвознавці, історики мистецтв, історики зосереджували свою увагу поміж іншим на жінках-мисткинях у своїх загальних дослідженнях. У XVI-XIX ст. грунтовні роботи опублікували І. Буллар, Дж. Вазарі, А. Вентурі, Р. Боргіні, Дж. Біанконі, К. Бонафеде, Дж. Босі,

---

[367] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 3; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. P.21.

[368] Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Studio Art Centers International Florence, 2017. P.17; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 4.

[369] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016, Vol. 27. P. 107.

[370] Barker, S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 425.

[371] Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. монографія / ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ, 2021. С. 239.

К. Бронзіні, А. К. П. Валері, А. Гатті, М. Гваланді, Дж. Гуідічіні, Дж. Джіордані, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія, Ф. Малагуцці Валері, Дж. Маркетті, С. Муцці, Ч. К. Перкінс, Л. М. Регг, К. Рідольфі, А. Саффі, Ф. П. Стернс, О. М. Тоселлі, Дж. Хілл, Л. Чиконьяра та ін.[372].

Класиком італійської ренесансної літератури Дж. Бокаччо у 1361–1362 рр. було написано «Про відомих жінок» *(«De mulieribus claris»)*. Нових відомостей щодо персоналій письменник не повідомляв, проте його твір актуалізовував «Природознавство. Про мистецтво» Плінія Старшого. Дж. Ч. делла Кроче глорифікував Проперцію де Россі та відомих жінок у царині філософії, культури, мистецтва, арифметики, представниць нобілітету в «La Gloria delle Donne», опублікованій у Болоньї (1590 р.). Варто відмітити діалоги К. О. Бронзіні (1580–1633) «Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo» (1622 р.), 32-томну працю, присвячену гідності жінок художниць, скульпторок, аристократок, підготовлену під патронатом жінок флорентійської родини Медічі[373]. У монографії італійської історикині мистецтв К. Бонафеде «Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi» (1845 р.) ретельно досліджено біографії, портрети, діяльність та твори

---

[372] Вазарі, Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів. Київ, 1970. 520 с.; Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. 184 p.; Borghini Raffaello. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. ; Bosi G. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee. Bologna, 1853. Vol. I. 400 p.; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p.; Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. pp. 375–377; Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia, 1816. Vol. II. 650 p.; Gatti A. La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna, 1889. 142 p.; Giordani G. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna, 1846. 92 p.; Giordani G. Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Bologna, 1842. 202 p.; Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London, 1912. 92 p.; Malaguzzi V. F. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna : Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.; Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna, 1841. Vol. I. P. I, II, III. 416 p.; Marchetti G. Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria. Bologna 1842. 16 p.; Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. Seria Quinta. 208 p.; Perkins C. C. Italian sculptors: being a history of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. London, 1868. 326 p.; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. 320 p.; Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part II). *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia, 1648. Pp. 71–72 ; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. 21 p.; Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s.; Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. 328 p.; Toselli, O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. II. 611 p.; Valery A. C. P. Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs. Bruxelles, 1842. 290 p.

[373] Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p.

18 відомих жінок Болоньї[374]. Грунтовністю відрізняється монографія британської історикині мистецтв Л. М. Регг «The Women Artists of Bologna» (1907), у якій авторка висвітлює життя, творчість і твори 4 мисткинь з Болоньї[375].

Проте досліджень, присвячених жінкам-художницям і скульпторкам, до ост. чверті XX ст. було обмаль. В українському мистецтвознавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже не поміченими. Між тим, наприклад, у Львівській національній галереї мистецтв є картина Софонісби Ангвіссоли «Портрет шляхетної пані» (1580–1600).

Виключенням можна вважати статтю Л. Іваницької «Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство»[376] і статтю Ю. Романенкової «XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади»[377]. Аналізуючи автопортрети в європейському живописі доби Ренесансу і маньєризму, авторка виділяє ті, що було написано жінками. Серед них автопортрети італійських художниць Маріетти Робусті, Софонісби Ангвіссоли, Лавінії Фонтани, Артемізії Джентілескі (зауважимо, що життя цієї художниці припадає вже на XVII ст.). Ю. Романенкова акцентує увагу на тому, що жінки як творці – Розальба Карр'єра, Лавінія Фонтана, Артемізія Джентілескі та ін. безумовно талановиті, але не геніальні. Розуміючи відносність критеріїв геніальності, зауважимо, що подібний статус митця визначається лише з часом (зрідка трапляється і навпаки, коли митець понижується «у геніальності»). Відбувається це унаслідок перевідкриття і переосмислення творчості і творів призабутих художників.

На основі антропоцентричного підходу до аналізу візуальних самопрезентацій жінок-художниць ранньомодерного періоду італійської культури XVI – перш. пол. XVII ст. виявити і заповнити пробіли, якіснують у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві стосовно творчості Плавтілли Неллі, Софонісби Ангвіссоли, Лавінії Фонтани, Маріетти Робусті, Артемізії Джентілескі, Арканджели Паладіні, Джованни Гарцоні, Елізабетти Сірані і скульпторки Проперції де Россі.

При написанні розділу монографії використано принципи і методи філософсько-антропологічного дослідження у поєднанні з біографічним, історико-порівняльним, хронологічним, іконографічним та образно-стилістичним методами.

З поміж філософсько-антропологічних використовувався принцип антропологічної редукції, керуючись яким аналізувалась творчість як їх самооб`єктивація, принцип екстраполяції окремих фактів життя жінок-художниць на інтерпретацію їх творчості та принцип антропологічної інтерпретації еволюції творчості, коли крізь призму хронологічно послідовних творів як образних об`єктивацій, здійснювалась спроба пізнання їхнього творця.

---

[374] Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. 184 p.

[375] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. 320 p.

[376] Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Історія*, 2018. Вип. 4. С. 35–41.

[377] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118.

Біографічний метод застосовувався при роботі з даними про життя художниць, іконографічні та образно-стилістичні методи (прийоми композиції, сюжети, колористичні характеристики) – при аналізі художнього відеоряду та його класифікаціях.

Аналітична робота здійснювалась поетапно як перехід від іконографічної і образно-стилістичної інтерпретації картин з поступовою елімінацією художньо-стильових характеристик як позаантропологічних культурних констант із подальшою антропологічною редукцією образу в ранньомодерному періоді італійської культури.

Виходячи з теоретико-методологічної установки філософської антропології, що творчість завжди можна розглядати у безпосередньому зв'язку із сутністю людини в цілому («Що ми пізнаємо з цих творінь про самого їхнього творця?»)[378], спробуємо крізь призму аналізу творчості виявити еволюцію цієї сутності, враховуючи інколи виключну роль окремих феноменів життя митця, які «можна розглядати у безпосередньому зв'язку із сутністю людини в цілому»[379].

Наукова новизна дослідження полягає в авторській методиці аналізу творів візуального (образотворчого) мистецтва з точки зору антропоцентричного підходу, а також у розгляді творчості жінок-художниць ранньомодерного періоду італійської культури як їх самооб'єктивацій, що породжують нову культурну реальність.

Проте проблема феміністичного підходу в аналізі творів мистецтв жінок-мисткинь полягає в хибному уявленні про те, що мистецтво є прямим, особистим вираженням індивідуального емоційного досвіду, перекладом особистого життя у візуальні вираження. Мистецтво майже ніколи не буває таким, велике мистецтво ніколи не є таким, як підкреслює Л. Нохлін. У монографії «Why Have There Been No Great Women Artists?» (2021 р.), опублікованій до 50-річчя її першої однойменної статті, Л. Нохлін уважає, що створення мистецтва складається з несуперечливої мови форми, більш-менш залежної або вільної від заданих у часі умов, схем чи систем позначень, які необхідно вивчати чи відпрацьовувати, чи то шляхом навчання, чи тривалого періоду індивідуальних експериментів[380]. Відповідь на те, чому не було видатних жінок-художниць, полягає не в природі індивідуального генія чи його відсутності, а в характері наявних соціальних інститутів і в тому, що вони забороняють чи заохочують у різних класах чи групах осіб[381].

Значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника у професійному становленні багатьох жінок-мисткинь. Однак зрозуміло: щоб жінка взагалі зробила вибір на користь кар'єри, тим більше, кар'єри в мистецтві, вона

---

[378] Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* : хрестоматія / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ, 1996. С. 105.

[379] Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* : хрестоматія / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ, 1996. С.107; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку :* наук. зб. 2020. Вип. 35. С. 11–19.

[380] Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. p. 28.

[381] Ibid. P. 42.

мала бути осібно нетрадиційною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини, вона у будь-якому випадку повинна була мати в собі сильну рису непокори, щоб взагалі пробитися у світ мистецтва, а не підкорятися суспільно схваленій ролі дружини і матері, єдиній ролі, яку їй автоматично приписує кожен соціальний інститут[382].

Аналізуючи історію мистецтв і культури, Л. Нохлін наголошує, що не було видатних жінок-художниць, хоча було багато цікавих і гарних, які залишаються недостатньо дослідженими або оціненими[383]. Проте у життєписах видатних художників, скульпторів та архітекторів італійський історик мистецтв Дж. Вазарі (1511–1574) згадує слова поета Л. Аріосто: «Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun Arte ov'hanno posto cura», «ті жінки всі досягли досконалості, хто присвятив своє дозвілля мистецтвам»[384], і наводить список жінок-воїнів, поетів, філософів, учених, художників і жінки-скульпторки.

Після перших публікацій життєписів Вазарі у 1550 р. і 1568 р. значна кількість жінок-мисткинь залишили мистецьку спадщину, яка потребує ретельного виявлення, вивчення та комплексного аналізу. Втім виникає проблема, кого з митців вважати видатним, який твір вважати найкращим, які критерії оцінювання застосовувати. Н. Х. Блустоун не припускає, що критик може створювати інтерпретації творів, повністю відокремлені від припущень і загальноприйнятих естетичних стандартів свого часу. Як і художники, критики та історики діють з точки зору певного часу[385].

На мою думку, варто заперечити поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Першою мисткинею, про яку йдеться у відомих «Життєписах найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (вид. 1550 р., торрентіана та 1568 р., гіунтіна) Дж. Вазарі, називається Проперція де Россі (1490–1530). Біографом описується життя і творчість «першої відомої жінки-скульптора епохи Відродження, яка, не беручи до уваги існуючі на той час у західноєвропейському суспільстві правила життя і норми поведінки, завдяки своїй залізній волі й непереборному бажанню творити в обраному напрямі мистецтва займалась, як тоді вважалось, виключно чоловічим заняттям – різьбленням по каменю, обробкою мармуру, гравюрою та виготовленням незвичних мініатюр»[386]. Серед 25 жінок, які працювали у 12 містах від Венеції до Неаполя і були зареєстровані як художниці у ранньомодерний період в Італії…, Де' Россі була

---

[382] Ibid. P. 68.

[383] Ibid. P. 28.

[384] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I, p. 3. P. 174.

[385] Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto, 1995. P. 46.

[386] Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Історія*, 2018. Вип. 4. С. 36.

єдиною скульпторкою[387]. Л. Креспі називає 23 жінки-художниці, які працювали у Болоньї у XVI–XVII ст.[388]. Проте Проперція де Россі поєднала в своєму жіночому мистецтві талант художниці, мініатюристки, скульпторки, граверки.

Історіографія дослідження культурно-мистецьких практик Проперції де Россі в ранньомодерну добу італійської культури грунтується на працях XVI – поч. XX ст. Дж. Н. Алідосі, І. Буллара, Дж. Вазарі, А. Вентурі, Р. Боргіні, Дж. Біанконі, К. Бонафеде, Дж. Босі, К. Бронзіні, А. К. П. Валері, А. Гатті, М. Гваланді, Дж. Гуідічіні, Дж. Джіордані, Й. фон Зандрарта, Ч. К. Перкінса, К. Ч. Мальвазії, Ф. Малагуцці Валері, Дж. Маркетті, С. Муцці, Ч. К. Перкінса, Л. М. Регг, А. Саффі, О. М. Тоселлі, Дж. Фантуцці, Дж. Хілл, Л. Чиконьяри та ін.[389]. Розглянуто актуальні наукові підходи до дослідження Н. Блустоун, М. Гаррард, І. Граціані, О. Гончарової, Ф. Джейкобс, Л. Іваницької, Л. Нохлін, Дж. Тальман, В. Фортунаті, Дж. Форчун, В. Чедвік, Д. Л. Чейні та ін.[390].

---

[387] Jacobs F. H. The construction of a life: Madonna Properzia De'Rossi 'Schultrice' Bolognese, *Word & Image,* 1993. Vol. 9, Issue 2. P. 122.

[388] Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. P. 96.

[389] Вазарі Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів. Київ, 1970. 520 с.; Alidosi G. N. P. Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose. Bologna, 1621. 226 p.; Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3. Pp. 405–435; Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. 184 p.; Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. 648 p.; Bosi G. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee. Bologna, 1853. Vol. I. 400 p.; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p.; Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. Pp. 375–377; Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia, 1816. Vol. 2. 650 p.; Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. Bologna, 1786. T. 5. 392 p.; Gatti A. La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna, 1889. 142 p.; Giordani G. Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Bologna, 1842. 202 p.; Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London, 1912. 92 p.; Malaguzzi V. F. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna, 1899. 450 p.; Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. 1. P. 1, 2, 3. 416 p.; Marchetti G. Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria. Bologna, 1842. 16 p.; Perkins C. C. Italian sculptors: being a history of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. London, 1868. 326 p.; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. 320 p.; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. 21 p.; Toselli O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. 611 p.

[390] Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 4. С. 9–19; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 3–15;

Джерельну базу дослідження склали матеріали архівів міста Болоньї, нотаріальні, кримінальні архіви, бухгалтерські книги фабрики Сан-Петроніо, інвентарні книги музеїв, опубліковані та онлайн музейні колекції, каталоги музеїв, стародруки з історії родин міста Болоньї, історії культури і мистецтв, мистецтвознавства[391].

Дж. Вазарі називає Проперцію донькою громадянина Болоньї. Однак Дж. Н. Алідосі заявив у «Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna» (1621 р.), що вона є донькою Джованні Мартіно Россі да Модена[392]. Інший біограф на початку XIX ст. припустив, що Россі було її прізвищем за чоловіком, а не дівочим прізвищем, головним чином на тій підставі, що її зазвичай називають Мадонна Проперція. У 1841–1851 р. М. Гваланді виявив документи 1514, 1516 і 1518 рр. у архівах MSS., в яких згадується «Domina Propertia, filia q. Ieronymi de Rubeis Bononiae civis» (лат.), «пані Проперція, донька покійного Ієронімі де Рубеіса, громадянина Болоньї» (мій пер. – О.Г.)… Таким чином, ми можемо погодитися з Вазарі, що Проперція була уродженкою Болоньї[393].

Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts*. Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto. 1995. Pp. 38–51; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p.; Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. 127 p.; Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*. 2016. Vol. 10, No. 2. Pp. 5–43; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.; Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *ArtHerstory*. Publ. 09.03.2021. URL: https://artherstory.net/bolognese-women-artists-at-christ-church-oxford/ (accessed: 19.10.2024).

[391] Alidosi G. N. P. Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose. Bologna, 1621. 226 p.; Biblioteca Salaborsa, Comune di Bologna. URL: https://www.bibliotecasalaborsa.it/content/cartigli/?u=74(accessed 06.09.2024) ; Bosi G. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee. Bologna, 1853. Vol. I. 400 p.; British museum, London, Great Britain. URL: https://www.britishmuseum.org/ (accessed 08.03.2024) ; Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. Pp. 375–377; Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870 ; Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024) ; Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. Bologna, 1786. T. 5. 392 p.; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. Tintoretto Marietta. Selbstbildnis mit Jacopo Strada, 1567/1568, 99,5 x 121 cm, Inv. num. Gal.-Nr. 270 ; Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. URL: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 20.03.2024) ; Laboratorio delle Arti visive. URL: https://stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=1237 (accessed 08.03.2024) ; Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. 208 p.; Universita di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. *Opere De Rossi Properzia, Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre, Giuseppe e la moglie di Putifarre*. URL: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/104758/De%20Rossi%20Properzia%2C%20Giuseppe%20accusato%20dalla%20moglie%20di%20Putifarre%2C%20Giuseppe%20e%20la%20moglie%20di%20Putifarre (accessed 24.02.2024).

[392] Alidosi G. N. P. Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose. Bologna, 1621. P.147.

[393] Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. Pp. 93–95 ; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P. 168.

Згідно із записом у нотаріальному архіві Болоньї 18 березня 1515 р., зазначається «Discreta mulier Domina Propertia quondam D.ni Hyeronimi de Rubeis Cap. S. Iosephi etc.»[394]. Й. фон Зандрарт також називав її «Propertia von Bologne»[395].

На аверсі медалі (*Рис. 7*), викарбованій в Італії у XVII ст. (Британський музей, інв. ном. 1910,0708.2.) і присвяченій видатній скульпторці, зображено «M. PROPERTIA DE RVBEIS. SCVL. BONON», що перекладається з лат. «Мадонна Проперція де Рубеіс. Скульптор. Болонка»[396].

Завдячуючи своєму батькові, нотаріусу, який був прогресивних поглядів, Проперція змогла отримати освіту. Відомо про її навчання рисунку та гравюрі у болонського гравера Маркантоніо Раймонді[397]. Дж. Вазарі присвятив М. Раймонді, або де Франчі, єдиному граверу, цілий розділ у його книзі «Життя найвидатніших художників, скульпторів і архітекторів»[398]. М. Раймонді як гравер відомий своєю тривалою співпрацею з Рафаелем, Дж. Романо та ін.

Болонья була другим за величиною не столичним містом в Європі після Ліона. Місто було розташоване на рівнинах Емілії-Романьї, яка була в руках патріціїв Болоньї. У Болоньї знаходився перший в Європі університет, заснований ще у 1088 р., до якого мали право вступати дівчата. Варто зауважити, що у 1481–1482 рр. ректором Болонського університету був український філософ, астроном, письменник, доктор медицини Г. Дрогобич (Ю. Котермак). Особливо відомий наукою, у XVI ст. університет пережив помітний розквіт освіти, завдяки роботі видатних вчених[399].

Як зауважує американська мистецтвознавиця В. Чедвік у монографії «Women, Art, and Society» (2020 р.), зв'язки між університетом і мистецтвом Болоньї мають бути задокументовані, але відомо, що видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристки…[400]. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, або донька художника у майстерні батька. Проте

---

394 Toselli O. M. *Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna* ad illustrazione della storia patria. Bologna: Publisher pei tipi di A. Chierici, 1875. T. 2. P. 80.

395 Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. S. 203.

396 British museum, London, Great Britain. URL: https://www.britishmuseum.org/ (accessed 08.03.2024).

397 Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto. 1995. P. 43 ; Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. P. 18 ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. p.97 ; Giordani G. Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Bologna, 1842. P. 139 ; Perkins C. C. Italian sculptors: being a history of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. London, 1868. P. 240; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P. 9.

398 Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. P. 3. Pp. 294–312.

399 Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. Pp. 18–19.

400 Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. P. 94.

доньці нотаріуса доводилося просуватися професійним шляхом без постійного патронату.

У Болоньї не було жодної великої правлячої родини, такої як Гонзага, д'Есте чи Медічі, яка би займалася промоцією візуального мистецтва. Були заможні сім'ї, але жодна з них не вкладала значних коштів у мистецтво, так як це робили вищі верстви венеційського суспільства, які заохочували художню творчість Белліні, Тіціана, Тінторетто. Талановиті болонські живописці XVI ст., коли їм була надана така можливість, переїхали у регіони, де їм були гарантовані регулярні виплати[401]. На початку XVI ст. болонці обмежили свої живописні замовлення вівтарями для своїх сімейних каплиць у парафіяльних церквах та циклами фресок для прикраси своїх палаців… Ще небагато сімей мали картини і скульптуру вдома, про що свідчать попередні описи майна в інвентарних книгах[402]. Було лише кілька будинків, на стінах яких було більше однієї чи двох молитовних картин. Однак пізніші описи майна з середини 1570-х років демонструють дедалі більшу зацікавленість володінням картинами та скульптурами[403].

Ранні роботи Проперції були глибокими зображеннями на камені найдрібнішого роду, що вимагали безмежного терпіння і делікатності рук[404]. Також вона гарно рисувала ручкою[405].

Дж. Вазарі зазначає в «Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori» (1568 р.), «sono nel nostro libro alcuni disegni di mano di costei fatti di penna e ritratti dalle cose di Raffaello da Urbino, molto buoni. Ma non è mancato, ancorché ella disegnasse molto bene, chi abbia pareggiato Properzia non solamente nel disegno, ma fatto così bene in pittura, com' ella di scultura». «У нашій книзі є кілька дуже гарних рисунків, зроблених рукою цієї Проперції, виконаних пером і скопійованих з робіт Рафаелло да Урбіно. Але хоча вона дуже добре рисувала, не бракувало тих, хто зрівнявся з Проперцією не тільки в рисуванні, але й у живописі, як вона була в скульптурі»[406]. В кінці своєї книги Вазарі розміщує рисунок[407], авторство якого, як я вже зауважувала, можна віднести до Проперції де Россі[408]. Італійський історик мистецтв А. Саффі у доповіді «Della vita, e delle

---

[401] Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P. 28.
[402] Ibid. P. 28–30.
[403] Ibid.
[404] Perkins C. C. Italian sculptors: being a history of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. London, 1868. P.240.
[405] Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. S. 203.
[406] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I, parte 3. P. 173. ; Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* transl. Gaston du C. de Vere. London, 1912–1914. Vol. 5. P. 126.
[407] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I, parte 3. P. 1016.
[408] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 5, 13.

opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830» (1832 р.), називає Проперцію де Россі «valente disegnatrice» – «вправною рисувальницею», яка «завдяки готовності розуму показала себе таким експертом у мистецтві, що винаходів її руки і, зокрема, деяких робіт, зроблених пером і зображених з творів Рафаеля, було достатньо, щоб зробити її дуже вправною рисувальницею»[409]. Вона рисувала різні фантазії і складала фігурки людей чи тварин[410].

У каталозі «Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti» скульптора Е. Сантареллі (1870 р.), у кабінеті рисунків і гравюр галереї Уффіці занотовано, «Properzia de' Rossi. Riverse figure di donne con putti, dis. a penna, carta bianca. Stima: 30,00 L». «Проперція де Россі. Зворотні фігури жінок з херувимами, рис. ручкою, білий папір. Оцінка: 30,00 лір»[411]. Рисунок із зображенням лева і собаки руки Проперції знаходиться у кабінеті рисунків та гравюр Академії мистецтв Венеції[412] (інв. ном. 00361604, інв. 1870, 719).

Один з рисунків у картинній галереї Крайст-Черч в Оксфорді, Великобританії дійсно приписують болонській художниці Проперції де Россі[413]. Ж. Тальман, куратор картинної галереї Крайст-Черч в Оксфорді, звертає увагу на те, що рисунки в більшості випадків були не самостійними закінченими творами мистецтва, а дослідженнями та творчими ідеями в процесі художнього розвитку. Їх ревно оберігали художники та їхні майстерні, оскільки вони зберігали винахідницький блиск і секрети своїх творців. Це те, що зробило їх бажаними для колекціонерів – розуміння, що швидке написане дослідження дало б уявлення про справжній нефільтрований геній розуму художника. Італійське слово для рисування «disegno» означає не тільки суто фізичний акт рисування, але й інтелектуальну візуалізацію ідеї[414].

Згодом Проперція де Россі вирішила займатися скульптурою. Проте цей вид образотворчого мистецтва вважався виключно чоловічою професією. Тому вона винайшла вихід у тому, що вирізьблювала зображення на вишневих і персикових кісточках.

Описуючи таланти скульпторки і мініатюристки Проперції, італійський історик мистецтв Р. Боргіні в «Il riposo» (1584 р.) у розділі «Propertia de 'Rossi,

---

[409] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P. 9.
[410] Ibid. P. 8.
[411] Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. URL: https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/172/ (accessed 01.05.2024).
[412] Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: https://catalogo.beniculturali.it/(accessed 30.05.2024).
[413] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2021. Вип. 39. С. 5, 13; Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *ArtHerstory.* Publ. 09.03.2021. URL: https://artherstory.net/bolognese-women-artists-at-christ-church-oxford/ (accessed: 19.10.2024).
[414] Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *ArtHerstory.* Publ. 09.03.2021. URL: https://artherstory.net/bolognese-women-artists-at-christ-church-oxford/ (accessed: 19.10.2024).

scultrice e sua vita» зазначає, що «Проперція де Россі з Болоньї, яка має рідкісний талант і гарне тіло, співає краще, ніж інші жінки її міста, все ще займається (будучи від природи схильною до рисування) різьбленням по каменю, на якому вона зробила багато історій з великим терпінням та добре зробленою конфігурацією, які вражали кожного, хто їх бачив; тому що на волоському горіху вона зробила «Страсті Господа», що було майже дивом побачити у мініатюрі таку велику кількість фігур, і так добре розділених» (мій пер. – О.Г.)[415]. Французький мистецтвознавець І. Буллар у «Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres» (1682 р.) дивується, як Проперція могла дотриматися усіх пропорцій на маленькому просторі кісточки[416]. Зображаючи її майстерність, італійський історик мистецтв Л. Чиконьяра зауважує у «Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt» (1816 р.), що, безперечно, було дивом побачити на такому маленькому ядрі кісточки усі страсті Христа, створені гарним різьбленням з нескінченністю людей на додаток до Розп'яття та апостолів[417].

Так було зображено цикл «Страсті Христови». Як описує британська історикиня мистецтв Л. М. Регг у монографії «Жінки-художниці Болоньї» (1907 р.), у довжину Проперція де Россі зробила розп'яття – центральну фігуру, тих, хто спостерігав, плакав, та катів згрупувала у славну композицію, і кожну окрему фігуру обробила з точністю та духовністю – все на одній персиковій кісточці. Витонченість і вишуканість твору Вазарі характеризує як чудову[418]. Як повідомляє Н. Х. Блустоун, даний твір зберігався до 1864 р., проте нині його перебування невідоме[419].

Серія різьблених мініатюр у Museo Civico в Болоньї, безумовно, створені її рукою. Вони були подаровані місту Болонья графом Марсільї, спадкоємцем родини Грассі, перших власників. 11 персикових різьблених кісточок встановлені до хреста з філігранного срібла. Вони оброблені так, щоб було видно обидві сторони кісточок. З одного боку кісточок – 11 апостолів, кожен зі своїм ім'ям та пунктом Апостольського віросповідання; з іншого боку – святі діви, кожна з гаслом, яке уособлює її особливу чесноту, або атрибут[420]. Тому її дуже хвалили за таку витонченість роботи, що вважалася дивом[421]. Герб родини Грассі (бл. 1510–1524 рр.) у вигляді двоголового орла з хрестом зі самшиту, срібла, філіграні,

---

[415] Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. P.427.

[416] Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. Pp. 376.

[417] Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia, 1816. Vol. 2. Pp. 188–189.

[418] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.171.

[419] Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* London, Toronto. 1995. P. 43.

[420] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. ... P. 171.

[421] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P. 9.

литих деталей, гірського кришталю, інкрустований 11 персиковими кісточками *(Рис. 1)*, із вигравіруваними на одному боці Св. Апостолами *(Рис. 2)*, зі Св. дівами[422] – з іншого, дотепер знаходиться у музеї Середньовіччя Болоньї[423].

На думку І. Граціані, болонської професорки історії мистецтв, герб родини Грассі вирізьблений з «неоелліністичною елегантністю, як камея»[424]. На описаних ядрах, продовжуючи зверху вниз і за годинниковою стрілкою, вирізьблені на лицьовій стороні – зворотному боці: Св. Петро – Св. Орсола, Св. Лючія – Св. Євангеліст Іоанн, Св. Яків старший – Св. Сесілія, Св. Фома – Св. Аполлонія, Св. Варфоломій – Св. Юстина, Св. Агата – Св. Фаддей, Св. К'яра – Св. Симон, Св. Матфій – Св. Агнеса, Св. Варвара – Св. Філіпп, Св. Яків молодший – Св. Маргарита, Св. Андрій – Св. Катерина Олександрійська. У хресті в центрі: (втрачено) Голова Спасителя, в овалі: Св. Доротея – Голова Богородиці, (втрачено) в овалі: Св. Павло[425].

Оскільки робота Проперції де Россі з дорогоцінними металами не була задокументована, І. Граціані висловлює гіпотезу, що філігранна оправа могла бути виготовлена ювелірами, братами Джакомо і Андреа Джессі, які працювали з 1511 р. на кардинала Ахілле Грассі[426].

Інша прикраса – золотий кулон з вишневою кісточкою із понад 100 різьбленими головами та діамантами, смарагдами і перлами, розміщений в експозиції музею срібла (Museo degli Argenti, палац Пітті, Флоренція, Італія) *(Рис. 3)*[427]. Як пише К. Бонафеде, посилаючись на А. Саффі, Проперція де Россі – «inarrivabile intagliatrice», неперевершена різьбярка, вирізала вишневу кісточку, яка показана у Галереї Флоренції в кабінеті коштовних каменів № 6, підвішена на нитці з маркуванням № 318 у зеленому емальованому кільці, прикрашеному чотирма діамантами, схрещеними за золотим злитком. На цій маленькій кулі знову з'являється слава святих і виділяється 65 крихітних голів гідної роботи[428]. Н. Х. Блустоун називає прикрасу «Славою Святих»[429].

Проте І. Граціані відносить дану прикрасу до німецького виробництва XVI ст.[430]. К. П. Ашенґрін висловила припущення «про фламандську чи німецьку руку», знаходила спорідненості з іншими коштовностями закордонного виробництва: знаменитою вишневою кісточкою «зі 185 головами» в Grünes

---

[422] Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. P.19.

[423] Museo Civico Mediavale, Bologna, Italia. URL: https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873(accessed 22.05.2024).

[424] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna : Editrice Compositori, 2008. P. 54.

[425] Ibid. P. 64–65.

[426] Ibid. P. 55.

[427] Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze, Italia. URL: http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/ (accessed 15.01.2024).

[428] Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. P.19.

[429] Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto, 1995. P. 43.

[430] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.51.

Gewölbe в Дрездені, яка також зроблена як підвіска, і двома подібними каменями, які зберігаються в скарбниці Музею історії мистецтв у Відні[431].

Протягом своєї кар'єри Проперції де Россі було доручено працювати в найвідоміших церквах і світських будівлях Болоньї.

1. Церква Санта Марія дель Бараккано[432].
2. Собор Сан-Петроніо[433].
3. Палаццо Грассі[434].
4. Палаццо Болоньїні[435].

Вона створювала зовнішні фризи, капітелі колон, вівтарну арку, барельєфи та мармурові скульптури.

У 1524 р. віце-легат запросив скульпторку прикрасити арку головного вівтаря в церкві, яку він щойно відновив біля воріт Сан-Стефано. Проперція виконала чудовий екземпляр різьблення періоду Ренесансу, з гарним

---

[431] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi…. P. 51; Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. URL: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/(accessed 20.03.2024).

[432] Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna, 1835. P.121 ; Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. P.19; Bosi G. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee. Bologna, 1853. Vol. I. Pp.128, 316; Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto, 1995. Pp. 38–51; Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura (№ 00083831). URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 01.05.2024) ; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.172 ; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. Pp. 12–13; Valery A. C. P. Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs. Bruxelles, 1842. Pp. 121, 142.

[433] Alidosi G. N. P. Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose. Bologna, 1621. P.147; Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna, 1835. Pp. 98–99, 265; Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. P. 21; Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. Pp. 427–428; Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura (№№0800649645, P_000539, 0800649646, P_000540). URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024) ; Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia, 1816. Vol. 2. p.112; Guidicini G. G. B. Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani. Supplemento alle Cose Notabili ...", 1908. Vol. 3. P.151; Marchetti G. Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria. Bologna, 1842. P.14; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.174; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. Pp. 14–18; Valery A. C. P. Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs. Bruxelles, 1842. P.121; Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* transl. Gaston du C. de Vere. London, 1912–1914. Vol. 5. Pp. 125; Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10, parte I. Pp. 606–607.

[434] Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna, 1835. Pp. 43–44.

[435] Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi … pp. 145–146; Malaguzzi V. F. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna, 1899. Pp.176, 185.

переплетенням фламбо і пташиних голів, фруктів, листя та сфінксів, що увінчує арку вівтаря в церкві Санта Марія дель Бараккано [436].

Кафедральний собор Сан-Петроніо в Болоньї мав бути прикрашеним барельєфами на фасаді. Адміністратори запросили скульпторів міста взяти участь у конкурсі та надіслати зразки своєї майстерності. Це був професійний шанс Проперції. Вона стала першою жінкою-скульпторкою у колі професійних скульпторів-чоловіків. Її «контрольною роботою» був мармуровий бюст графа Гвідо Пеполі (батька Алессандро Пеполі, голови Фабрики базиліки Сан-Петроніо. – О. Г.), який нині знаходиться у першій кімнаті музею Сан-Петроніо, або барельєф, виявлений у середині минулого століття на віллі Пеполі[437]. Проперція де Россі зобразила його воїном з медаллю, достатньо молодого віку, яким ми милуємося у першій кімнаті Фабрики базиліки Сан-Петроніо. Погляд на бюст і медаль роз'яснює неточність образу. Як пише Дж. Маркетті у «Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi» (1842 р.), граф Г. де Пеполі ніколи не воював; також не видається достовірним, що Проперція, яка зробила цей бюст приблизно через 18 років після смерті графа (що відбулася в 1505 р. у віці 63 років), представила його молодою людиною, а не у досвідченому віці, в якому він помер. Ніхто не має розумних підстав сумніватися в тому, що це бюст графа Г. де Пеполі, зображений Проперцією де Россі і описаний з похвалою Дж. Вазарі. Незважаючи на висловлювання Дж. Вазарі, дехто також сумнівався, чи є у Проперції чоловік: але у спогадах про виплати, здійснені їй за твори мистецтва у Сан-Петроніо, записаних В. да Давіа, зазначено, що Проперція була названа *Мадонна*, отже вона була заміжньою[438] [88, с. 14].

А. Саффі високо оцінив професійні навички де Россі, вважаючи, що «цей бюст, як бачимо, хоча в обладунках не показує нічого, окрім голови… але разом націлено на жвавість, на вираз певної великодушності, це… дуже гарний твір. … Він виконаний з майстерним мистецтвом»[439].

Пропозицію Дж. Маркетті з сумнівом сприймає Ф. фон Шоттмюллер (1913, с. 178–179) у книзі «Königliche Museen di Berlino» (інв. 314; каррарський мармур, 42х29 см), зазначаючи, що портретний бюст, схоже, походить із резиденції Пеполі під час купівлі в 1875 р. (для Королівського музею Берліну, нині Altes Museum Berlin. – О. Г.). Бюст, що зберігається в музеї базиліки Сан-Петроніо, нині вважається роботою невідомого скульптора[440].

---

[436] Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura (№00083831). URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024) ; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.172.

[437] Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. Pp. 376 ; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.172.

[438] Marchetti G. Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria. Bologna, 1842. P. 14.

[439] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P.15.

[440] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.70.

Також Проперція зробила кілька скульптур для порталу західного фасаду собору Сан-Петроніо в Болоньї. Її барельєфи в музеї Сан-Петроніо зображають 1) візит цариці Савської до царя Соломона та 2) сюжет Йосифа і дружини Потіфара. На першому барельєфі бачимо царя, який сидить на своєму троні, його охоронців та великих людей навколо нього. Одна з фігур барельєфу стоїть на колінах біля його ніг, пропонуючи рукоділля. Цариця Савська та її служниці шанобливо стоять осторонь[441].

Р. Боргіні високо оцінює професійну майстерність Проперції: «На фасаді Сан-Петроніо в Болоньї є майстерна мармурова картина її руки, на якій зображено історію Йосифа в Єгипті, коли залишаючи плащ, він рятується від благань і пасток закоханої жінки; і на цьому ж фасаді також нею зроблені два мармурові Ангели з поступовим рельєфом, старанно виконані» (мій пер. – О. Г.)[442].

Як зазначає А. Саффі, Якопо Де Марія, професор скульптури Академії образотворчого мистецтва Болоньї[443], ... зробив ретельне спостереження, виявляється, що «лише два барельєфи, згідно з міркуваннями мистецтва, можна вважати, що належать Проперції; тобто Йосифа, а другий – поруч, із царицею Савською, яка приходить до Соломона». І справді, добре вдивляючись усередину цих двох барельєфів, бачиш, що повітря облич, кінцівки тіла, лінії волосся та візерунки одягу зберігають між собою певну однорідність, яку не можна впізнати у двох інших. Якість роботи, яка показана в обох барельєфах, дуже ретельна, оскільки всі люди з великим рельєфом виділяються з поля. Обидва барельєфи дуже граціозні, над обома працювали з великими навичками та старанністю. З одного боку ми бачимо великого монарха, що сидить на троні з найвеличнішим виглядом, а навколо нього – величні люди королівства, з охороною, озброєною сокирами.

Біля підніжжя трону, дещо схилившись на одне коліно, молода дівчина пропонує одяг дорогоцінної роботи; далі цариця в оточенні служниць… чекає завершення приношення дарів (мій пер. – О.Г.)[444]. Сучасною історіографією сюжет і назву барельєфу роботи Проперції де Россі змінено на «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» *(Рис. 5)*[445].

Як зауважував О. М. Тоселлі, Проперція та її батько Йєронімі де Рубеіс були парафіянами церкви Св. Йосифа в Болоньї[446]. Тому, на мою думку, образ

---

[441] Giordani G. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna, 1846. 92 p.; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.174 ; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. Pp. 16–17.

[442] Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. Pp. 427–428.

[443] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P. 15.

[444] Ibid. Pp. 15–16.

[445] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P. 23.

[446] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. P.80.

іншого святого Йосифа, який супроводжував скульпторку з дитинства під час меси та причастя в церкві, був обраний нею не випадково[447].

Барельєф на біблійну історію про Йосифа та дружину Потіфара *(Рис. 4)* нагадує нам про перемогу праведного єврейського раба Йосифа над пристрастю дружини начальника охорони Потіфара, єгиптянина, перемогу цнотливості чоловіка над чуттєвістю і переслідуваннями з боку заміжньої жінки, перемогу молитви до Бога над наклепами (Буття, 39: 7–21)[448]. Втім зобразити жінку з оголеними грудьми для фасаду собору Сан-Петроніо у Болоньї було сміливо для жінки-скульптора. Однак центральна фігура знаходиться ліворуч – образ Йосифа, який уособлює цнотливість, непохитність, подолання життєвих спокус, віру в Бога, перемогу над наклепами і, врешті-решт, звільнення *(Рис. 6)*[449]. Як зазначає Л. М. Регг, Йосиф відвертається від спокусниці, яка, сидячи на краю дивану з балдахіном, намагається затримати чоловіка рукою за плащ, що майорить. Картина відображає природні, енергійні рухи та дії, але без насильства та викривлення. Жести витончені, гармонія лінії не порушена. Ми розуміємо, що Проперція вивчала класичні моделі[450].

На гравюрі LII у книзі Л. Чиконьяри «Storia della scultura…» можна побачити рисунок барельєфа роботи де Россі, що зберігся в залах творів Сан-Петроніо, який уособлює Йосифа цнотливого, що рятується від пасток дружини Потіфара. Л. Чиконьяра пов'язує сюжет барельєфу з особистим життям скульпторки, яка, на його думку, тоді була палко закохана в прекрасного юнака, який мало піклувався про неї, висвітлила цю дивну тему, в якій вона натякала на своє нещастя і на невдячність коханого юнака: таким чином вона, частково видихнула («esalata», італ. – О. Г.) свою сильну пристрасть. Мармуровий барельєф не поступається іншим прекрасним виробам знаменитих scarpelli, які були виготовлені для прикрашання дверей базиліки, а композиція настільки ніжна, наскільки й дорогоцінна у виконанні[451].

На відміну від мистецтвознавців, які ототожнювали особисте життя скульпторки, її звивисті стосунки з графом Антоном Галеаццо Мальвазією з сюжетом барельєфу, А. Саффі вважає, що на барельєфі було зображено Йосифа через спалах душі; … і навряд чи жінка такого таланту і тієї слави, якою була Проперція, хотіла зробити з себе видовище публічної провини[452]. Італійський скульптор А. Канова «захоплювався її нечисленними скульптурами, що залишилися»[453].

---

[447] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* 2021. Вип. 39. С. 7.

[448] Біблія / пер. І. Огієнка. URL: https://only.bible/bible/ubio/ (дата звернення: 02.09.2024).

[449] Museo di San Petronio, Bologna, Italia. URL: https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/(accessed 24.02.2024).

[450] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.174.

[451] Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia, 1816. Vol. 2. Pp. 188–189.

[452] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P.17.

[453] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.38.

Італійська мистецтвознавиця В. Фортунаті, професорка історії мистецтв з Болоньї, у монографії «Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V» (2008 р.) проводить художній аналіз, порівнюючи генезу та іконографію барельєфу де Россі з картинами Дж. Романо (VII склепіння лоджій Рафаеля), втраченим циклом Кавалліні у San Paolo fuori le Mura, що зберігається в рукописі у бібліотеці Ватикану, та гравюрою М. Раймонді «Йосиф та дружина Потіфара» (Альбертина, Відень)[454].

Виявилося, що Проперція глибоко роздумувала над сучасними стилістичними особливостями римської манери, зокрема виявила безпосереднє знання фрески подібного сюжету, написаної Дж. Романо у VII склепінні лоджій Рафаеля, точніше, дослідження його гравюри, зробленої в ті роки її вчителем М. Раймонді. Для часткового підтвердження гіпотези можна згадати заключні примітки біографії Дж. Вазарі, в яких історик з Ареццо, щоб надати кращу похвалу Проперції, вказує на «деякі її рисунки, зроблені пером, і скопійовані з творів Рафаелло да Урбіно», визначивши їх як «дуже гарні»[455].

Але не тільки культура рафаелеска чітко випливає з анімаційного сценарію барельєфу. Як зазначає В. Фортунаті, фактично, застосовуючи образні моделі рафаелеска до децентралізованої фігури Йосифа, який тікає у своїй відчайдушній цнотливості, Проперція ставить в центр сцени владну агресію жінки, чия «палка пристрасть» формує чітко андрогінний образ, маленькі груди, показані через широке декольте, руки, одна з яких тягнеться, щоб схопити юнака, відповідають м'язистим рукам Мікеланджело[456].

У 1965 р. М. Ч. Дюпре атрибутувала Проперції інший барельєф «Дружина Потіфара звинувачує Йосифа» *(Рис. 5),* який вже да Давіа приписував Н. Тріболо (1834) та да Супіно приписував Аміко Аспертіні (1914), як «стилістичне співвідношення з барельєфом» «Цнотливість Йосифа», певною роботою скульпторки»[457]. Раніше, у 1830 р. А. Саффі писав про атрибуцію даних 2 барельєфів руці Проперції, грунтуючись на визначенні професора Якопо Де Марія[458]. Проте сучасна історіографія визначає інший сюжет, не цариця Савська відвідує царя Соломона, а дружина Потіфара звинувачує Йосифа.

Фабрика базиліки Сан-Петроніо доручила Мадонні Проперції де Россі виконати кілька мармурових скульптур. Дж. Вазарі високо оцінює її скульптури: «Вона також зробила двох ангелів у сильному рельєфі та красивих пропорціях, які тепер, хоча й проти її бажання, можна побачити в одній будівлі»[459]. Й. фон Зандрарт зазначає у «L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura

---

[454] Albertina, Vienna, Austria. URL: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1970/256]&showtype=record (accessed: 20.03.2024) ; Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.18.

[455] Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.18.

[456] Ibid. P.20.

[457] Ibid. P.23.

[458] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P.15.

[459] Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* transl. Gaston du C. de Vere. London: Philip Lee Warner, 1912–1914. Vol. 5. Pp. 125–126.

oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste» (1675 р.): «Знову вона створила двох великих ангелів»[460]. Хоча рельєф та скульптури ангелів вважалися чудовими, за роботу їй заплатили дуже мало.

Як зауважує А. Вентурі, поряд із Н. Тріболо, поруч із великим вівтарним зображенням Ассунти в Сан-Петроніо були два ангели, що моляться, роботи Проперції де Россі, у моделях Тріболо голів фігур є рефлексія Мікеланджело, що суперечить витягнутому візерунку тіл у традиції еміліана парміджаніно та витонченості драпірування. Відчувається, що вплив Н. Тріболо залишається зовнішнім і скульптор продовжує пластичну традицію А. Ломбарді в мармурі з сумнівними результатами. Такі ж візерунки можна знайти в двох видовжених статуях пророків у Сан-Петроніо, у статуях Адама та Єви по боках тимпану внутрішніх дверей, створених Проперцією де Россі, і в інших – Гавриїла та Благовіщення у других внутрішніх дверях, де схема Мікеланджело дивно розтягнута в довжину, а також у фігурах тондо в гострих тимпанах. Незважаючи на таку манеру, обидві двері є обдуманим вирішенням проблеми узгодження нового декору з готичною скульптурою церкви, про що також свідчить химерний мотив заплутаного листя[461].

Згідно з В. Фортунаті, І. Граціані, лише три роботи атрибутовані Проперції де Россі новітньою історіографією: дві мармурові панелі у музеї Сан-Петроніо та герб-реліквар родини Грассі, що зберігається у музеї Середньовіччя у Болоньї *(Рис. 1, 5, 6)*[462].

Ми не знаємо, яка частина робіт на великому західному фронтоні Сан-Петроніо була доручена Проперції де Россі, і реєстри фабрики нам не дуже допомагають. Однак вони містять такі записи:

1525 р., 8 січня – на цю дату внесена платіжна записка для Проперції де Россі за її роботу на фронтоні Сан-Петроніо[463].

1525 р., 18 січня «Мадонні Проперції ді Руссі, 21 ліра за роботу за скульптуру для дверей», «Da li ditti £ vintiuna de quattrini e per nui a Madona Propertia di Russi schultora a conto de sua merzede de lavorieri / ha a fare per la porte £ XXI», згідно з бухгалтерськими книгами Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 22 липня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propercie de Rubeis. – О. Г.), 11 лір за виконану нею скульптуру Сибілу в мармурі». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.

1525 р., 16 вересня – 10 лір, 19 сольді для Проперції де Россі «за одного мармурового ангела». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.[464].

---

460 Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. s.203.

461 Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10. Parte I. Pp. 602–607.

462 Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. Pp.60–67.

463 Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10. Parte I. Pp. 603.

464 Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi…. Pp. 80–83; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.174.

1525 р., 21 жовтня – 3 ліри, 13 сольді Бернардіно да Мілано «pro uno module facto per eum Propertiae de' Rubeis», «за один модуль, виготовлений Проперцією де Россі». – Мандати[465].

1525 р., 4 листопада – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 7 лір, 6 сольді» – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.[466].

1526 р., 1 січня – у бухгалтерській книзі рахунків базиліки Сан-Петроніо є звістка про платіж. Гіцарлі наводить повідомлення про оплату, здійснену Н. Тріболо за дві моделі, виготовлені ним за Проперцією де Россі: 1 січня 1526 р. А. М. Ніколо Тріболо 5 лір за дві моделі, які він зробив за Проперцією де Россі», як зазначено в «Мандатах фабрики Сан-Петроніо»[467].

1526 р., 24 березня – «Мадонні Проперції де Руссі (у Мандатах – Propertie de Rubeis. – О. Г.) нарахування 3 ліри, 13 сольді за моделі, виготовлені для скульптора Альфонсо (Ломбарді. – О. Г.)». – Мандати; бухгалтерські книги Сан-Петроніо[468].

1526 р., 20 липня – «Мадонні Проперції, 40 лір та 3 сольді за решту двох Сибіл, одного Ангела та дві картини». – Бухгалтерські книги Сан-Петроніо 1520–1527 рр.[469]

Проперція де Россі була особисто знайома з каноніком Алессандро Дзанзаніні, сином Гаспара Дзанзаніні, каноніка колегіального капітула базиліки Сан-Петроніо. Адже, згідно з Великим нотаріальним архівом Болоньї, 21 лютого 1516 р. вона купила у нього ділянку землі за 750 лір за допомогою нотаріуса Діонісіо Кастеллі, а менше, ніж за 2 роки продала її тому самому каноніку Алессандро для племінника Гвідо, причому за меншу суму[470]. Що очевидно було обумовлено договором купівлі. Але особисті зв'язки не давали їй професійних преференцій.

Дж. Вазарі зауважує, що мисткиню переслідував підлий і ревнивий художник А. Аспертіні, який ганив її перед адміністраторами Сан-Петроніо і спричинив значне зниження ціни за її роботу; і через це вона відмовилася від скульптури і взялася за гравюру на міді, що зробила з великою досконалістю[471]. Проте виплати у бухгалтерських книгах фабрики Сан-Петроніо засвідчують, що скульптори отримували приблизно однакову оплату за роботу[472]

(№ 208–227, № 165).

На фабриці базиліки Сан-Петроніо Проперція працювала у соціальному колі скульпторів, які виконали сюжети та декорації малих дверей, враховуючи лише барельєфи: Ніколо Тріболо, Заккарія да Вольтерра і двоє його синів,

---

[465] Gatti A. La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna, 1889. P.112 ; Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10. Parte I. Pp. 603.

466 Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi …. Pp. 80–83.

[467] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi... Pp. 80–83; Venturi A. La scultura del Cinquecento… Pp. 188–189.

468 Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi…. Pp. 81–83.

[469] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi…. Pp. 82–83; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.174.

[470] Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. Pp. 94–95.

[471] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P. 180.

[472] Gatti A. La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna, 1889. Pp. 99, 110–113.

Якопо ді Франчіа, Франческо і Сімоне да Фіренце, Якопо Тассо, Баттіста і Бернардіно да Каррара, Сігізмондо Барджелезо і Бернардіно да Мілано, Ніколо да Мілано, Джероламо де Колтелліні, Ерколе Секкаденарі, Альфонсо Ломбарді, Аміко Аспертіні, Солосмео да Фіренце[473]. Варто відзначити, що Бернардіно да Мілано, Ніколо Тріболо та Альфонсо Ломбарді отримували оплату за моделі, призначені для Проперції: перший – за модель 21 жовтня 1525 р.; другий – за дві моделі 3 січня 1526 р.; третій – за моделі 24 березня 1526 р. В. Фортунаті припускає, що це проливає світло на спосіб роботи на будівельному майданчику, де існує співпраця між художниками, які обмінюються формальними ідеями, взаємодіючи один з одним і досягаючи лінгвістичного *койне*[474].

А. Саффі підкреслює, що серед скульпторів, які конкурували з Проперцією у роботі на фасаді базиліки, також був Маестро А. Аспертіні, який ніколи не говорив добре особисто, якою б віртуозною й доброю вона була: ми знаємо, що він завжди втішав її осібно, проте за її спиною він завжди говорив про неї погано через заздрість: насамкінець він сказав стільки капостей адміністраторам фабрики, що нещасній жінці заплатили дуже підлу ціну за її роботу[475]. Р. Боргіні описує її творчу натуру, чесноти та майстерність: «Si diede ultimamente Propertia ad intagliare stampe di rame, riuscendole ogni cosa felicemente». «Нещодавно Проперція віддалася різьбленню мідних відбитків, керуючи всім щасливо» (мій пер. – О.Г.)[476]. І більше вона не отримувала замовлень, бо скульптура вважалася мистецтвом, яким повинні займатися лише чоловіки.

Варто проаналізувати також економічну спроможність Проперції упродовж її життя та творчості. Деякі документальні свідчення попереднього періоду підтверджують винахідливість і певну економічну надійність, що зрозумілі з нотаріальних договорів 1514–1516 рр., 1529 р. та ін., які визначають образ непосидючої молодої жінки з незламним характером, розкритим Вазарі і висвітленим подальшою історіографією та джерелами. Щоб уникнути легенд, варто звернутися до досліджень місцевих вчених, таких як М. Гваланді[477], М. Тоселлі[478].

Будинок на Via Albiroli, ном. 1761, який 29 жовтня 1513 р. належав Г. ді Єванджеліста Сассоні, який у той день надав його в оренду Проперції ді Джироламо Россі за 30 лір на рік, розташований біля вул. С. Мартіно делл 'Авеса, між вулицями деі Венеnті, деі Вагіні і Де Буої. Відповідно до акту А. Д. Наве[479]. Цей будинок знаходився у центрі Болоньї, де згодом працювала Проперція.

---

[473] Ibid. P.112.

[474] Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. Pp. 16–17.

[475] Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P.17.

[476] Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. P. 428 ; Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese…. P. 10.

[477] Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. 208 p.

[478] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. 611 p.

[479] Guidicini G. G. B. Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani. Supplemento alle Cose Notabili ...", 1908. Vol. 3. P. 151.

Як зазначалося, 6 жовтня 1514 р. пані Проперція, донька громадянина Болоньї Йєронимі де Рубеіс, купила ділянку землі з будинком у містечку Санта Марія де Какселліс за 750 лір, за допомогою нотаріуса Діонісіо де Кастеллі[480].

Згідно з нотаріальними та кримінальними архівами Болоньї, опублікованими О. М. Тоселлі в «Racconti storici estratti dall'archivio Criminale di Bologna» (1875), 18 березня 1515 р. Проперція, донька Йєронимі де Рубеіс, каплиці Св. Йосифа, стала спадкоємицею дядька по батьковій лінії на ім'я Петроній, також сина Паламідеса де Россі, і отже, брата Джироламо[481].

Відповідно до Великого нотаріального архіву Болоньї, опублікованого М. Гваланді в «Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti» (1844, Т. 5.), 21 лютого 1516 р. Проперція де Россі купила ділянку землі у каноніка Алессандро Дзанзаніні, сина Гаспара Дзанзаніні, каноніка колегіального капітула базиліки Сан-Петроніо, а потім продала її тому ж каноніку для його племінника Гвідо за меншу суму за допомогою нотаріуса Д. де Кастеллі[482] (Rogiti trovansi in Matrice nel Grande Archivio Notarile di Bologna. Il I. al Libro Y fog. 97 v. il II. e III. alla Filcia 38 ai №. 99 e 111). Що очевидно було обумовлено 1-им договором купівлі.

1 березня 1518 р. вона дала позику Дж. Сантеллі з парафії Сан-Лоренцо-ді-Порта-Стієра на будівництво його будинку. Поручителем позики був згаданий нотаріус Д. О. де Кастеллі[483].

Як зазначається в «Актах нотаріусів», у 1518 р. у партнерстві з Д. Кастеллі, представником родини міської аристократії, за допомогою якого вона вела справи з 1514 р., мисткиня взяла участь у фінансуванні реконструкції каплиці Сан-Лоренцо[484].

У 1520 р. Проперція придбала будинок на вул. Сан-Лоренцо, який здавала в оренду, згідно з актами нотаріусів, до 22 червня 1523 р.[485].

Проперція де Россі: кохана, коханка чи співмешканка?

Дж. Вазарі співчуває справедливій та обдарованій дамі, яка «мала успіх у всьому, крім любові», і не робить їй ані найменшого звинувачення, не висловлює ані презирство, ані недовіру, ані пом'якшення.

Дослідження М. Гваланді частково підтверджують розповіді Вазарі про амурні справи скульпторки. У вересні 1520 р. Проперція де Россі має суперечку з сусідом Франческо да Мілано, торговцем оксамитом, через ділянку саду на вул. Сан-Лоренцо, на який вона, очевидно, має права власності[486]. Франческо да Мілано (Francesco di Stefano Crivelli, сусід Проперції та орендар її

---

[480] Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P. 84; Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. P.93 ; Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10. Parte I. P. 602.

[481] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. II. p.80.

[482] Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna, 1844. P. 94–95.

[483] Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano, 1901. Vol. 10. Parte I. P. 602.

[484] Ibid.

[485] Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. Pp. 87–88.

[486] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. P.105 ; Venturi A. La scultura del Cinquecento…. P. 602.

власного будинку на вулиці Сан-Лоренцо. – О.Г.) подає позов проти Проперції за шкоду, завдану його саду, який прилягає до її власного, про те, що вона зрізала у саду 24 фути виноградних лоз і вишневе дерево мараски[487]. Він описує її як «коханку (concubina) Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазії»[488].

Хочу звернути увагу на те, що в нотаріальних актах та документах кримінального архіву Болоньї того часу вона записана під своїм дівочим прізвищем «Dominae Propertiae q. Hieronimi de Rubeis Bononiae civis». Отже, в цей період вона ще не була заміжньою. Тому двоє молодих неодружених людей могли дружити, спілкуватися, захоплюватися один одним, закохуватися. Їх дружба тривала з 1520 р. до ймовірно 1524 р.[489].

Досліджуючи нотаріальні та кримінальні архіви Болоньї, О. М. Тоселлі висловлює своє обурення через звертання «співмешканка» щодо Проперції по відношенню до Мальвазії, яке заперечується фактами і поясненнями в тому ж обвинуваченні. Він вбачає у такому звертанні лише гнівну помсту сусіда: оскільки співмешканкою є та, яка живе з чоловіком під одним дахом. Проте в документі написано, що вона живе в будинку, розташованому у парафії Сан-Феліче, а її коханий – в іншому місці, в районі Сан-Андреа деллі Ансальді, парафії, які віддалені одна від одної майже на милю[490]. Як довів О. М. Тоселлі, оскільки Проперція де Россі та Антон Галеаццо Мальвазія жили в окремих будинках, її не можна назвати співмешканкою, concubina, як заявив Франческо ді Мілано.

О. М. Тоселлі дослідив також папери та книги Архіву родини Мальвазія, за сприяння графа Петроніо Мальвазія, але не знайшов додаткову інформацію щодо даної цивільної справи[491].

Однак 22 червня 1523 р., після закінчення терміну дії договору оренди, який діяв з 1520 р., Проперція наказала орендареві Франческо ді Стефано Крівеллі звільнити свою власність(Акти нотаріусів, Моранді, 22 червня 1523 р.)[492].

Якщо запитати, навіщо Проперції знадобилася деревина з виноградних лоз і вишневі кісточки дерева мараски, які вона зітнула в саду, то можна згадати її роботу мініатюристки. Можливо, вона мала певне замовлення на різьблення.

За словами А. Саффі, «ma questa donna, al cui vivissimo ingegno riuscì agevole qual si fosse arte difficilissima; questa donna, il cui forte animo non poterono abbattere tanti stenti e fatiche…», «але ця жінка, живому генію якої це було так само легко, як і найважче мистецтво; ця жінка, міцна душа якої не змогла подолати стільки труднощів, стільки злості заздрощів, не мала сили

---

[487] Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano : Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. 10. Parte I. P. 602.

[488] Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F (accessed: 14.09.2024).

[489] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London: Methuen&Co, 1907. P.180 ; Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze, 1853. Vol. 9. P. 5.

[490] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. Pp. 100–101.

[491] Ibid. p. 110.

[492] Fortunati V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.87.

викорінити зі свого серця любовну пристрасть, яка, будучи невдалою й відчайдушною, жодним чином не дозволила їй мати відпочинок. Як звали того, хто любив її; як і яким чином вона його полюбила, він не письменник, який про це говорить. Єдине, що ми можемо стверджувати без винятку, – це те, що Проперція перебувала постійно в марній любові, так само, як його жорстоке серце залишалося впертим, не звертаючись до неї»[493].

Через три роки після цього інциденту, 25 серпня 1524 р. Антон Галеаццо Мальвазія отримав ступінь з права. Він був обраний до колегії суддів, а також до цивільної і канонічної колегій; і того ж року почав викладати в громадській студії, він не переривав уроків до смерті[494]. У період 1524 р. їхні стосунки були розірвані, ймовірно, розвитком кар'єри добре освіченого юнака з гарної родини[495]. У соціальних умовах XVI ст. син графа не хотів втратити титул і спадщину через нерівний шлюб з донькою нотаріуса.

Антон Галеаццо Мальвазія одружився 10 вересня 1538 р., через 8 років після смерті Проперції. Його дружиною стала Лодовіка Феррі[496]. Дж. Фантуцці зазначає, що граф Антон Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія та його дружина Лодовіка Феррі народили чотирьох синів: Чезаре, Маркантоніо, Наполеоне та Онофріо[497]. Згодом у 1567 р. він став губернатором Імоли[498].

Як мною було з'ясовано, його праонук– Карло Чезаре Мальвазія[499], став настоятелем собору Сан-П'єтро у Болоньї та відомим істориком мистецтва. К. Ч. Мальвазія ставився з повагою до пам'яті скульпторки Проперції Россі, друга його прадіда Антона Галеаццо ді Наполеоне Мальвазія, присвятивши їй кілька теплих слів в «Felsina pittrice» (1678): «virtuosa o buona ch'ella fosse», «доброчесна чи добра, якою вона була»[500].

17 квітня 1529 р. Проперція, яка фігурує в документі як донька Джироламо де Россі, визначається як «слабка» («infirma» – лат.); перебуваючи на стаціонарному лікуванні в лікарні Сан-Джоббе, де приймали хворих на чуму, зазначає, що заборгувала певну суму перед нотаріусом Лоренцо да Массумматіко[501]. Згідно з нотаріальними архівами «Bologna, Archivio di Stato, Notarile, Rogito di Luca Canonici, Busta 4, 1522–1531», «Domina Propertia quondam Ieronimi de Rubeis de Bononia ad presens

---

493 Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'-Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna, 1832. P.19.

494 Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. T. 5. P.148.

495 Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.180 ; Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze, 1853. Vol. 9. Pp. 1–8.

496 Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte… P. 148 ; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna…. P. 180 ; Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. Pp. 110–111; Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese…. P. 5.

497 Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. Bologna…. P.148.

498 Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. Pp. 110–111.

499 Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. … Pp.148–151, 158.

500 Malvasia C. C. Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi. Bologna, 1841. Vol. I. Part 1–3. P. 111.

501 Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna, 2008. P.78.

habitatrix in hospitali Sancti Job, infirma, sciens et cognoscens se fuisse et esse veram debitricem ser Laurentij de Massummatico notari Bononie in summa et quantitate libr. triginta septem, sol. duodecim et den. sex bon. monete currentis pro totidem habitis». Проперція де Россі домовилася про сплату боргу в розмірі 37 лір, 12 сольді, 6 монет, який вона мала перед болонським нотаріусом, шляхом обмінного листа вищої вартості, що також надає кредитору, з яким він перебував у ділових відносинах деякий час, вказівки на призначення залишкової суми[502]. Таким чином, Проперція де Россі проводила досить складні нотаріальні операції, що підтверджували її економічну ініціативу, яка не зазнала невдачі, незважаючи на важкий стан здоров'я.

Невідомо про причини її захворювання, але при роботі з гравюрами на міді, «різьбленні мідних відбитків», гравери використовували хімічні речовини, які впливали на їх здоров'я.

Хроніки описують її як вигадливу, непостійну і незламну особистість, яка не бажає переступати диктат офіційного художнього кодексу. Її змагальний дух підказував їй сміливий вибір, завжди заборонений жінкам: практика скульптури з прихильністю до «шорсткості мармуру» та «жорсткості заліза», а також інтерес до «механічних речей»[503].

Слава про талановиту жінку поширилася по всій Італії і нарешті дійшла до вух папи Климента VII, який одразу після коронації імператора Карла V у базиліці Сан-Петроніо в Болоньї розпитував про неї, але дізнався про те, що сталося цього дня[504]. Нещасна жінка померла 24 лютого 1530 р. і була похована на цвинтарі лікарні Морте (Ospedale della Morte). Папа дуже хотів її побачити. Тому її смерть дуже засмутила його, а ще більше її співгромадян, які за життя вважали її найбільшим дивом природи[505].

Згідно з нотаріальними архівами, Проперція де Россі **не** залишила заповіту, як було з'ясовано О. М. Тоселлі[506]. На думку Л. М. Регг, перебування Проперції у лікарні della Morte вказує на одну з двох речей – бідність, або абсолютну відсутність друзів[507].

Дж. Вазарі співчуває молодій жінці через передчасну смерть, використовуючи в італійському оригіналі (1568 р.) епітет «нещасна жінка», «trouò la misera dóna esser morta»[508], в англійському перекладі – «бідна жінка», «poor woman had died that very week»[509]. Проте даний епітет стосується дочасної смерті Проперції де Россі, а не її майнового становища, як подеколи пишуть науковці. Дж. Вазарі вшанував пам'ять

---

[502] Ibid. Pp. 89–90.

[503] Museo di San Petronio, Bologna, Italia. URL: https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/(accessed 24.02.2024).

[504] Borghini R. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. P. 428.

[505] Borghini R. Il riposo. Fiorenza…. P. 428 ; Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte 3. P.173.

[506] Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna, 1875. T. 2. P.73, 77.

[507] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P.184.

[508] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenzai, 1568. Vol. I. Parte 3. P.173.

[509] Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* transl. Gaston du C. de Vere. London, 1912–1914. Vol. 5. Pp. 126.

Проперції де Россі епітафією: *«Якби Проперція завдячувала щастю й прихильності людей стільки ж, скільки природі та вмінню, та, що тепер лежить похована в тіні безвісності, зрівнялася б у славі зі знаменитими майстрами мармуру. Незважаючи на це, мармури, вирізьблені її рукою, показують, що вміє робити жінка з енергійним талантом і майстерністю»* (пер. наш. – О. Г.)[510].

Твори італійської скульпторки Проперції де Россі уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з гербами, прикрасами для нобілітету, релігійною тематикою, скульптурним оздобленням вівтарів, церков, палаців[511]. Завдяки співпраці Проперції де Россі з різними художниками, зокрема Б. да Мілано, А. Ломбарді, Н. Тріболо, які обмінювалися ідеями, взаємодіяли між собою, вони досягали творчих результатів на будівельних майданчиках Болоньї. Завдячуючи значній спадщині батька і дядька, власній професійній мистецькій діяльності, Проперція вела активний економічний спосіб життя. Втім соціальний статус Проперції де Россі *(Рис. 7),* видатної скульпторки, художниці, мініатюристки та граверки підвищувався і наближався до соціального положення гуманістичної інтелігенції, ніж до статусу ремісниці.

Плавтілла Неллі (1523–1588) була першою відомою жінкою-художницею італійського Відродження. Вона народилася у Флоренції в родині торговців сукном. У віці чотирнадцяти років Пуліссена Маргеріта Неллі взяла постриг як Плавтілла і вступила до монастиря, де служила настоятелькою. Її сестра Костанца стала черницею під ім'ям сестри Петронілли. Її навчали малювання та живопису, ймовірно, у монахинь. До 35 років сестра Плавтілла Неллі створила кілька великих картин для Санта-Катерини да Сієна й отримувала дохід від картин, проданих «назовні», можливо, флорентійським дворянам і жінкам, яким, за словами Вазарі, належало багато її робіт. Сестра Плавтілла не мала доступу до навчання в студії, доступного для художників-чоловіків, але оскільки Санта-Катерина не була замкнутою до 1575 р., вона могла вільно навчатися у винятковому розмаїтті мистецтва Флоренції. Її малюнки виявляють уважне вивчення окремих фігур інших художників, включаючи «Воскреслого Христа» Мікеланджело, що вказує на те, що вона подорожувала до Риму. Неллі також успадкувала зібрання малюнків художника-монаха Фра Бартоломео (нині знаходяться у колекції Лувру), з яких вона малювала деякі фігури у власних композиціях, модифікованих відповідно до її мети[512].

Завдяки тому, що монастир заохочував вивчення образотворчого мистецтва, черниці мали можливість копіювати фрески та картини видатних художників Флоренції: Бронзіно, Андреа дель Сарто, Алессандро Аллорі.

---

[510] Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze, 1853. Vol. 9. P. 5.

[511] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 8–9 ; Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність:* зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. 25–26 берез. 2021 р. Київ: КНУКіМ, 2021. С. 53.

[512] Garrard Mary D. Repositioning Plautilla Nelli's Lamentation, Essay. *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visu/al Cultures of Religion*. 2014. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/garrard_mary_d.pdf (accessed 29.09.2024).

Наполегливо працюючи, сестра Плавтілла Неллі досягла такого рівня майстерності, що її роботи прикрашали не лише власний монастир, а й інші монастирі Флоренції, Пістойї, а також приватні домівки.

Дж. Вазарі писав про неї, що «у будинках шляхетних флорентійських громадян стільки її картин, що надто довго було би про всі розповідати». Деякі з них, зокрема, мадонну деї Доні, Вазарі оцінював надзвичайно високо, але з обмовкою щодо її статі, що «у деяких своїх роботах вона зобразила в особі жінки мадонну Констанцу деї Доні, яка у наш час слугує прикладом надзвичайної краси і доброчесності, причому зобразила вона настільки добре, що від жінки, яка не володіє … достатнім досвідом, більшого у живописі бажати неможливо»[513]. Крістофано Бронзіні зауважував, що бачив картини сестри Плавтілли Неллі у приватних флорентійських будинках[514].

Дослідженню життя і мистецьких практик сестри Плавтілли Неллі присвячено праці Дж. Вазарі, К. Бронзіні, М. Гаррард, Дж. Локера, Дж. Нельсона, Л. Нохлін, Дж. Форчун та ін.[515].

Одним із найкращих творів сестри Плавтілли Неллі, першої жінки-художниці у Флоренції епохи Відродження, є «Таємна вечеря» (1550 р.) у «Санта-Марія-Новела» (єдиний твір, підписаний художницею, і найбільший за розміром 190 см х 670 см) [130, ном. каталог. 00448380]. Композиційно картина повторює аналогічні картини художників, що працювали до Леонардо да Вінчі. Але моделювання чоловічих фігур, індивідуальність їхніх облич свідчать про надзвичайно високу майстерність, що спростовує твердження Вазарі про те, що Плавтілла «могла б створювати чудові речі, якби, подібно до чоловіків, мала можливість навчитися малювати й відтворювати живу природу»[516].

---

[513] Вазарі Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів. Київ, 1970. 520 с.; Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. Parte 3. Pp. 173–174.

[514] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 411.

[515] Вазарі Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів. Київ, 1970. 520 с.; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi… Pp. 405–435 ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p. ; Garrard Mary D. Repositioning Plautilla Nelli's Lamentation, Essay. *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visu/al Cultures of Religion*. 2014. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/garrard_mary_d.pdf (accessed 29.09.2024) ; Locker Jesse. Review on "Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence". *Renaissance Quarterly*, 2009, Vol. 62, No. 2, Summer. Pp. 532–533 ; Nelson J. K.(ed.) Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence. Florence, 2008. 210 p. ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.; Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. Parte 3. 1016 p.

[516] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese... Pp. 173–174.

Італійський історик мистецтва К. Бронзіні (1580–1633) у «Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo» (1622 р.) детально виствітлює маловідомі деталі творів Плавтілли Неллі, що «її рукою написані дві картини в церкві монастиря Санта-Катерина, і є одна, зокрема, яку дуже хвалять, де волхви поклоняються нашому Господу: крім цього, вона також написала інші картини, які виходять за межі Флоренції, і сьогодні також знайдена написана нею в монастирі Санта-Лючія в Пістої, проте велика панель збереглася на хорах, на якій є Мадонна з Немовлям на руках, Святий Фома, Святий Августин, Свята Марія Магдалина, Свята Катерина Сієнська, Свята Агнеса, Свята Катерина Мучениця та Свята Лючія, усі дуже гарні фігури та видатних манер. У її монастирі у Флоренції є великий Сенакул; у кімнаті, де працюють черниці, є велика панель, також зроблена рукою згаданої Плавтілли, твір (наскільки це сказав мені найчесніший архієпископ Флорентійський), який є справді вишуканим і високої досконалості, вівтарна картина та в Санта-Марія-дель- Ф'йоре, в якій є історії з життя святого Зенобія, стародавнього єпископа Флоренції, дуже гарні, і для домівок багатьох шляхетних дам та панів»[517].

Американська історикиня мистецтва Мері Д. Ґаррард відзначила «Оплакування» сестри Плавтілли Неллі. Велика вівтарна картина майже три фути заввишки була створена для домініканського монастиря святої Катерини Сієнської, де вона знаходилася у вівтарі церкви монастиря, розташованого на площі Сан-Марко, що був заснований послідовницею Савонароли, і став головним центром його духовної спадщини. Тепер картина знаходиться в музеї Сан-Марко, сусідньому монастирі, у якому проповідував монах-реформіст[518]. Вазарі писав, що її найкращі твори ті, які вона копіювала в інших; що вона могла б зробити дивовижну роботу, якби вміла малювати фігури з життя; і що її жінки були зображеними краще за чоловіків, тому що вона могла вивчати їх безпосередньо. Інші автори вказували на вибір моделей для картини Неллі в «Оплакуванні» Перуджіно, Фра Бартоломео та Андреа Сарто. Тих кількох елементів «Оплакування» Неллі, які перегукуються з цими творами, – поза Христа, святий Іоанн, що стоїть на колінах, і чоловіча фігура з розпростертими руками, – було достатньо, щоб переконати деяких сучасних учених, що Неллі була неоригінальним і технічно недосконалим копіювачем, найкраще розуміти її як художника-дилетанта[519]. Детальне дослідження та список із 50 картин, які приписують Плавтіллі Неллі, зробила Кетрін Туррілл. Автор на основі архівних джерел аналізує біографію, творчість, живопис, кар'єру сестри Плавтілли Неллі[520].

---

[517] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 428; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p.

[518] Garrard Mary D. Repositioning Plautilla Nelli's Lamentation, Essay. *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visu/al Cultures of Religion*. 2014. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/garrard_mary_d.pdf (accessed 29.09.2024).

[519] Ibid.

[520] Nelson J. K.(ed.) Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence. Florence, 2008. pp. 118–130.

Найбільш відомими з картин Плавтілли є: «Покладення Христа» (ор. 1550–1568 р., 291 см х 193 см, інв. 1890, ном. 3490, у музеї монастиря ді Сан Марко, Флоренція з 1907 р.); «Свята Катерина отримує священні стигмати» (інв. 1890, ном. 5677, у колекції Уффіці, депозит, Ламбертеска, Флоренція, нині перебуває у музеї Тайної вечері Андреа дель Сарто у монастирі Сан-Мікеле в Сан-Сальві, депозити); «Святий Домінік отримує розарій» (інв. 1890, ном. 5686, у колекції Уффіці, нині знаходиться в музеї Тайної вечері Андреа дель Сарто монастиря Сан-Мікеле в Сан-Сальві, депозити); «Богоматір Скорботна» (ор. 1649 р., 71 см х 57 см, інв. 1890, ном. 5848, у колекції Уффіці, з 1974 р. у Палаці Пітті); «Благовіщення» (97 см х 72 см, інв. 1890, ном. 9739, у колекції Уффіці з 1953 р. і донині, зовнішні депозити, поступила з Академії витончених мистецтв Флоренції) *(Рис. 8)* [521]; «Святий Франциск Асізький і свята К'яра на адорації Євхаристії» (1550–1574 рр., 196 см х 244 см, інв. ном. 00285004, ном. 720, у музеї монастиря Сан Марко, Флоренція з 1915 р.)[522] (ном. 002850040) «Свята Катерина Сієнська» (1560–1580 рр., 58,5 см х 42 см, інв. 1918, ном. 533, Палаццо деі Пріорі, Перуджа)[523] (ном. каталог. 00017361); «Таємна вечеря» (1550–1568 рр., 190 см х 670 см, Санта-Марія-Новела, Флоренція)[524] (ном. каталог. 00448380); П'ятидесятниця (ор. 1554 р., 360 см х 238 см, Сан-Доменіко, Перуджа)[525] (ном. каталог. 00078334).

Американський музеєзнавець Джессі Локер (Метрополітен-музей) пише, що флорентійська художниця та домініканська черниця XVI ст. Плавтілла Неллі залишилася невідомою. Цей факт не є дивним, враховуючи, що творчість Неллі, що збереглася, складається лише з трьох картин – «Оплакування» (Музей Сан-Марко, Флоренція) (*рис. 9),* «Таємна вечеря» (Санта-Марія-Новела, Флоренція) та П'ятидесятниця (Сан-Доменіко, Перуджа) – разом із кількома малюнками, що означає, що можливості побачити її роботи надзвичайно рідкісні. Враховуючи те, що Неллі, очевидно, була самоучкою, діапазон її технічних здібностей був обмежений, а оскільки вона була і настоятелькою, і художницею суто релігійних образів, її мистецтво за визначенням менш провокаційне, ніж мистецтво її сучасників-маньєристів та, таким чином, мало менше шансів привернути увагу майбутніх дослідників. Однак у свій час вона користувалася високою пошаною, про що свідчить не лише похвала Джорджо Вазарі про неї, а й включення її через покоління пізніше в розповідь про видатних членів домініканського ордену літописцем Серафіно Раззі[526].

На думку Мері Д. Гаррард, героїчний індивідуалізм мистецтва Високого Відродження не служив би соціальним інтересам черниць Санта-Катерини. Це було общинне суспільство, засноване на духовному сестринстві, яке виходило

---

[521] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).
[522] Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024).
[523] Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024).
[524] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/
[525] Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura….
[526] Locker Jesse. Review on "Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence". *Renaissance Quarterly*, 2009, Vol. 62, No. 2, Summer. Pp. 532.

за межі кровних зв'язків, чия мета спільної гармонії підтримувалася зображеннями, які вони розміщували навколо себе. Сестра Плавтілла не працювала в творчій ізоляції, як її описав Вазарі, а була частиною життєво важливої мистецької спільноти, якою вона керувала. Вона особисто навчала групу художників у Санта-Катерині, імена багатьох з яких відомі нам, і чиї здібності засвідчуються тим фактом, що одинадцять із тридцяти семи художниць, названих у джерелах XVI ст., були монахинями Санта-Катерини. Настав час визнати участь монахинь-художниць у культурі Ренесансу, уречевлювати силу їхнього мистецтва та зміцнювати альтернативні цінності[527].

Значно більш відомою була сучасниця Плавтілли Неллі – Софонісба Ангвіссола (1532–1625 рр.). Софонісба Ангвіссола народилася у Кремоні (Ломбардія). Походила з аристократичної родини, батьки якої – Амількар Ангвіссола и Б'янка Понцоне – забезпечили різнобічну освіту своїм сімом дітям: шістьом дівчатам і хлопчику[528].

Сестра Софонісби – Лучія Ангвіссола (1536/38–1565/68) також стала художницею, талант якої сучасники оцінювали навіть вище за обдарування Софонісби. Однак через ранню смерть вона є менш відомою (Джорджо Вазарі, який відвідав родину Ангвіссола у Кремоні, вже не застав її). Через це, як вважають окремі мистецтвознавці, деякі роботи Лучії могли бути помилково приписані Софонісбі. Достеменно авторство Лучії встановлено лише до картини «Портрет кремонського лікаря П'єтро Марія» (1566), що знаходиться у музеї Прадо у Мадриді.

Дослідженням проблематики жіночого мистецтва Софонісби Анвіссоли займався Дж. Вазарі, К. Бронзіні, сучасні дослідники М. Гаррард, О. Гончарова, Дж. Келлі, Л. Нохлін, Р. Л. Робінсон, Ю. Романенкова, А. М. Романіні, В. Чедвік, Дж. Чейні та ін.[529].

---

[527] Garrard Mary D. Repositioning Plautilla Nelli's Lamentation, Essay. *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visu/al Cultures of Religion*. 2014. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/garrard_mary_d.pdf (accessed 29.09.2024).

[528] Romanini A. M. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 1961. Vol. 3. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/(accessed 03.10.2024).

[529] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Софонісби Ангвіссоли у ранньомодерній Італії. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика:* матеріали міжнар. наук. конф. До 85-річчя до дня народження. Київ, 2023. С. 12–19 ; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118 ; Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p. ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p. ; Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994. Vol. 47, No. 3. Pp. 556–622 ; Kelly J. Women, history & theory / ed. C. R. Stimpson. Chicago & London, 1986. Pp. 19–50 ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p. ; Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia

Софонісба зобразила своїх трьох сестер Лучію (1536/38–1565/68), Мінерву (1539–1566) та Європу (1543–?) на картині «Гра в шахи». Цю картину деякі мистецтвознавці вважають настільки вдалою, що саме від неї пропонують рахувати початок жанрового живопису. Наразі картина перебуває у Національному музеї у Познані (Польща). 1823 р. картину було придбано Атанасієм Речинським, прусським посланником у Парижі, при розпродажу колекції Люс'єна Бонапарта, до якої вона потрапила під час масових реквізицій творів мистецтва, які проводили емісари Наполеона на окупованих французькими військами територіях[530].

У трьох наративних портретах Софонісби Ангвіссоли – «Гра в шахи», «Сімейна група» та «Б. Кампі, який малює С. Ангвіссолу» – вона заявляє про художню суб'єктивність через маску невидимості. Приховуючи ті жіночі атрибути, які вводили б її в об'єктивовану красу, і реєструючи свою присутність на невидимій стороні картинної площини, вона гарантує, що її не зможе захопити погляд глядача. На думку М. Гаррард, це більше за життя, це може бути більшим за мистецтво[531].

Усі сестри, як і Софонісба, були різнобічно обдаровані. Крім занять живописом, вони вивчали мови, музику, добре грали на музичних інструментах і співали, а як свідчить згадувана картина, ще добре грали в шахи. Однак, за Лучією пішла з життя Мінерва, а у 1585 р. Європа прийняла постриг і пішла до монастиря, взявши собі ім'я сестри Мінерви.

Софонісба, як і Лучія та Європа, була ученицею відомого художника Джуліо Кампо (Бернардіно Кампі, 1522–1591). Усі сестри Ангвіссола були чудовими художницями, які працювали в жанрі портрету. Сама ж Софонісба вважається родоначальницею т.зв. родинного портрету.

Батько Софонісби, як гарний промоутер, мав фундаментальний вплив на її кар'єру. Він сприяв зустрічі доньки з видатним художником і скульптором Мікеланджело. Вона успішно виконала завдання майстра, намалювавши портрет дитини, що плаче, і отримала його схвальну оцінку. У 1556 р. Амількар Ангвіссола надіслав герцогу Феррарському два автопортрети своєї доньки, написані «багато років» раніше: один із них, подарований у 1606 р. кардиналом Алессандро д'Есте Рудольфу II, нині зберігається у Відні (Гофмузей, № 109) і може датуватися приблизно 1554 р.[532]. Талант Софонісби рано зробив її знаменитою. Серед її замовників був герцог Альба, якому настільки сподобався

Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. 244 p.; Romanini A. M. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 1961. Vol. 3. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/(accessed 03.10.2024) ; Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. Parte 3. 1016 p.

[530] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Софонісби Ангвіссоли у ранньомодерній Італії. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика:* матеріали міжнар. наук. конф. До 85-річчя до дня народження. Київ, 2023. С. 14.

[531] Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994. Vol. 47, No. 3. P. 619.

[532] Romanini A. M. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 1961. Vol. 3. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 03.10.2024).

виконаний художницею його портрет, що при нагоді він рекомендував Софонісбу іспанській королеві Елізабетті Валуа. Як зауважує К. Бронзіні, «Філіп II, король Іспанський, почувши від герцога Альби її рідкісні чесноти та великі заслуги, послав за нею. І наказавши відвезти її з найчеснішими почестями до Іспанії, він залишив її з королевою з великою платнею, на подив усіх»[533]. Ангвіссола познайомилась з Елізабеттою Валуа на її весіллі 1559 р. Нова іспанська королева, яка стала третьою дружиною іспанського короля Філіппа II, запросила італійську художницю і надала їй титул придворної художниці. Таке положення було не тільки почесним, але й фінансово надзвичайно вигідним.

Відомий «Портрет Елізабетти Валуа, королеви Іспанії, яка тримає портрет Філіппа II» (1561–1565), що нині перебуває у музеї Прадо у Мадриді *(Рис. 10)*[534].

На той час в галузі образотворчого мистецтва Іспанія активно орієнтувалась на італійський Ренесанс, вбачаючи у його досягненнях зразок для наслідування, а італійських майстрів вважали неперевершеними живописцями.

Під час перебування в Іспанії ім'я Софонісби стало широко відомим. До неї із замовленнями зверталися не тільки аристократи, але й верхівка католицької церкви. Так, Папа Пій IV через свого нунція при іспанському дворі передав Софонісбі замовлення на портрет іспанської королеви.

Листування з цього приводу між художницею і Пієм IV наводить Джорджо Вазарі у своїх «Життєписах …»: «Святий отче! Преподобний нунцій Вашої Святості поставив мене до відома, що Вам бажано мати портрет її величності, моєї пані королеви, написаний моєю рукою. Хоча ця пропозиція й була мною прийнята як знак особливої милості і прихильності Вашого Блаженства, якому я завжди готова слугувати, я все ж просила дозволу її Величності, який був наданий вельми охоче, адже пропозиція Ваша була сприйнята як прояв батьківського до неї ставлення Вашої Святості.

Користуючись нагодою, надсилаю Вам портрет з кавалером, який від'їжджає. Якщо мені вдалося догодити бажанням Вашої Святості, задоволення моє буде безкінечним. Залишається втім додати, що якби було б можливим передати пензлем очам Вашого Блаженства усю красу душі цієї світлійшої королеви, Ви нічого більш дивного і не змогли б побачити. Однак все те, що можливо було зобразити моїм мистецтвом, я намагалася докласти усіх зусиль, на які тільки була здатна, аби представити Вашій Святості правду. На цьому закінчуючи з усім шануванням і змиренням, цілую Вашої Святості ноги. Вашого Блаженства смиренна слуга, Софонісба Ангвіссола» (пер. наш. – О. Г.)[535].

Через місяць – 15 жовтня 1561 р. Папа Пій IV, який отримав замовлений портрет, відповів художниці: «Pius Papa IV. Dilecta in Christo filia». Ми отримали

---

[533] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 430.

[534] National Museum Prado, Madrid, Spain. URL https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165 (accessed: 15.01.2024).

[535] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. Parte 3. P.562.

портрет ясновельможної королеви Іспанії, найдорожчої нашої доньки, який Ви нам послали, і він доставив нам найбільше задоволення тому, що особу, на ньому зображену, ми, крім усього іншого, любимо по-батьківські за щиру набожність та інші найпрекрасніші душевні якості. А також тому, що зображення її написано Вашою рукою старанно і відмінно. Приносимо Вам за нього вдячність і запевняємо, що включаємо його до числа речей нам найдорожчих, і, схвалюючи дивний талант Ваш, ми все ж таки вважаємо, що ця доброчесність є найменшою з численних Вам властивих. Наприкінці посилаємо Вам знову наше благословення. Нехай береже Вас Господь Бог. «Dat. Romae, die XV octobris 1561» (пер. наш. – О. Г.)[536].

Можна припустити, що С. Анвіссола виконувала дипломатичну роль при іспанському королівському дворі та Папській державі[537].

У 1571 р. Софонісба виходить заміж у Мадриді за Ф. Монкада з Палермо, брата віце-короля Сицилії Франческо II, і переїздить до Сицилії, яка на той час знаходиться у складі Королівства обох Сицилій, що перебуває під іспанським управлінням. Вже овдовівши, Софонісба збирається повернутися до рідної Кремони. Проте, познайомившись під час подорожі з генуезьким дворянином О. Ломелліні, вона вийшла за нього заміж і оселилася з ним у Генуї, де вона жила у 1584 р., приймаючи з великою гостинністю відомих художників і письменників. У 1599 р. інфанта Ізабелла зупинилася у неї по дорозі до Відня. У 1625 р. у Палермо художниця закінчила свій життєвий шлях[538] у віці 92–93 роки.

Характеризуючи творчість Софонісби Ангвіссоли, Ю. Романенкова пише, що «Софонісба вважалася прекрасною портретисткою, писала портрети дворян на замовлення, відомі й портрети її батьків. Дж. Вазарі згадує про всіх сестер і пише, що важко визначитися, яка з них найвправніша, хоча в той час, коли з'явилися життєписи флорентійця, Анна була ще зовсім малою, а Європа тільки стала початківцем.А ось Софонісба відома краще. Саме вона досягла найбільшого визнання, її творча біографія досить багата. Вона навчалася живопису нарівні з чоловіками, не дивлячись на своє шляхетне походження. Сеньйорита Софонісба потрапила до тих майстрів, яких запросили до іспанського двору, що було визнанням її таланту. У 1559 р. завдяки протекції герцога Альби, вона опинилася при дворі іспанського короля»[539]. Як зауважує українська мистецтвознавиця, тому перший італійський період майстрині, яка прожила понад дев'яносто років, тривав саме до цієї дати. Софонісба була передусім портретисткою, хоча інколи вдавалася і до релігійних сюжетів. Серед робіт, що датуються її першим італійським періодом, не дуже багато, бо вже у 1559 р. вона залишила Італію. Софонісба ще не завжди вправлялася з анатомією людського обличчя, постави її моделей нерідко бували вимушеними,

---

[536] Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza, 1568. Vol. I. Parte 3. P. 562.

[537] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Софонісби Ангвіссоли у ранньомодерній Італії. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика:* матеріали міжнар. наук. конф. До 85-річчя до дня народження. Київ, 2023. С. 16.

[538] Romanini A. M. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 1961. Vol. 3. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/(accessed 03.10.2024)

[539] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 112.

картинними, але їй належить і кілька значних досягнень, які можна вважати здобутками і для мистецтва живопису загалом: Ангвіссола доволі грамотно, лаконічно вибудовувала композиційні схеми своїх творів, з часом психологічна характеристика її моделей стає все складнішою, що передусім видно саме на автопортретах, до того ж, вона вдається і до передання різних вікових характеристик моделей, серед яких були і старі – навіть себе вона якнайменше двічі (1610 р., 1620 р.) зображувала в дуже похилому віці, не ідеалізуючи. Свій останній автопортрет вона, ймовірно, створювала у віці понад дев'яносто років. Головне – це ставлення портретистки до світла, застосування методів контрастного живопису, які використовував і Караваджо, до яких тяжітиме Ж. де ла Тур.

За автопортретами Ангвіссоли можна простежити як етапи становлення її манери, так і компоненти впливу, який формував її індивідуальний творчий почерк. Відомим є «Автопортрет за мольбертом» у колекції замку Ланьцут (1554 р., інв. ном. S.916MŁ, Łańcut Castle) у Польщі[540], «Автопортрет за грою на спінеті» в італійському музеї Каподімонте у Неаполі[541]. «Домінуючим був метод «тенеброзо», до якого художниця часто вдавалася навіть у ранньому періоді (автопортрети середини 1550-х рр.). Її роботи завжди лаконічні, характерні для маньєристичного мистецтва за характеристикою психологічного стану людини»[542].

В Уффіці у Флоренції перебуває 3 картини та 1 мініатюра роботи Софонісби Ангвіссоли: «Автопортрет», 1552–1553 рр. (інв. 1890, ном. 1420, у колекції з 1682 р., поступила з колекції Козімо III Медичі); «Портрет Елізабетти де Валуа, дружини іспанського короля Філіппа II» (інв. 1890, ном. 2387); «Портрет дівчинки з квіткою» (інв. 1890, ном. 2398); мініатюра «Портрет жінки» (інв. 1890, ном. 4047, у колекції Пітті з 1817 р.; у колекції Уффіці з 1953 р.)[543].

У XVI ст. на честь художниці-графині Софонісби Ангвіссоли було викарбовано медалі, нині в Британському музеї, Лондоні, зі свинцю – інв. 1925,0310.44 та у віці 52 років, зі срібла – інв. 1923,0611.75 *(Рис. 11)*[544].

Нині картини художниці перебувають і в приватних колекціях. Так, на аукціоні Крісті маленький портрет дівчинки з дворянської родини руки Софонісби було продано за 16250 доларів США (акварель, 9.5 x 7.2 см, лот 19, 31.01.2019)[545].

Природа її досягнень була сформована обмеженнями, які вона відчувала. Але якщо їй довелося рекламувати свій власний образ як виняткової жінки-художниці,

---

[540] Łańcut Castle, Poland. URL: https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/HKv4uCraX3uQH7R4tJ0k_autoportret-przy-sztalugach-obraz?search_token=wXxe9MQVZEb7LacyIhOj&sortby=created_at-descNational (accessed; 07.05.2024)

[541] Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: https://capodimonte.cultura.gov.it/ (accessed 18.02.2024).

[542] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 112.

[543] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

[544] British museum, London, Great Britain. URL: https://www.britishmuseum.org/(accessed 08.03.2024).; Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London, 1912. P. 59.

[545] Sofonisba Anguissola (Cremona, 1532 – 1626, Palermo). Portrait of a girl from a noble family, bust length, watercolor and bodycolor, 9.5 x 7.2 cm, Lot 19, 31.01.2019, 16250 USD. *Auction House Christie's*. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-6188309 (accessed 15.02.2024).

вона, тим не менш, знайшла свою позицію, і спосіб її зображення, який дозволив їй певною мірою уникнути проблемної позиції жінки-художниці[546].

Як зауважує історик мистецтва Й. фон Зандрарт, жіноче «нещасне покоління завжди бореться з домашніми справами і … потім вони стають героями ніжними й непридатними до мистецтва, проте геніальний дух кілька разів виблискував з них в чудових … мистецтвах»[547].

У XVII – поч. XX ст. ґрунтовні роботи, які описували життя і творчість болонської художниці Лавінії Фонтани, опублікували Дж. Біанконі, Р. Боргіні, К. Бронзіні, Й. фон Зандрарт, К. Ч. Мальвазія, Л. М. Регг та ін.[548]. У сучасній історіографії життя і творчість мисткині висвітлювалася Б. Бон, Баркер Ш., Р. Галлі, М. Гаррард, С. Віталі, О. Гончаровою, М. Т. Кантаро, М. Лопез Серрано, Л. Нохлін, К. П. Мерфі, Р. Л. Робінсон, П. Рокко, Ю. Романенковою, В. Фортунаті, В. Чедвік та ін.[549].

---

[546] Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994. Vol. 47, No. 3. Pp. 619.

[547] Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton : Princeton Univ. Press, 1989. P.170.

[548] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna : Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p. ; Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. 648 p. ; Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna, 1841. Vol. I. Parte 1–3. 416 p.; Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. 320 p. ; Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s.

[549] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ, 23–24 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 71–79 ; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118 ; Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. Pp. 113–127; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p.; Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F(accessed: 14.09.2024) ; Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal.* 2016. Vol. 10, No. 2. Pp. 5–43 ; Lopez Serrano, M. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid, 1984. 224 p.; Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. 319 p.; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.; Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. 244 p.; Rocco P. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York, 2014. 250 p.; Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in

Перша жінка, обрана до Римської академії художеств – Лавінія Фонтана (1552–1614) – народилась у Болоньї у родині болонського художника Просперо Фонтани. Як більшість художниць цього часу, Лавінія була портретисткою, а також писала картини на історичні, біблійні та міфологічні сюжети. Написані нею портрети користувались значною популярністю в аристократів та науковців міста[550].

Р. Боргіні описує в «Il riposo» (1584 р.) культурно-мистецькі практики художниці: «Лавінія, яка дуже добре малює і написала багато картин у громадських і приватних місцях»[551]. Оретті зауважує, що шляхетні дами Болоньї вважали кольори картин Лавінії гарними, а зображення їхніх прикрас настільки милими, що «всі вони хотіли, щоб вона їх написала, і бажали бути її улюбленицями». Вони також почали платити їй значні ціни за роботу. Баліоні стверджує, що незабаром Лавінія могла зрівнятися з Ван Дейком[552]. К. Бронзіні у «Della dignità et della nobiltà delle donne» (1622 р.) зауважує, що «вона створила картини, рідкісні і дорогі, … з гарними головами, рідкісною узгодженістю у суглобах кінцівок і стільки інших приголомшливих чудес, що дивує, як рука жінки могла створити чудові і божественні картини за дуже короткий час»[553]. К. Ч. Мальвазія у «*Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi»* (1678 р.) називає Лавінію Фонтану «Небесною людиною, яка від природи на роботі» і детально описує її життя, творчість, картини[554].

Лавінія написала відомі портрети аристократів з болонських родин Гоццадіні, Алідозі, Аліпранді, Гарцоні, Руіні, Бонкомпаньї (сина римського папи Григорія XIII); римських родин Боргезе, Утілі Маселлі; науковців К. Сігоніо, А. Аквіліно, «Бокка ді Ферро», римського папи Григорія XIII, монаха Панігароли та ін., усього 57 портретів.

Перший зареєстрований «Автопортрет» Лавінії Фонтани (1552–1614) – це малюнок червоною та чорною крейдою, який тепер зберігається в колекції П. Моргана в Нью-Йорку. Малюнок датовано бл. 1575 р. Художниця зображає себе у віці 23 років. У малюнку акцентовано порядок, дизайн і гармонію ліній. Твір передає виразне відчуття молодості. Хоча про точну історію раннього дитинства художниці відомо досить мало, деякі елементи встановлені. Лавінія стала єдиною донькою і спадкоємицею Просперо Фонтани[555] після смерті своєї старшої сестри Емілії у 1568

---

the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

[550] Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F(accessed: 14.09.2024).

[551] Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. P. 568.

[552] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. P. 203.

[553] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 431–432 ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p.

[554] Malvasia C. C. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna, 1841. Vol. I. P. 2. Pp. 176–180.

[555] Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. P.93.

р.[556]. Стиль художниці був досягнутий у тандемі з її художньою освітою, яку культивували в майстерні її батька. Згідно з Р. Л. Робінсон, помітний вплив ломбардських портретів італійської знаті роботи Софонісби Ангвіссоли. Сукня – досить вишукана. Лавінія вже в юному віці вміла чудово писати. «Автопортрет» свідчить про те, що Лавінія була зачарована дрібницями репрезентації у живописі[557].

Інший «Автопортрет Лавінії за спінетом із служницею» нині знаходиться в Академії Сан-Луки у Римі. Розмір картини (27х24 см) дозволив легко перевезти його з Болоньї до Імоли для нареченого. Цей невеликий автопортрет Лавінії Фонтани є важливим документом для підтвердження свідомої ідентичності, якої шукала художниця в пізньому Відродженні. У 25 років, напередодні одруження, Лавінія будує свою історію за допомогою павутини майстерних цитат, використовуючи літературні джерела, які в сер. XVI ст. сприяли новому феномену жінки-художниці[558]. У латинському написі вона проголошує свою ідентичність, відображаючи приклади міфічних жінок-художниць, уславлених Плінієм (1577 р., 27х24 см, інв. ном. 743, Академія Св. Луки, Рим)[559]. Її автопортрет був написаний, і весілля було організовано в 1577 р. Портрет Лавінії за спінетом аналізують також у контексті автопортретів інших художниць[560].

Характеризуючи особливості індивідуальної манери Лавінії Фонтани Ю. Романенкова зауважує, що «не стала виключенням з правила і Лавінія Фонтана (пр. 1552–1614 рр.), чиї автопортрети 1570-х рр., мабуть, так само традиційні іконографічно, психологічний стан дівчини переданий досить поверхово, але, на відміну від доньки маестро Робусті, Лавінія дуже професійно виконує власне з технічної точки зору – вона є справжнім професіоналом, кожна деталь твору прописана бездоганно. Лавінія вдається до зображення себе з суто жіночою делікатністю, в розкішним костюмах, з безліччю мережив та прикрас, кожна деталь яких виписана з професійністю мініатюриста, але при цьому вона не втрачає відчуття цілого, об'єднує роботу тоном, не впадаючи до дріб'язковості»[561]. На думку дослідниці, твори Фонтани засвідчують її знайомство з французьким живописом школи Фонтенбло, хоча ми не маємо відомостей про подорожі майстрині до двору короля французів, але вплив мистецтва французького варіанту є відчутним – саме в ці

---

[556] Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P.40.

[557] Robinson R. L. R. Wonder Women…. P.94.

[558] Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F (accessed: 14.09.2024).

[559] Accademia Nazionale di San Luca**,** Roma, Italia. URL: https://accademiasanluca.it/ (accessed 24.02.2024).

[560] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ, 23–24 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 74 ; Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P.60.

[561] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 114.

часи у майстрів стилю Фонтенбло буди дуже розповсюджені сцени «дам за туалетом», до яких часто зверталися Ф. Клуе, аноніми Фонтенбло.

Взаємовплив французького та італійського компонентів маньєризму якнайкраще дався взнаки у живописі Фонтани. Не чужим є і вплив фламандського мистецтва, бо тяжіння до надмірної деталізації було притаманно саме фламандським митцям, які, до речі, складали ядро Другої школи Фонтенбло. Палітра творів Лавінії Фонтани стримана, монохромна, вона також звертається до традиційних іконографічних схем – зображує себе за музичним інструментом (портрет за клавесином) або за столом з листом. В автопортретах Фонтани помітний і вплив Тіціана, передусім – у композиційних вирішеннях[562].

Коли художниця, така як Фонтана, показала, що грає на музичному інструменті, який у мистецтві ототожнюється з жіночим тілом, вона не просто відійшла від сексуальної традиції, щоб натомість поєднатися з незайманою святою Цецилією. У повністю світському та сучасному контекстах Фонтана наголошує не на формі інструменту, а на власному акті гри на ньому, таким чином передаючи ідею володіння собою. Водночас вона розширює діапазон синекдохи, репрезентуючи не лише тіло, а й розум, талант і здібності[563].

Лавінія Фонтана отримала мистецьку освіту з жіночим художнім ідеалом як джерелом натхнення. Систематична освітня ініціатива спонукала її до навчання грі на музичних інструментах, співу, мистецтву, вивчення мов, включаючи латину, літературу, історію, науку і поезію[564].

На думку Р. Л. Робінсон, інший підтверджений автопортрет Лавінії Фонтани має назву «Автопортрет у студіоло» (*рис. 12*) і датований 1579 р. (Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція). Це зрілий твір, хоча художниці було 26 років, коли був завершений автопортрет. Твір є мініатюрою, проте він проникливо представив жінку в чоловічому світі. Маленька робота, написана на міді, має лише 15 см у діаметрі. Риси належать художниці. Лавінія мешкає в найбільш приватному чоловічому просторі студіоло. Автопортрет був замовлений у 1578 р. римським меценатом Альфонсом Чіакконіо. Цей меценат заслуговує на увагу, оскільки він був соратником Фульвіо Орсіні, власника вищезгаданих ранніх малюнків Софонісби Ангвіссоли. Обидва чоловіки ідентифіковані в контексті кола Фарнезе на момент завершення картини. Лавінія подарувала автопортрет Чіакконіо на його прохання в 1579 р.[565].

Як уважає Б. Бон, спеціалізація на портретному живописі, типова для більшості художниць періоду чинквеченто, прив'язувала жінок до форми мистецтва, яка була менш прибутковою та менш престижною, ніж історичний живопис. Але портрети

---

[562] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 114.

[563] Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

[564] Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. P. 96.

[565] Ibid. P.105.

становлять лише половину з приблизно 112 збережених картин Л. Фонтани, яка також написала багато приватних релігійних картин і публічних вівтарних образів[566].

Зокрема, Лавінія Фонтана виконувала замовлення у церквах Болоньї, написала картини на релігійні сюжети: «Розп'яття» у церкві Мадонни дель Сокорсо; «Христос з натовпом із 5 хлібами та 2 рибами» у церкві С. Аполонії; «Мадонна з немовлям у повітрі» у церкві С. Джакомо Маджоре, а також портрет члена родини Кальчіна, яка володіє каплицею; велика картина «Розп'яття» у ризниці у вівтарі церкви Санта Лучії; «Пресвята Богородиця з немовлям Ісусом, святими Йосифом і Йоакімом» у церкві Мадонни дель Бараккано[567].

Британський історик мистецтва Л. М. Регг склала список робіт Лавінії в Болонській галереї[568], Болонській академії в Італії[569].

Картини художниці перебувають нині у музейних колекціях Європи і США. Зокрема, у колекції Уффіці знаходяться 2 картини і 5 мініатюр художниці Лавінії Фонтана: «Портрет Франческо Панігарола», 1585 р. (інв. 1890, ном. 807, у колекції Уффіці з 1771 р., нині в Палацо Пітті); «Не торкайтеся мене», 1581 р. (інв. 1890, ном. 1383, у колекції з 1632 р.); мініатюра «Автопортрет Лавінії Фонтани», 1579 р. (інв. 1890, ном. 4013, поступила з вілли Медічі Poggio a Caiano, 1713 р.; в колекції мініатюр Уффіці з 1948 р.) *(Рис. 12);* мініатюра «Портрет молодої людини», ор. 1575–1599 рр. (інв. 1890, ном. 4101, в колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет молодої жінки» (інв. 1890, ном. 8840, у колекції з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки» (інв. 1890, ном. 8842; в колекції Уффіці з 1948 р.); мініатюра «Портрет жінки», сер. XVI ст., (інв. 1890, ном. 8844; в колекції Уффіці з 1948 р.)[570].

Завдяки меценатській та колекціонерській діяльності Веллеса та Вільгельміни Холладей, заснований ними Національний музей жінок у мистецтві у Вашингтоні, США нині має у колекції 2 репрезентативних портрети аристократок, написані Лавінією: «Портрет Костанци Алідозі», бл. 1594 р., «Портрет дворянки», бл. 1580 р.[571].

В колекції Національної художньої галереї Вашингтона, США, представлено «Портрет Лучії Бонасоні Гарцоні», бл. 1590 р., (113,5 × 87,5 см, інв. ном. 2022.38.1.) *(Рис. 15).* Ця картина відзначає таланти та переплетені історії двох творчих жінок: художниці Лавінії Фонтани та лютністки й співачки Лучії Бонасоні Гарцоні. Фонтана та Гарцоні жили в Болоньї, Італії, у друг. пол. 1500-х рр. і були успішними мисткинями свого часу. Вони обидві подолали обмеження суспільства, де домінували чоловіки, щоб отримати широке визнання. Фонтана зображує Гарцоні в елегантно деталізованій сукні та коштовностях, що свідчить

---

[566] Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. Pp. 115–116.

[567] Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna, 1835. pp. 23, 30, 35, 118, 121.

[568] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. Pp. 216–222.

[569] Ibid. Pp. 213–216.

[570] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

[571] National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: https://nmwa.org/ (accessed: 10.10.2024).

про її високий статус в італійському суспільстві. На столі позаду неї лежить перевернута лютня разом із нотами для гри на цьому інструменті[572].

Картина на біблійний сюжет «Візит цариці Савської до царя Соломона» безсумнівно приписується Лавінії з часів Оретті (1599 р., Дублін, Національна галерея Ірландії) (*Рис. 13)*[573]. Напис латинською мовою на основі сходів у лівому кутку дає біблійну цитату, з якої взято сцену, в якій цариця Савська відвідала Соломона та подарувала йому подарунки.

Цариця Савська, почувши про славу царя Соломона в ім'я Господа, прийшла випробувати його загадками, з вельми великим багатством, верблюдами з пахощами, золотом, коштовними камінням, подарувавши царю 120 талантів золота та ін. (Біблія, Третя Книга Царств, 10: 1–2, 10; Друга Книга Параліпоменон, 9: 1–9)[574]. У манускрипті «Кебра Нагаст», книзі історії величі королів Ефіопії, описується слава та мудрість царя Соломона та візит Македи, цариці Савської (Шеби) до Єрусалиму з коштовними подарунками, яка повернулась згодом додому вагітною і народила сина Менелека від Соломона[575].

На картині жінки в блискучому сучасному вбранні зі золотом і коштовностями стоять біля цариці, яка стає на коліна перед царем Соломоном, також представлено слугу карлика та німецького дога. Це найбільша картина Лавінії Фонтани, що збереглася, і найбільший оповідальний твір, який вона коли-небудь створювала. З часів Ланці картина традиційно вважалася алегоричним зображенням мантуанських герцога та герцогині з їхньою свитою. Елеонора Тафтс запропонувала конкретну ідентичність фігури Соломона як Вінченцо Гонзаги та його дружини Елеонори Медічі як цариці Савської[576]. Патроном цієї картини, ймовірно, був член родини дал'Анні, у якої Елеонора зупинилася в 1600 р., і в якої сім'я Гонзаґа зупинялася раніше[577].

Дослідження палітри фарб, які використовувала Лавінія Фонтана у картині «Візит цариці Савської до царя Соломона», було здійснено Національною галереєю Ірландії у 2021 р. Результати показали, що художниця використовувала різноманітну палітру фарб, серед яких були й токсичні елементи, наприклад, кіновар – ртутно-сульфідний пігмент[578]. Ймовірно токсичні елементи могли впливати як на здоров'я художниці, так і її дітей.

Італія епохи Відродження користувалася різноманітними предметами, створеними як допоміжні засоби при пологах і народженні дитини, серед них

---

572 National Gallery of Art, Washington, USA. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.05.2024).

573 National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1 (accessed 05.05.2024).

574 Біблія / пер. І. Огієнка. URL: https://only.bible/bible/ubio/ (дата звернення: 02.09.2024).

575 The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast. / transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London, 1932. XXXI.

576 Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. Pp. 150–151.

577 Ibid. P. 153.

578 National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1(accessed 05.05.2024).

підноси для пологів (deschi di parto), камені-талісмани, або відбитки та молитви святої Маргарити, які клали на живіт матері, поки вона народжувала. Крім того, у Болоньї з'являється особливий тип релігійної картини в описах майна кінця XVI та початку XVII ст. – quadro (або quadretto) dal letto. Цей тип картини, очевидно, створювався для того, щоб повісити над ліжком або прикріпити до каркаса ліжка. Зазвичай популярною темою була сцена з життя Христа, Благовіщення або Мадонна з немовлям.

Тому доречно, що в 1590-х рр. Лавінія Фонтана написала цілу серію невеликих картин типу quadri dal letto, на яких зображено Немовля-Христос, що спить, і Його сім'я оточує Його. Ці невеликі зображення, очевидно, були адаптовані з великомасштабної картини «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям», підписаної та датованої 1589 р.

Завдяки зв'язкам, встановленим у Римі з Альфонсо Чіакконіо, секретарем іспанського кардинала Франсіско Пачеко, Лавінія отримала престижне замовлення на картину, призначену для вівтаря Пантеону немовлят у монастирі Ель-Ескоріал[579]. Картина «Святе сімейство зі сплячим Христом-Немовлям» була надіслана до Ескоріалу і нині знаходиться у 6-й камері вівтаря у каплиці-похованні іспанських інфантів[580]. Твір багатий іконографічними значеннями, які містяться в гаслі «Cor meum vigilat» («Моє серце не спить», Пісня Пісней Соломона, 5:5), зображеному вздовж краю ліжка, на якому лежить Ісус. Алюзія, що нагадує про важливість споглядання та мовчання для досягнення істини.

Франсіско Пачеко записує прибуття картини Фонтани до Мадрида в 1593 р. Він пише, що за неї було сплачено 2 тисячі дукатів[581]. К. Ч. Мальвазія стверджує, що Лавінія Фонтана створила принаймні десяток картин на цю тему, з яких сьогодні відомо лише п'ять. Серед них одна – на віллі Боргезе (підписана і датована 1591 р.), одна – у Стокгольмі, дві – у приватних колекціях, і одна – у Музеї образотворчих мистецтв у Бостоні[582].

Картина «Сон Ісуса» з римської галереї Боргезе, що задокументована в домі Боргезе з 1693 р., була виконана Лавінією Фонтаною в 1591 р. Це зменшена версія відомої картини зі Святим сімейством іспанського Ескоріала, на якій художниця написала ще фігури святої Єлизавети і двох ангелів, які підтримують завісу балдахіну (*Рис.14*)[583].

Батько художниці – художник Просперо Фонтана не лише навчив доньку мистецтву живопису, а й подбав про її соціальне становище. Керолайн Мерфі

---

[579] Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F(accessed: 14.09.2024).

[580] Lopez Serrano, M. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid: Fisa-Barcelona, 1984. P.79 ; Malvasia C. C. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna, 1841. Vol. I. Part 2. P.179 ; Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. Pp. 248–249.

[581] Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P.250.

[582] Ibid. P.249.

[583] Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: https://www.collezionegalleriaborghese.it/ (accessed 15.03.2024).

виявляє у своїй монографії «Лавінія Фонтана: художниця та її покровителі в Болоньї XVI ст.» деталі шлюбного контракту між Лавінією Фонтаною та Джаном Паоло Заппі. Це був революційний документ, у якому зазначалося, що в якості приданого Лавінії дали будинок у парафії Сан-Бенедетто, який призначався для її безпеки у вдівстві, але пара не мала жити в ньому. Джан Паоло мав погодитися не тільки до переїзду до Болоньї, але й до життя з Лавінією в будинку Просперо, де тесть контролюватиме їхні витрати на життя, і він повинен був пообіцяти, що вони з Лавінією не будуть переїжджати з цього будинку до смерті Просперо. Крім того, орендна плата за будинок у Сан-Бенедетто, яка тепер становить 150 лір на рік, мала бути передана на користь Просперо пожиттєво. Після смерті батька вони можуть рухатися куди завгодно, але мають взяти з собою і піклуватися про матір Лавінії. Якщо Заппі не виконає цих обіцянок перед смертю Просперо, Северо Заппі доведеться заплатити Просперо 500 скуді[584].

Після одруження Лавінія залишалася під владою батька, якому мала передавати свої доходи. Вона продовжувала регулярно підписувати свої картини до кінця свого життя[585]. Після одруження підпис на картинах Лавінії змінився на «Lavinia Fontana de Zappis fecit» (1585 р.), «Lavin. Font. de Zappis» (1592 р.), «Lav. Fon. Fa» (1601 р.)[586]. Загалом художниця підписала близько 40 % написаних нею портретів[587].

Болонський архієпископ Габріеле Палеотті (1522–1597) в праці «Discorso intorno alle imagini sacre e profane» (1582 р.) запропонував реформування образів, як мандат для художника створювати чіткі візуальні образи з дидактичною метою, сприяючи натуралізму у відповідь на маньєристські надмірності[588].

У портреті римського папи Григорія XIII (1502–1585), який був родом з Болоньї, Лавінія виробила незалежний стиль, поєднавши формальність центральноіталійських моделей з натуралістичними тенденціями північноіталійської традиції (нині у приватній колекції, придбаний за 40000 британських фунтів стерлінгів 18.05.2017 р., лот 39, на аукціоні Крісті).

У період з 1578 р. до 1592 р. художниця не лише наполегливо працювала, набуваючи нової клієнтели, але виконувала обов'язки дружини і матері. У цей період Лавінія була майже весь час вагітною, народивши у шлюбі 11 дітей, проте більшість її дітей померли невдовзі після народження[589]. Хрещеною матір'ю дітей Фонтани була герцогиня Констанца Сфорца Бонкомпаньї (невістка

---

584 Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ, 23–24 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 76 ; Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P.64.

585 Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

586 Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. Parte 1–3. Pp. 177–178.

587 Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists'...

588 Rocco P. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York, 2014. P. 3.

589 Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. P.84.

римського папи Григорія XIII). До дорослого віку дожили лише троє дітей Лавінії. Портрет родини Фонтани, на якому художниця зобразила себе, своїх батьків Просперо та Антонію, чоловіка Дж. Паоло Заппі та трьох дітей – двох хлопців та дівчинку (1590–1610 рр.), нині перебуває у пінакотеці Брера в Мілані.

У XVI ст. зросли замовлення представників болонського нобілітету на дитячі портрети. Відомі 8 портретів дітей, переважна більшість яких підписана художницею[590]. З 1582 по 1592 рр. Фонтана написала багато дитячих портретів, скрупульозно виписуючи одяг, мереживо, білизну з бахромою, перли, домашні меблі, закріпивши свою славу серед болонської аристократії: «Портрет дитини в ліжечку» (1583 р., 113 х 126 см, інв. ном. 149, Національна пінакотека Болоньї, Італія)[591]; «портрет Антонії Гіні» (1583 р.), яка померла від віспи у віці 2 років 9 місяців (89 см х 71 см, нині у приватній колекції, придбаний за еквівалент 18600 євро 01.01.1970 р., лот 735, на аукціоні Крісті); «портрет Антоніетти Гонсалес», яку також називають «волохатою» (1594 р., музей Блуа, Франція); «Іпполіта Савіньяні у 12 місяців», «Маленька дівчинка з собакою» (Хоуптаун-хаус, Південний Квінсферрі, Шотландія, Великобританія) та ін.

Разом з тим Лавінія продовжила професійне навчання, отримавши у 1580 р. диплом Болонського університету, перебуваючи серед «Donne Addotrinatte»[592].

У 1603 р. її було запрошено до Риму під час понтифікату Клімента VIII. Як пише К. Ч. Мальвазія, «вона отримала тут велику користь і зобразила більшість дам Риму, а особливо дам-принцес і багатьох принців і кардиналів, завдяки яким вона здобула велику славу і честь…»[593]. У 1604 р. Лавінія Фонтана стала офіційною художницею-портретисткою при дворі Папи Павла V, який став її шанувальником, отримувала замовлення від короля і посла Персії.

Лавінія також отримувала публічні замовлення в Римі на вівтарі церков. Фонтана займалася оздобленням капели Рівальді у церкві Санта Марія делла Паче, разом з Альбані та Пассіньяно у 1611–1614 рр. Вона отримала престижне замовлення на вівтарний образ «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами. Договір розподілу, складений 19 лютого 1603 р., був підписаний її чоловіком і «промоутером» Джованні Паоло Заппі, який поручився за свою дружину, і абатом Анджело з Генуї, клієнтом. У договорі часто з'являється ім'я кардинала Асколі, Джироламо Бернеріо, чий вирішальний інтерес можна зрозуміти[594].

Лавінія Фонтана заохотила подивитися на її картину «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами К. Бронзіні, про що історик мистецтва згадує у грунтовній праці «Della dignità et della nobiltà delle donne» (1622 р.), присвяченій творчим та аристократичним жінкам. Він був здивований тою

---

590 Ibid. P.262.

591 Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/ (accessed: 12.03.2024).

592 Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. Pp. 84–85.

593 Malvasia C. C. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I, part 2. P.179.

594 Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F(accessed: 14.09.2024).

«великою і рідкісною картиною, на якій зображено святого Стефана, якого побивають камінням, багатою досконалістю винаходу та різноманітними чудовими фігурами… Вона перевершувала багатьох у винахідливості, гарній манері, розсудливості і досконалості; так мені справді здалося… На додаток до цього ця рідкісна жінка створила деякі інші картини, настількі рідкісні і дорогі, … хто може подумати зрівнятися з нею в дизайні чи благодаті, цінності і силі мистецтва…»[595].

У римський період вона написала релігійні картини «Св. Катерину», «Св. Чечілію», «Св. Ан'єзе», «Св. К'яру» та ін.[596].

Вона також продовжувала писати приватні портрети для аристократії. Художниця отримала замовлення та написала два портрети подружжя Рівальді на міді. Одним з кращих родинних портретів, написаних Лавінією у Римі, став портрет Б'янки дельї Утілі Маселлі, в оточенні своїх шести дітей. На ньому зображена дружина дворянина П'єріно Маселлі з шістьма дітьми *(Рис. 16)*. Напис вздовж верхнього краю полотна ідентифікує тих, хто сидить, як родину Маселлі, і таким чином підтверджує, що жінка – Б'янка дельї Утілі Маселлі. Текст дослідженої епітафії на її могилі в церкві Сан-Лоренцо-Дамазо в Римі відкрив напрочуд багато про неї: вона була флорентійського походження, вийшла заміж за римського кавалера П'єріно Маселлі та померла у вересні 1605 р. у віці 37 років після народження дев'ятнадцятої дитини. Портрет відрізняється прискіпливою увагою до деталей зачісок, включаючи квіткову пов'язку Б'янки, вишитих костюмів та широкого спектру зображених текстур, що дає цінне уявлення про моду того часу, різноманітне психологічне зображення багатьох персонажів. Мати і донька також відрізняються від хлопчиків вишуканими прикрасами, золотими сережками і перлами на шиї. Майже всі маленькі діти тримають предмети. Хоча Б'янка зображена тут із п'ятьма своїми синами, особливу увагу, здається, привертає маленька дівчинка Верджинія, оскільки вона єдина дитина, яку Б'янка обіймає, і лише вона має на картині своє ім'я над головою. Цілком може бути, що портрет був написаний спеціально для неї, або на її честь, тим більше, що картина залишилася в родині її нащадків. Даний портрет було продано на аукціоні Сотбі за 602500 доларів США до приватної колекції (лот 48, 26.12.2012)[597].

У 1611 р. Лавінія Фонтана, завдяки своїм професійним успіхам, була нагороджена портретом-медаллю, репрезентацією образу художниці на аверсі та Алегорії живопису на реверсі. Бронзова медаль датована 1611 р. і створена Феліче Антоніо Казоні. На аверсі викарбоване точне зображення художниці в

---

[595] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 432 ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p.

[596] Fontana Lavinia di Vera Fortunati....

[597] Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children. *Auction Sotheby's.* Lot 48, 26.12.2012. *602500 USD.* URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html (accessed: 15.10.2024).

профіль, яке не є ідеалізованим, очевидна сила духу в рисах обличчя[598]. Нині медаль знаходиться у Національній художній галереї Вашингтона, США, інв. ном. 1957.14.1071.a. (*Рис. 18)*[599].

Останньою картиною Фонтани визнано «Одягання Мінерви» на міфологічний сюжет[600], досить еротичне зображення богині без обладунків та одягу, виконану для кардинала Сципіона Боргезе. Картина була написана Лавінією в 1613 р, про що свідчить як напис, намальований під ногою сидячого амура, так і платіж кардинала Сципіона, виданий на користь Аннібале Дуранте, теслі з дому Боргезе, який заплатив за раму для картини Паллади роботи Лавінії Фонтани. Картина була написана в Римі, про що свідчить купол собору Святого Петра, який видно на задньому плані, частково прихованому темною стіною. На картині зображено Мінерву *(Рис. 17),* яка вважалася, згідно з міфологією, богинею мудрості та мистецтв, захисницею ткачів, на що натякають коштовні тканини, які вона збиралася носити. Біля її ніг ми можемо розпізнати щит і обладунки, які разом із совою, зображеною на підвіконні між оливковими гілками, та шоломом, який тримає в руці купідон, є одними з її типових іконографічних атрибутів (1613 р., інв. ном. 007, Галерея Боргезе, Рим)[601]. Довгоногу і цнотливу богиню пестить ніжність кольору і світла в стилі Караччі, які підкреслюють її тонку чуттєвість. Ще одна «Мінерва» була виконана у тому ж році для графа Франческо Гамбара[602].

«Мінерва» Боргезе – це заповіт художниці, на думку В. Фортунаті, «символічна і ностальгічна проєкція тепер уже далекої юності художниці»[603].

11 серпня 1614 р. Л. Фонтана померла у Римі і була похована у церкві Санта Марія сопра Мінерва.

За своє життя Лавінія Фонтана написала 135 картин, найбільша з яких – вівтар «Мучеництво святого Стефана» у базиліці Св. Павла за мурами[604] була знищена під час пожежі 1823 р. (Залишилася гравюра на папері Жака Калло, яка знаходиться у Національній галереї Вашингтона, інв. ном. 1969.15.266)[605]. Нині збереглося 112 картин Лавінії Фонтани, серед яких 28 приватних релігійних картин, 23 публічні релігійні картини, 3 міфологічні картини, 57 портретів, 1 – з давньої історії, 1 – жанрова картина[606].

---

[598] Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London, 1912. P.81.

[599] National Gallery of Art, Washington, USA. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.05.2024).

[600] Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. Pp. 125–126.

[601] Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: https://www.collezionegalleriaborghese.it/ (accessed 15.03.2024).

[602] Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F (accessed: 14.09.2024).

[603] Fontana Lavinia di Vera Fortunati…

[604] Malvasia C. C. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna, 1841. Vol. I, part 2. Pp. 179.

[605] National Gallery of Art, Washington, USA. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html(accessed 22.05.2024).

[606] Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. Pp. 125.

У професійному становленні багатьох жінок-мисткинь значною є роль батька-художника, чоловіка, або коханця-художника. Аби жінка зробила вибір на користь кар'єри, а тим більше, кар'єри в мистецтві, вона мала бути осібно нетрадиційною, сильною, особливо у минулому, щоб протистояти чи знаходити силу в ставленні своєї родини[607].

Ще одна талановита італійська художниця XVI ст. – Маріетта Робусті (1560–1590) – старша донька видатного художника венеційського Відродження Якопо Тінторетто (Робусті). Інколи Маріетту Робусті також називають Маріетта Тінторетто або просто Тінторетта, «buona ritrattista». Її прізвисько походить від професії її дідуся – фарбувальника тканин, або «tintore» італійською. Талановита художниця прожила всього 30 років, і з її спадщини залишилося дуже мало картин, які, до того ж, не всі належать їй беззаперечно.

Дослідженням життя та мистецької спадщини Маріетти Робусті займалися Р. Боргіні, К. Рідольфі, Ф. П. Стернз[608], сучасні дослідники Л. Аріццолі, Д. Булл, М. Гаррард, М. Гроссо, Л. Нохлін, Ю. Романенкова, В. Чедвік та ін.[609].

Рафаелло Боргіні в «Il Riposo» (1584 р.) та Карло Рідольфі в «Le Maraviglie dell'Arte» (1648 р.) описують таланти Маріетти Робусті: вона була добре освіченою, гарною музиканткою і чудовою портретисткою. Рідольфі та Боргіні наполягають на прихильності Тінторетто до його старшої доньки; за їхніми словами, вона була його улюбленою дитиною[610].

Боргіні стверджує, що вона народилася в 1556 р.; тоді як Рідольфі стверджує, що вона народилася чотирма роками пізніше, у 1560 р.[611]. У документі XVII ст. «Genealogia di Casa Tintoretto» згадується дата народження Маріетти[612]. У Якопо Тінторетто та його дружини Фаустіни деі Вескові було троє дітей, імена яких

---

607 Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. P.68.

608 Borghini R. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p.; Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part II). *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia, 1648. Pp. 71–72 ; Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. 328 p.

609 Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118 ; Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016, Vol. 27. Pp. 105–114 ; Bull Duncan. A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto. *The Burlington Magazine,* Vol. 151, No. 1279. *Art in Italy*, October 2009, Pp. 678–681 ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London: Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.; Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994. Vol. 47, No. 3. Pp. 556–622 ; Grosso M. Robusti Maria, detta Tintoretta. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2017. Vol. 88. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/robusti-maria-detta-tintoretta_(Dizionario-Biografico)/ (accessed 08.09.2024).; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.

610 Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. P.105.

611 Ibid. P.106.

612 Grosso M. Robusti Maria, detta Tintoretta. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2017. Vol. 88. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/robusti-maria-detta-tintoretta_(Dizionario-Biografico)/ (accessed 08.09.2024).

відомі. Марко, названий на честь свого діда, був, ймовірно, старшим; Маріетта, обдарована донька, народилася в 1560 р.; і Доменіко, який успадкував талант батька без його геніальності, можливо, навіть пізніше того часу[613].

Американський письменник Френк Престон Стернс у монографії «Життя і геній Якопо Робусті, названого Тінторетто» описує Маріетту як бажану дитину свого батька, яка зрештою виросла в одного з найвидатніших портретистів XVI ст. Очевидно їй бракувало винахідницького генія, але в її обличчях більше духовного життя, ніж у написаних Доменіко. Її вміння, мабуть, було великим задоволенням для її батька, тому що він міг мати її компанію в старості. Однією з його характерних вчинків було взяти її до своєї студії, одягнену як хлопчик; але чому він так вчинив, не дуже зрозуміло[614].

Маріетта отримала добру освіту, яку надавали представникам вищих класів. Навіть коли вона ще не була заміжня, їй дозволялося брати участь у спілкуванні кола друзів свого батька, яких вона розважала музикою та співом. Але передусім вона була ученицею свого батька, і він навчав її особисто. Можливо тому, що вона була потрібна в його майстерні.

У 1578 р. Маріетта вийшла заміж за ювеліра Марко Августа, німця, що походив з Аугсбурга, як писав німецький історик мистецтва Йоахім фон Зандрарт у «Academia nobilissimae artis pictoriae» (Нюрнберг, 1683 р.). Після весілля подружжя оселилося в районі С. Стін (С. Стефано), в районі С. Поло. А 9 квітня 1580 р. була охрещена їхня донька Орсола Бенвенута[615]. Тому пізніший міф про те, що Маріетта померла під час пологів, потрібно переглянути. Оскільки після весілля вона залишилася у Венеції, ймовірно, продовжила працювати в майстерні свого батька. Ми маємо небагато біографічних елементів і жодної картини, які б безповоротно приписувалися їй, оскільки вона залишалася в тіні та під протекторатом свого відомого батька[616].

Її портрет ми знаходимо також у «Le Maraviglie dell'Arte» Карло Рідольфі, 1648 р., с. 70[617]. Щоб обговорити передбачувану схожість Маріетти Робусті, спочатку необхідно поглянути на портрет, який нині зберігається в Уффіці, Флоренції, Італії, датований приблизно 1580 р., який традиційно вважається її автопортретом. Історія його атрибуції досить складна і була розкрита Лючією та Уго Прокаччі шляхом вивчення листів, якими обмінювалися Марко Боскіні та кардинал Леопольдо де Медічі, який придбав полотно в 1675 р. Спочатку картина належала Нікола Реньє, фламандському художнику, який проживав у Венеції, що намагався продати його як Тінторетту в 1665 р.; потім її передали кавалеру Франческо Фонтані, який вважав, що полотно належало Тіціану, і

---

[613] Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. P.123.
[614] Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. P.124.
[615] Grosso M. Robusti Maria, detta Tintoretta. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2017. Vol. 88. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/robusti-maria-detta-tintoretta_(Dizionario-Biografico)/ (accessed 08.09.2024).
[616] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016, Vol. 27. Pp. 105.
[617] Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part II). *Le marauiglie dell'-arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia, 1648. P. 70.

запропонував його кардиналу Медічі як таке. У перший раз угода провалилася, але була забезпечена Боскіні, який був посередником між кардиналом і кавалером Фонтаною, через його приписування Маріетті Робусті[618].

З «Автопортрета з мадрігалом» 1580 р., що знаходиться в Уффіці *(Рис. 19)*[619] на нас дивиться обличчя венеційської красуні пізнього Відродження: золотисте волосся убране в типову для того часу зачіску, жінка вдягнута у сукню за тогочасною венеційською модою, а намисто з перлів прикрашає повну шию (тілесність моделі відповідає тогочасним уявленням про антропологічну естетику). Як зазначає Луїза Аріццолі, він представляє образ гарної білявої жінки з порцеляново-білою шкірою, одягненої елегантно та без індивідуальних рис. Крім того, вона запрошує глядача подивитися на неї та на книгу мадригалів, яку вона тримає. Музичний текст був ідентифікований як мадригал Філіпа Вердело під назвою Madonna per voi ardo – «моя леді, я палаю від любові до вас» – що виглядає як освідчення чоловіка, художника своїй коханій, натурщиці[620].

Картини Тінторетти українська мистецтвознавиця Ю. Романенкова оцінює не надто високо: «…її автопортрети досить поверхові суто психологічно, хоча можуть викликати цікавість технічним рівнем виконання…, композиційні вирішення типові – та сама схема біля музичного інструменту або з книгою в руках, тобто іконографічно роботи також є класичними для того часу. Але є і більш вдалі твори, які завдяки вправності живописного виконання інколи навіть приписуються пензлю батька художниці, настільки вони різні за манерою письма…

Узагалі жіночий автопортрет, – зазначає Ю. Романенкова, – набуває в цей час поширення, хоча жінка-художниця в ті роки ще не була типовим явищем. Для жінки причин для частих звернень до жанру автопортрету було дещо більше, і вони різнилися від традиційних. Жінці важче було знайти натуру, з якою можна було і дозволялося працювати, а образ самої себе завжди був під рукою. Але це провокує і одну з головних рис жіночого автопортрету – значно більший відсоток ідеалізації, ніж у чоловічому портреті, навіть зважаючи на те, що образи художників-чоловіків у ті часи ще також не позбавлені ідеалізації, реалістичними вони стануть пізніше»[621].

Картина Маріетти Робусті, як пише Мері Д. Ґаррард, чий експресивний тон є більш традиційним, ніж у Ангвіссоли та Фонтани, може сподобатися багатьом чоловікам як образ привабливої жінки, чиє зіставлення з музичним інструментом нагадує чудову чистоту святої Цецилії, що приємно поєднується в уяві з еротичною доступністю жінки зовсім іншого типу (два тропи, які насправді глибоко пов'язані). Водночас багатьма жінками це може бути зрозуміле як представницька жінка, яка керує своєю сексуальністю так само компетентно, як і грає на музичному інструменті, який символізує її загальний творчий потенціал[622].

---

[618] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop…. P. 108.
[619] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).
[620] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. … P. 108.
[621] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 111.
[622] Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*, 1994. Vol. 47, No. 3. Pp. 595–596.

Однак останнім часом деякі вчені почали сумніватися в цій атрибуції. Вудс Марсден припускає, що якість цієї картини посередня і не відповідає похвалі Рідольфі про талант молодої жінки. Дункан Булл зазначає, що твір швидше міг би належати художнику з Верони, а не Венеції, характеристика, яка виключає її з майстерні Тінторетто[623]. Також Дункан Булл стверджує, що так званий автопортрет з Уффіці можна виключити з творчості Маріетти[624].

На жаль, Тінторетта дуже рідко підписувала свої роботи, що на той час було типовим явищем, тому достовірно Робусті належить лише вже згадуваний автопортрет. А декотрі її картини тривалий час вважалися роботами її батька Якопо Тінторетто. Ще декілька картин з великою вірогідністю належать її пензлю. Найбільш вірогідним авторство Маріетти вважається щодо картини «Портрет Оттавіо Стради» (1567–1568 рр.), Рейксмузеум; «Старий і хлопчик» (1565 р.), інв. ном. 37, Художньо-історичний музей у Відні (цю картину до 1920 р. взагалі приписували її батькові – Якопо Тінторетто)[625]; «Венеційська дама», інв. ном. P000400, Національний музей Прадо у Мадриді; 2 малюнки з колекції Контіні у Флоренції. Маріетта активно працювала в майстерні свого батька, де також працювали двоє її братів; тому атрибуції залишаються дуже проблематичними[626].

Вона отримала запрошення від королів Франції та Іспанії приїхати до їхніх столиць як придворній художниці, але її не вдалося спонукати покинути Венецію та її батька[627]. Запрошення іспанського короля Філіпа II було не тільки почесним, але й фінансово привабливим. Мадрид добре оплачував роботу запрошених художників. Так, титул придворного художника Карла I мав один із «титанів Відродження» Тіціан Вечелліо, багато років при іспанському дворі працювали фламандський художник Пітер Пауль Рубенс і німецький художник епохи класицизму Антон Рафаель Менгс.

Запрошення іспанського короля свідчить про те, що Маріетта Робусті була добре відома як художниця, інакше вона просто не отримала б такого запрошення.

Італійський історик мистецтва Раффаелло Боргіні в «Il Riposo» (1584 р.) пише: «У Тінторетто є донька, яку звуть Маріетта, і відома всім як Тінторетта, яка крім краси, грації і вміння грати на клавікорді, лютні та інших інструментах, дуже добре малює і створила багато прекрасних робіт, і серед інших вона написала портрет Якопо Страда, антиквара імператора Максиміліана II, який, як рідкість, його Величність тримав в своїй кімнаті і докладав усіх зусиль, щоб мати поруч із ним цю чудову жінку, про яку король Філіп і ерцгерцог Фердинанд знову послали просити її батька; але він її дуже любив і не хотів, щоб її бачили; але коли вона вийшла заміж, вона насолоджувалася своїми чеснотами, і вона не полишала постійного малювання, у віці близько 28 років; але оскільки я не маю особливих відомостей про її твори, я більше не буду передавати в міркуваннях» (пер. мій – О. Г.)[628].

---

[623] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016, Vol. 27. P. 108.

[624] Bull Duncan. A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto. *The Burlington Magazine,* Vol. 151, No. 1279. *Art in Italy*, October 2009, P. 678.

[625] Ibid. P. 678.

[626] Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. …. P. 105.

[627] Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. P.124.

[628] Borghini R. Il riposo. Fiorenza, 1584. Pp. 558–559.

За словами італійського історика мистецтва Карло Рідольфі «Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo» в «Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato» (1648 р.), «особливий дар Маріетти полягав у тому, що вона вміла добре писати портрети, і один із портретів Марко деі Вескові (її діда. – О. Г.) з довгою бородою досі зберігається в кав'ярнях Тінторетті разом із портретом його сина П'єтро. Крім того, зображено багато венеційських джентльменів і леді, які охоче зустрічалися… Крім того, вона написала портрет Якопо Стради, антиквара імператора Масиміліана, який подарував його величності як рідкісний твір: після чого Цезар, вражений його цінністю, наказав розшукати її батька, а Філіп II звернувся з таким же проханням до нього. Король Іспанії та ерцгерцог Фердинанд: але Тінторетто більше хотів бачити її заміжньою за ювеліром Марко Августа, завжди бачити її, ніжно любити, ніж стати першою фавориткою принців (мій пер. – О.Г.)[629].

Тому Карло Рідольфі описав лише три роботи, які вона змогла написати, а саме той автопортрет, який вона надіслала Максиміліану II, портрет антиквара Максиміліана II Якопо Страда та портрет Марко деі Вескові, її діда з сином П'єтро[630].

Є багато доказів того, що талановита молода жінка-художниця була дивовижною особою, гідною того, щоб виявити інтерес королів XVI ст. Страда, Тінторетто – і, ймовірно, також Максиміліан – мали знати про приклад Софонісби Ангвіссоли, чиї вміння як художниці та музикантки привели до її призначення при дворі Філіпа II у 1559 р. Софонісба рекламувала свої таланти головним чином за допомогою репрезентативних портретів. Автопортрет Маріетти, який Максиміліан, як повідомляється, зберігав у своїй кімнаті, ймовірно, потрапив до імператора як частина подібної стратегії.

У статті «Подвійний портрет Маріетти Тінторетто» Дункан Булл звертає увагу на те, що не могло бути кращої особи, щоб привернути увагу імператора, ніж Якопо Страда. Колишній учень Джуліо Романо, Страда зіграв важливу роль у впровадженні італійських принципів архітектури та художнього дизайну в трансальпійських дворах; і крім того, що він був імператорським антикваром, він був визнаним фаворитом Максиміліана та головним радником у мистецьких питаннях. Портрет Стради, написаний жінкою-вундеркіндом, сам по собі викликав би імператорську цікавість. Разом у поєднанні з автопортретом зробив би це ще більше, особливо з такою пікантною деталлю, як переодягання у чоловічий костюм. Подвійний портрет, на якому Маріетта зобразила себе під час шанобливої розмови зі Страдою, також міг бути сприйнятий як улесливий для статусу Стради як провідного мистецтвознавця, а отже, і для імператора, радником якого він був. Слід додати, що «дрезденська картина» потрапила до Саксонії з імператорської колекції в Празі, де в інвентарях 1718 і 1737 рр. вона була описана як «Tintoretto. Orig. Eine contrafée eines meisters und eines disápels». Спираючись на такі непрямі докази, будь-яке приписування дрезденського подвійного портрета

[629] Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part II). *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia, 1648. P. 72.
[630] Ibid.

Маріетті має залишатися умовним. Але якби це виявилося правдивим, це могло б допомогти вирішити болісне питання про дату її народження[631].

Завдяки історіографічним, техніко-технологічним, мистецтвознавчим дослідженням атрибуцію картини «Подвійний портрет з Якопо Страда» з дрезденської галереї старих майстрів, Gemäldegalerie, було змінено на авторство Маріетти Робусті *(рис. 20)*[632].

Як зауважує Карло Рідольфі, «у гробниці в Санта-Марія-дель-Орто була похована Маріетта Робусті, яка померла в 1590 р. у віці тридцяти років»[633]. Її тіло було поховано в гробниці її діда Марко деі Вескові в Санта-Марія-дель-Орто, найбільш підходящому місці, де зберігаються чотири великі пам'ятники її генію. У венеційських церквах дозволялося ховати лише родини дворян; але якби Тінторетта не володіла цим правом через батьківське та материнське походження[634].

Маріетта Робусті, безумовно, була визнаною художницею свого часу. Однак її творчості ніколи не приділяли істотної уваги в наш час, тому що все своє коротке життя вона провела в майстерні батька, як одна з його головних помічниць. Таким чином, питання атрибуції її творів залишається проблематичним. Через невелику групу зображень, які фіксують їх схожість, можна підтвердити, що вона відігравала різноманітнішу та складнішу роль, ніж зазвичай вважають. Як талановитий помічник, вона, швидше за все, виконувала важливі обов'язки в майстерні Тінторетто[635].

Найбільш відомою з італійських художниць ранньомодерної доби є Артемізія Джентілескі (1593–1653), яка народилась у Римі у родині художника Оразіо Джентілескі, друга і послідовника одного з найвідоміших представників італійського бароко – Мікеланджело Мерізі ді Караваджо (1573–1610).

Творчість Артемізії Джентілескі у зарубіжному мистецтвознавстві та історії культури останніми десятиліттями стала об`єктом значної кількості досліджень. В монографіях, статтях, дисертаційних роботах, присвячених цій непересічній жінці, досліджувались історія її життя та творчість. Інтенсивність публікацій щодо Артемізії дозволила вести мову про своєрідний ренесанс творчості художниці через майже чотири століття.

Крістофано ді Оттавіано Бронзіні (1580–1633) у діалозі «Della dignità et della nobiltà delle donne», рукописі із 32 томів, підготовленим за патронатом жінок Медічі[636] присвятив біографії Артемізії три сторінки, що є одним із найдовших профілів жінки-художниці.

---

631 Bull Duncan. A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto. *The Burlington Magazine,* Vol. 151, No. 1279. *Art in Italy*, October 2009. P. 681.

632 Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. Tintoretto Marietta. Selbstbildnis mit Jacopo Strada, 1567/1568, 99,5 x 121 cm, Inv. num. Gal.-Nr. 270.

633 Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part II). *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia, 1648. P. 72 ; Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. Pp. 305–306.

634 Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London, 1894. P.312.

635 Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016, Vol. 27. Pp. 112.

636 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 405.

Аналізувалась її творчість з позицій техніки письма, в контексті творчості караваджистів, ренесансної та барокової стилістики[637], психоаналізу[638], атрибуції в контексті біографічних даних[639] (наприклад, присвяті окремих картин Галілео Галілею, з яким Артемізія Джентілескі була добре знайома й активно листувалася[640].

Критичне осмислення творів К. Бронзіні, наукових праць Ш. Баркер, Р. В. Біссел, Л. Д. Брітені, М. Гаррард, О. Гончарової, П. Кавацціні, Л. Кейт, Е. Кроппер, Дж. Локера, М. Мелчіорр, А. Модесті, Дж. П. О'Ніл, Л. Нохлін, Р. Л. Робінсон, Ю. Романенкової, Л. Тревес, П. Сіммонс, Ф. Солінас, Дж. Форчун, В. Чедвік, Дж. Чейні та ін. дає можливість систематизувати розвиток уявлень про життя та мистецькі практики Артемізії Джентілескі[641].

---

[637] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118 ; Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. ; Britiany Lynn Daugherty. Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of "Artemisia". University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. ; Cropper E. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001. Pp. 262–281.

[638] Ferro A., Civitarese, G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on "Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis" by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues,* 2013. 23(6). Pp. 646–653.

[639] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p. ; Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001, Pp. 432–444 ; Cropper E. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001. Pp. 262–281 ; Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton : Princeton Univ. Press, 1989. 664 p.; Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal.* 2016. Vol. 10, No. 2. Pp. 5–43; Locker, Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art,* 2010, Vol. 29, No. 2, Winter/ Pp. 27–37 ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.

[640] Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. P.130.

[641] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури…. С. 81–121 ; Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118 ; Artemisia's letters to her lover Francesco Maria Maringhi. / ed. and transl. F. Solinas., 2011. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/media/35472/letters-transcription-booklet_final_online-version-1.pdf (accessed 10.10.2024); Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p.; Britiany Lynn Daugherty. Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of "Artemisia". University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p. ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. 126 p. ; Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and*

Найбільша увага життю та творчості А. Джентілескі в зарубіжній науці приділялась з позицій феміністичного аналізу, що пояснюється особливостями біографії художниці. 6 травня 1611 р., коли Артемізії було 17 років, її було зґвалтовано Агостіно Тассі, колегою і приятелем Ораціо Джентілескі, батька Артемізії. З 2 березня до 29 листопада 1612 р. у Римі тривав судовий процес над Тассі.

Архівні дані стосовно перебігу судового процесу над Тассі було вивчено і частково опубліковано Мері Гаррард, яка здійснила їх переклад англійською мовою[642]. Також архівні судові документи, зібрані Патріцією Кавацціні, було досліджено та опубліковано Метрополітен музеєм у співпраці з Йєльським університетом вже у 2001 р.[643].

За таких обставин цілком логічно, що психоаналіз робив наголос на сексуальному як підвалинах її творчості, а фемінізм – на гендерних характеристиках суспільства, до якого належала Артемізія, і які вплинули на її творчість.

Як зазначає К. Бронзіні, Тузія Медалья, яка жила з родиною Джентілескі, була під присягою, коли повідомила, що Ораціо волів би, щоб Артемізія стала черницею, а не вийшла заміж: «Навіть коли я переїхала до будинку [Ораціо], він попередив мене, щоб я не говорила з його донькою про чоловіків, а щоб я вмовила її стати черницею, що я кілька разів намагалася зробити»[644].

Відомо, що Тассі входив до кола художників, які працювали разом з батьком Артемізії – Ораціо Джентілескі. Він узявся навчити доньку свого колеги і

Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill. New York, 2001, Pp. 432–444 ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p.; Cheney, Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell. 2011. Pp. 1–21 ; Cropper E. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001. Pp. 262–281 ; Fortune J. Research program on "Women Artists in the age of Medici". URL: https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+ (accessed 15.05.2024); Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin 62.* 1980. No. 1. Pp. 97–112 ; Locker, Jesse M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven, 2015. Pp. 3–5 ; Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. Pp. 131–146 ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p. ; O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. 476 p. ; Simons P. Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome. *Artemisia Gentileschi in a changing light; ed.* Sheila Barker. Turnhout, Belgium, 2017, Pp. 41–57 ; Treves L., Keith L., Melchiorre M. Artemisia Gentileschi Self Portrait as Saint Catherine of Alexandria, NG6671. *London: National Gallery of UK.* 21.03.2024. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/catalogues/national-gallery-2024/self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria (accessed: 30.10.2024).

642 Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton, 1989. 664 p.

643 Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 11–19 ; Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York : Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001, Pp. 432–445.

644 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 418.

приятеля лінійній перспективі. (Чому цьому її не навчив сам Ораціо – питання залишається відкритим). Під цим приводом А. Тассі мав можливість бувати у будинку Джентілескі. Хоча, як засвідчували судові матеріали, за відсутністю батька потрапляння до будинку виключалось: він закривався і до нього потрапити можна було, якщо відкривали двері домочадці. Артемізія, судячи з усього, суворо виконувала накази батька.

В стенограмі судового засідання було зафіксовано, що в будинок, за відсутності батька Артемізії, ґвалтівника Тассі впустила дехто Тузія, яка з двома маленькими дітьми теж там мешкала і була чи подругою, чи служницею Артемізії. Тузія відкрила Тассі двері і провела його до Артемізії, яка у цей час як раз малювала одного з синів Тузії. Агостіно Тассі велів Тузії забиратись, а Артемізії сказав, що вона не так малює, відібрав у неї пензлі і запропонував показати їй, як слід малювати на прикладі картини, що висіла на стіні біля спальні, підійшов до дверей спальні.

Як з'ясувалось під час слідства, роль Тузії у цій історії не обмежувалась лише даним епізодом. Ще раніше вона запрошувала з собою Артемізію на прогулянки, під час яких «неочікувано» з'являвся Тассі й приєднувався до них. На суді Тузія заявила, що Тассі мучив (?) її, допоки за її допомогою не зміг пройти до тієї частини дома, де мешкала Артемізія. Намагаючись позбавитись непроханого гостя, Артемізія сказала, що вона почувається хворою і у неї жар. На що Тассі відповів, що у нього жар іще більший…

Саме згвалтування відбулось у наступний спосіб. Сказавши Артемізії, що хоче оглянути картину, яка знаходилась поряд зі спальнею, Тассі штовхнув її до спальні, зсередини замкнув двері, кинув на ліжко, закрив рота дівчині, аби та не кричала, і згвалтував. Артемізія намагалась захищатись, вона подряпала Агостіно обличчя і голову. Після згвалтування Артемізія, вивільнившись, підбігла до столу, на якому лежав ніж, і зі словами «Я вб'ю тебе за те, що ти збезчестив мене», вдарила Тассі ножем у груди. Хоча від удару пішла кров, серйозної шкоди йому Артемізія не нанесла. Побачивши, що Артемізія була цнотливою, Тассі пообіцяв на ній одружитись. Але Тассі вже був одружений, про що Артемізія дізналась лише під час судового процесу.

Виявилось, що до процесу А. Тассі вже двічі відбував тюремне покарання. Одне – за зґвалтування дружини, друге – за зґвалтування її сестри. Невдовзі дружина Тассі зникла. Припускалось, що Тассі сам найняв бандитів для її вбивства.

Обіцянка Тассі одружитись на ній певний час стримувала Артемізію від того, аби повідомити про зґвалтування своєму батькові (мати Артемізії померла, коли її доньці було лише 12 років)[645]. Однак, Тассі не поспішав виконувати свою обіцянку. Сам не одружуючись, Тассі водночас завадив шлюбу Артемізії з деяким Моденезе. Наймав чоловіків, аби ті шпигували за Артемізією майже цілодобово. Усе це свідчить про те, що він страшенно її ревнував, не маючи при цьому на неї жодних прав. Пристрасть Тассі набула таких диких форм, що він багатьом говорив, що отруїв Артемізію (детальніше про цей епізод невідомо).

Врешті-решт Ораціо дізнався про згвалтування своєї доньки і спонукав до початку судового процесу. На початку 1612 р. він подав петицію римському Папі про згвалтування Артемізії. Обвинувачення було висунуто не лише Тассі,

[645] O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. p. XIV.

але й Козімо Куорлі, який також намагався залицятись до Артемізії. Куорлі також обвинувачувався у крадіжці картин батька Артемізії та у пособництві Тассі з метою проникнення до будинку Джентілескі.

Судовий процес отримав широкий розголос. Тассі, намагаючись відвести від себе черговий тюремний вирок, спочатку заперечував не тільки факт згвалтування Артемізії, але й те, що взагалі бував у будинку Джентілескі. Коли ж під тиском доказів і свідчень був змушений визнати, що це є неправдою, він почав говорити, що відвідував будинок і слідкував за Артемізією з метою «захистити її честь». Коли й це було спростовано, Тассі змінив тактику. Він почав зводити наклепи на Артемізію, її померлу матір, називаючи їх хвойдами. Тассі говорив, що Артемізія одночасно спала з п'ятьма різними чоловіками, що у неї був інцест із батьком, що той нібито якось продав її за буханку хліба, що в будинку був справжній бордель.

В якості свідків Тассі також залучив шістьох чоловіків, своїх приятелів, які лжесвідчили проти Артемізії. Ці лжесвідки були під стать самому Тассі, вони «свідчили», що батько Артемізії продавав її чоловікам, що вона слугувала оголеною моделлю чоловікам-художникам, що писала еротичні листи різним чоловікам і взагалі була повією.

Це було настільки ганебним наклепом, що обурювало навіть суддю, який втручався і викривав їхню брехню.

На користь Тассі свідчила і служниця Тузія, щоправда, її свідчення полягало лише у тому, що ніби Артемізія надто спокусливо себе поводила. Наклепи і брехня Тассі були настільки жахливими, що, як свідчить стенограма судового засідання, суддя кілька разів переривав Тассі, обурений його наклепами, які гвалтівник публічно висловлював.

Проти Тассі також було надано покази. Так, друг Тассі і Козімо Куорлі, свідчив, що Козімо був дуже розгніваний на Артемізію, яка відкинула його залицяння, а також, що він особисто допомагав Тассі планувати його проникнення в будинок Джентілескі, коли Ораціо там не було[646].

Свідчення про доброчесність Артемізії та усієї родини Джентілескі дало чимало людей.

Покази самої Артемізії про насильницьку дефлорацію з боку Тассі було надано під тортурами. Для того, аби довести, що вона говорить правду, її було піддано тортурам за допомогою т.зв. сібілли – гвинта із закріпленими на ньому мотузками, якими було зв'язано пальці рук Артемізії. Під час тортур мотузки намотувалися на гвинт все сильніше, натягуючи і виламуючи пальці. Артемізія витримала всі тортури, під час яких кілька разів говорила: «Це правда», відповідаючи на запитання, чи гвалтував її Тассі. Важко уявити, якою була біль від цих тортур, відомо, що вони істотно пошкодили її руки. Але моральний біль від публічного приниження від її кривдника та самого судового процесу був незрівнянно більшим[647].

---

[646] Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001. Pp. 432–444.

[647] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 13 ; Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York, 2001, Pp. 432.

14 травня 1612 р., коли А. Тассі вже понад місяць був ув'язнений, суддя заслухав Артемізію, яка знов повторила, що вона довіряла Тассі і ніколи б не повірила, що Тассі, бувши другом її батька, згвалтував би її.

Суд завершився 29 жовтня 1612 р., Тассі засудили до вигнання з Риму. Хоча судом було запропоновано й альтернативний варіант покарання у вигляді 5 років виправних важких робіт. Проте Тассі обрав вигнання з Риму[648]. Практика покарання у вигляді вигнання з міста була доволі поширеною за тих часів. Але чи виїздив Тассі з Риму і на який термін – достеменно не відомо. Відомо, що невдовзі він знову був у Римі.

Батько Артемізії – Оразіо – подав позови також проти шістьох осіб за лжесвідчення, але результат цих позовів невідомий.

Італійська дослідниця Шейла Баркер, директорка архівного проєкту Медічі, звертає увагу на твердження Артемізії про те, що вона була поміщена в монастир у період між смертю матері та одруженням з П'єрантоніо Стіаттезі. Що засвідчує її прагнення протистояти будь-яким пліткам про зґвалтування, яке відбулося саме в цей проміжок часу, висновок, який розвіює нещодавнє твердження про те, що Артемізія навмисно «розмахувала своєю ідентичністю», як жертва зґвалтування (щодо свого роду тактики брендингу) заради розширення ринку свого мистецтва. Окрім забезпечення їй алібі, історія про її закриття в монастирі, можливо, також послужила для пом'якшення будь-якої тривалої ганьби через різні звинувачення, висунуті під час судового розгляду у справі про зґвалтування, включно з заявами про те, що Артемізія була предметом чоловічих розмов, і що вона іноді дивилася на світ зі свого вікна «molto sfacciatamente» («дуже нахабно»)[649].

Незважаючи на рішення суду на користь Артемізії, для того, щоб врятувати репутацію в очах тогочасного суспільства, Артемізія Джентілескі вийшла заміж за художника П'єрантоніо Стіаттезі 29 листопада 1612 р. і переїхала з чоловіком до Флоренції. Там вона народила 1613–1618 рр. двох синів, Джованні Баттіста і Крістофано (названого на ім'я свого хрещеного батька, художника Крістофано Аллорі) і двох доньок Пруденцію та Лізабеллу. Але до старшого віку дожила лише одна донька Пруденція (названа на честь матері Артемізії, вдома доньку звали Пальмірою. – О.Г.)[650].

Свої картини вона почала підписувати, як Артемізія Ломі, за дівочим прізвищем матері. А її кар'єра як художниці різко пішла в гору. Про Артемізію Джентілескі можна зауважити конкретніше: відомо про 23 її підписані картини, що становлять понад 40 % її творчості[651] [120]. Артемізії протегувала родина Великих тосканських герцогів Медічі, що сприяло її творчості. Як пише К. Бронзіні,

---

[648] O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. XV, P.444.

[649] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 419.

[650] O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. XV– XVII.

[651] Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

картини і портрети, які вона тут написала, викликали не менше захоплення нобілітету, ніж ті, які прикрашали і досі прикрашають кімнати найвидатніших князів, що жили у Флоренції[652]. Більше того, на думку Мері Д. Гаррард, Артемізія поєднала свою власну подобу з цими образами, ідеалом мистецького генія, визначеного в іконографії Буонарроті молодшого початку XVII ст.[653]. За допомогою своєї ідеалізованої біографії Артемізія змогла асимілювати себе з соціально сконструйованими ідеалами як жіночої чесноти, так і мистецького генія[654].

Вже невдовзі Артемізія стала настільки відомою, що у 1616 р. її було обрано повним професором Флорентійської академії мистецтв – найстарішої художньої академії у світі. Таким чином, *Артемізія Джентілескі стала першою жінкою-академіком цієї уславленої академії*[655].

Для реконструкції життя художниці варто звернутися до її епістолярію, в якому розкриваються особісті деталі[656]. Перебуваючи у Флоренції, втративши трьох з чотирьох дітей, Артемізія знаходить розраду у мистецькій творчості, культурній діяльності, коханні та ін. В опублікованих Ф. Солінас 4 листах до коханого, Франческо Марії Марінгі, флорентійського аристократа, Артемізія Ломі роздумує про поезію, живопис, тогочасне суспільство, сумує за померлим сином, бажає зустрітися. Артемізія з однаковим запалом розповідає про термінове повернення своїх речей, про смерть сина Крістофано та про тугу за своїм далеким коханим. Її сильна особистість одразу потрапляє в центр уваги, змушуючи нас коригувати будь-які упередження сприймати її як жертву. Натомість з'являється дотепна, пристрасна жінка, яка сповнена рішучості контролювати власну долю та завоювати належну повагу.

У своєму листі до Марінгі з Риму 11 квітня 1620 р. Артемізія висловлює як практичні думки, так і особисті почуття: «…Тепер я бачу, що доля повернулася до мене спиною, оскільки вона відбирає в мене все дороге і корисне, і на доказ вважайте, що Бог забрав у мене мого сина, зараз минуло п'ять днів, як він помер, і я померла від горя. Мені спало на думку, що любов, яку ваша світлість так сильно відчував до мене, починає покидати вас, тому що я бачу, що ви не можете знайти час, щоб написати мені, ви надсилаєте мені лише два рядки…». В листі до коханого від 26 червня 1620 р. з Риму Артемізія запевняє, що «… я чекаю на вас, як чекають на Божу милість, що я вирішила не брати участі в цій гонитві, окрім як з вами, і якщо ви не прийдете, я ніколи не захочу порушити свій целібат…»[657].

---

652 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi… P. 416.
653 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi… P. 423.
654 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 424.
655 Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. P. 133.
656 Artemisia's letters to her lover Francesco Maria Maringhi. / ed. and transl. F. Solinas. London : The National Gallery, 2011. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/media/35472/letters-transcription-booklet_final_online-version-1.pdf (accessed 10.10.2024).
657 Ibid.

Артемізія зобразила на картині мертвого голого хлопчика, який лежить на простирадлі головою на подушці, праворуч знаходиться череп як символ смерті, підпис у центрі – «Mortis Imago», ліворуч – Artemisia Gentilesca. Художниця могла об'єктивувати втрату сина на картині. Гравюра на папері з картини Артемізії була зроблена Дж. Олівером (1680–1690), знаходиться у Британському музеї, Лондоні, інв. 1881,0611.288[658].

Рішення Артемізії переїхати з Флоренції до Риму засвідчує «Інвентар побутових речей і студійних матеріалів у Флоренції для продажу Франсіско Марінгі», складений 10 лютого 1621 р. та оцінений у 165 дукатів. Матеріали було опубліковано Ф. Солінас з приватного архіву родини Фрескобальді[659].

У березні 1621 р. Артемізія повернулася до Риму на віа дель Корсо разом з чоловіком та донькою Пруденцією, разом з ними проживали її брати Джуліо й Франческо, слуги. У 1623 р. чоловік Артемізії поїхав, і через деякий час вона втратила його слід[660]. За деякими джерелами, у Римі вона познайомилась із Софонісбою Ангвіссолою і видатним представником фламандського барокового живопису Антонісом ван Дейком.

Артемізія працювала у Генуї, Венеції, Неаполі. Її слава виходила за межі Італії. Вже 1625 р. вона стала добре відомою у Франції. У 1638 р. художницю було запрошено до Англії, де вона працювала при дворі англійського короля Карла I до 1641 р. За деякими даними там з 1626 р. працював і батько Артемізії – Оразіо Джентілескі. В Англії нею було написано кілька робіт, серед яких найвідоміший з автопортретів художниці – «Автопортрет у вигляді алегорії живопису» (1638–1639), що наразі знаходиться у Королівському зібранні Великобританії.

Про цей автопортрет Ю. Романенкова пише, що він «цікавий не палітрою (у цьому відношенні немає нічого незвичного – все та ж похмура лаконічність впливу Караваджо, домінування «кольорів землі»). Іконографічно він теж типовий – знову ми бачимо художницю з палітрою та пензлями перед полотном. Але привертає увагу не зовсім звичне композиційне рішення. Жіноча постать подана в досить складному ракурсі, як це зустрічалося згодом у Я. Тінторетто чи П. Веронезе. Така риса притаманна картинам маньєризму, в дусі якого виховувалася А. Джентілескі, і психологічна насиченість цієї роботи теж близька маньєристичним творам»[661].

Як зазначає Ю. Романенкова, лише Артемізія Джентілескі змогла «зробити автопортрет, …маньєристичним за всіма ознаками, навіть уже не чисто маньєристичним, а протобароковим, оскільки до «чистого» бароко її роботи віднести також складно, не дивлячись на те, що всю її творчість зазвичай хронологічно відносять уже до бароко. Автопортрети – найвагоміший доробок Артемізії, саме в них вона проходить помітну еволюцію трактування психологічної характеристики. На відміну від С. Ангвіссоли, автопортрети Джентілескі були значно глибші за рівнем психологізму, що також пояснювалося її власними

---

[658] British museum, London, Great Britain. URL: https://www.britishmuseum.org/ (accessed 08.03.2024).
[659] O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. XVI, Pp. 446–447.
[660] Ibid. XVI–XVII.
[661] Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 114–116.

переживаннями. Автобіографічність багатьох її робіт носила трагічний відбиток, найхарактернішим прикладом чого може виступити «Автопортрет у вигляді мучениці» (1615 р.)»[662].

Артемізія листувалась з відомими особами того часу, зокрема з Галілео Галілеєм (1635 р.). Їй присвячували поеми поети, в яких оспівувалась її доброчесність. Водночас перенесена психотравма залишила свої сліди на все життя Артемізії. Так переважна більшість її картин написана на міфологічні або історичні сюжети, в яких жінки постраждали від чоловіків: Юдиф, Лукреція, Сусанна.

Традиційно сюжет «Сусанна і старці» є темою залицяння старців до доброчесної жінки, яку вони, обмовивши, підвели до загрози страти. Він трактується як сором'язливість і слабкість жінки перед чоловіками, а її врятування, яке залежить не від неї самої, а від іншого чоловіка – «залишається за кадром».

Австралійсько-американська історикиня мистецтва Патриція Сімонс зазначила, що «хоч сексуальна історія Артемізії була пов'язана з картиною, і цю тему часто розглядають лише як привід для вуайєристського розгляду для чоловічої аудиторії, це дослідження показало, що картина виникла з іншого контексту, як релігійного, так і мистецького, у контрреформаційному Римі. Проте може бути особливий історичний поштовх для інтересу міста до Сусанни. Можливо, під впливом сексуального скандалу Артемізія разом із багатьма іншими митцями та меценатами взялася за тему Сусанни на початку XVII ст.»[663].

На відміну від звірячих і невірних Старійшин, Сусанна була *sponsa* або вірною нареченою, Церквою, яка завжди буде поєднана з Христом. Сусанна алегоризувала жіночу чесноту та хоробрість, загальну патристичну тему, якій було приділено нову увагу під час Контрреформації, що відродила інтерес до Отців Церкви. Св. Августин уявляв Сусанну як одну з «Божих атлеток», зазначивши, що вона «мала урок для навчання релігійних заміжніх жінок». Вона навчила їх протистояти спокуснику, навчила їх боротися, навчила їх благати Божої допомоги»[664].

Аналіз «сусанн» Артемізії в хронологічному порядку виявляє еволюцію особистості художниці в напрямку підвищення її самооцінки.

На картині «Сусанна і старці» (1610 р.) (замок Шонборнів Вайзенштайну, Поммерсфелден, Німеччина) Сусанна сповнена сорому *(Рис.21)*[665]. Її поза свідчить про намагання максимально закрити наготу від очей знахабнілих старців: фігура зігнута майже у коло, а обличчя виражає муку, яка породжена відчуттям сорому і страху. Сусанна на картині «Сусанна і старці» 1622 р. (Стемфорд, Лінкольншир, Сполучене королівство Великої Британії) також закрита, але коло розімкнуте: її голова піднята, хоча обличчя зберігає вираз муки. Сусанна на картині «Сусанна і старці» 1649 р. (Моравська галерея у Брно, Чехія) вже активно діє: вона

---

662 Там само. С. 114.

663 Simons P. Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome. *Artemisia Gentileschi in a changing light; ed.* Sheila Barker. Turnhout, Belgium, 2017. P. 52.

664 Simons P. Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome. *Artemisia Gentileschi in a changing light; ed.* Sheila Barker. Turnhout, Belgium, 2017. Pp. 45–46.

665 Schonborn Castle Weisenstein, Pommersfelden, Germany. URL: https://www.schoenborn.de/schloss-weissenstein/kunstsammlung/ (accessed 24.02.2024).

відштовхує від себе нахабного старця. Її фігура у три чверті розгорнута до кривдників і вона не обтяжує себе тим, що має приховувати свою наготу. Обличчя виражає скоріше огиду і гнів, аніж сором'язливість і страх. Сусанна на картині «Сусанна і старці» 1652 р. (Національна пінакотека у Болоньї, Італія) повністю розгорнута тілом до старців, а ліва рука її піднята на рівень їхніх облич так, ніби вона готова їх відштовхнути. На її обличчі немає жодної муки сорому, скоріше гнів і обурення. Ця Сусанна вже не соромиться і готова фізично стати на свій захист.

На зазначених картинах еволюціонує не лише семантика зображення самої Сусанни, змінюється семантика композиції в цілому. Якщо у першій картині чоловіки нависають над Сусанною, що є просторовою ознакою домінування, то у останній – фігура Сусанни знаходиться майже на одному рівні з ними, зменшуючи їхнє домінування.

Артемізія Джентілескі часто зображувала себе в образах християнських мучениць або страждалець за віру: Катерини Олександрійської, Марії Магдалени.

Окрім чотирьох картин «Сусанна та старці», до тематики жертви відноситься «Автопортрет в образі святої Катерини Олександрійської» (1615–1617) *(рис. 23)* у Національній галереї в Лондоні, Великобританії[666], (картина була придбана за 2 млн. 360 тис. євро у французького аукціонного дому «Друо» 19 грудня 2017 р. антикварами Марко Воена та Фабріціо Моретті)[667]; «Автопортрет святої Катерини Олександрійської» (1618–1619) в Уффіці; і «Автопортрет у вигляді мучениці» (1615) у приватній колекції, Нью-Йорк, США.

Лише на біблійний сюжет Юдифі (жінки, яка відсікла голову Олоферну – завойовнику її юдейського народу) художницею було написано п'ять полотен. Цей сюжет повторювався протягом усього життя Артемізії. Вірогідно, у такий віртуальний спосіб художниця мстилась своєму кривднику, а можливо й усім подібним чоловікам.

«Юдиф обезголовлює Олоферна» (1612) у неаполітанському Каподімонте і «Юдиф обезголовлює Олоферна» (1620) у флорентійському Уффіці – змальовують сам процес відсічення голови Олоферна *(Рис. 22)*[668], три інші: «Юдиф та її служниця» (1613–1614), що знаходиться у флорентійському Палаццо Пітті, «Юдиф та її служниця з головою Олоферна» (1625) у Детройтському інституті мистецтв, Детройт, США, «Юдиф та її служниця Абра з головою Олоферна» (1650) у неаполітанському музеї Каподімонте – момент одразу після цієї кривавої події. Її картини на цей сюжет є одними з найвидатніших у світовому мистецтві, а три перші взагалі мають статус шедевра.

Цей варіант, коли закарбовано момент відсікання голови Олоферна, в живописі зустрічається рідко. Предтечею можна вважати картину Караваджо з

---

666 National Gallery in London, UK. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemisia-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria (accessed 11.10.2024) ; Treves L., Keith L., Melchiorre M. Artemisia Gentileschi Self Portrait as Saint Catherine of Alexandria, NG6671. *London: National Gallery of UK*. 21.03.2024. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/catalogues/national-gallery-2024/self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria (accessed: 30.10.2024).

667 Drouot, Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peinte sur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593–1652). Lot n° 69.

668 Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

однойменною назвою і схожим композиційним рішенням (1598–1599 рр., Національна галерея античного мистецтва у Римі). Безперечно з цим шедевром улюбленого майстра, який ще під час навчання Артемізії відвідував її батька, вона була знайома. Р. Л. Робінсон звертає увагу на недосвідченість художниці, яка проявляється навіть у елементах наративу, помітних у жанровій сцені. Композиція виявляє відчутну фізичну недосвідченість жінки у поводженні зі зброєю[669].

Зазвичай же для зображення обирався момент після відрізання голови Олоферна. Саме так представлена Юдиф у Джорджоне, Боттічеллі, Мантенья, Кристофано Аллорі, Рубенса, Клімта. Або до моменту відсікання – «Юдиф» та «Юдиф і Олоферн» Франца фон Штука[670].

Картини Артемізії Джентілескі прикрашають зали провідних музеїв світу, а також є ядром приватних зібрань. Відтак у колекції Уффіці у Флоренції перебуває 4 картини: «Юдиф обезголовлює Олоферна» *(Рис. 22)* (1620 р., інв. 1890, ном. 1567, у колекції з 1744 р.); «Мадонна з немовлям» (інв. 1890, ном. 2129, у колекції з 1773 р., нині перебуває у Палаці Пітті); «Св. Катерина Олександрійська» (інв. 1890, ном. 8032, перебувала у Церкві монастиря Сан-Ніколо-ді-Кафаджо, у галереї Академії, Флоренція, в колекції Уффіці – з 1973 р.); «Мінерва» (інв. 1890, ном. 8557, в колекції з 1926 р., 1951–1954, 1976 р., з 2012 р., нині – в Генеральній прокуратурі Республіки)[671].

Загалом Манн приписує художниці 48 картин, Мері Д. Гаррард – 38, Р. Уорд Бісселл – 50 картин[672].

Упродовж життя і творчості художниці жага помсти змінюється на почуття сорому і провини, яке згодом трансформується у каяття.

Мотив Марії Магдалени – це мотив каяття, і він інтенсивно об'єктивується протягом двох десятиліть після горезвісних подій в житті художниці. Ця тема свідчить, що поряд з мотивом помсти (семантика образу Юдифі як покарання чоловіка), в свідомості Артемізії не менше значення належить мотиву покаяння (семантика образу Марії Магдалени як розкаяння самої жінки).

Мотив провини об`єктивовано в образах Лукреції, в яких знов-таки не складно впізнати саму Артемізію: «Лукреція» (1620) у Палаццо Катанео-Адорно, «Лукреція» (1642, написано Артемізією разом із Массімо Станціоне) у Каподімонте, «Згвалтування Лукреції» (1645) у Новому палаці у Потсдамі – це символізація ще одного почуття, що могло виникнути у посттравматичному

---

669 Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. Вип. 4. С. 12–14 ; Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. P. 151.

670 Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 14.

671 Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

672 Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

комплексі Артемізії Джентілескі. Лукреція (семантика образу Лукреції як покарання самої жінки) – символ спокути за гріх, ініціатором якого жінка не була. Водночас – це злам у самоусвідомленні художниці соціально нав'язаного оціночного стереотипу. Однак, якщо дві перші картини подають образ Лукреції, яка за мить покінчить життя самогубством заради відновлення свого доброго імені, то варіант 1645 р. написаний на сюжет самого зґвалтування, підкреслюючи невинуватість жінки і перекладаючи соціальний осуд на чоловіка.

Усі розглянуті лінії художньої об'єктивації особистості Артемізії Джентілескі можна вважати віхами у трансформації її антропологічної сутності, вони уособлюють поступове звільнення від ювенільної психотравми і формування нової самоідентичності художниці, в якій відбулось поступове приглушення мотиву помсти і витіснення почуттів провини і каяття, нав'язаних соціальними оціночними стереотипами[673].

Як зазначає Шейла Баркер, за життя картини Артемізії Джентілескі привертали увагу глядачів не лише в Італії, а й у всій Європі, як продемонстрували її замовлення від герцога Алькали, Мануеля де Асеведо-і-Суньїги, графа Монтеррея (пом. 1637 р.), принца Карла Євсевія фон Ліхтенштейна (1611–1684), Карла Лотарингського, 4-го герцога Гіза (1571–1640), і Карла I Англійського[674]. У 1681 р., флорентійський художник і біограф Філіппо Балдінуччі (1625–1697) порадив Великому Герцогу Козімо III (1642–1723) виставити автопортрети чоловіків-митців відповідно до їхньої географічної школи в запланованій «Палаті автопортретів». Він також рекомендував виставити автопортрети відомих жінок-художниць: «Я за те, щоб включити, якщо це можливо, деяких знаменитих жінок-художниць, а саме: Софонісбу Ангвіссолу, з Кремони та її сестер Європу, Лучію Ангвіссолу, та інших сестер, Елізабетту Сірані з Болоньї, Артемізію Ломі, яка діяла у Флоренції та Римі»[675]. Флорентійський патриційй та письменник Аверардо де Медічі стверджував, що А. Джентілескі має «prima gloria» за чудові, оригінальні та майстерні картини[676].

На честь Артемізії Джентілескі було викарбовано класичну бронзову портретну медаль з написом, який ідентифікував її як знамениту художницю «Artemisia Gentilescha Pictrix Celebris», ор. 1625–1630 рр., без реверсу. На аверсі: бюст праворуч, волосся зав'язано стрічкою ззаду, перлове намисто та шарф поверх мереживного ліфа плаття[677] (рис. XXXI.67), нині в колекції Мюнцкабінету, Берліні, ФРН, інв. ном. 18252279 *(Рис. 24)* [678].

---

[673] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 16.

[674] Barker S. The Muse of History: Artemisia Gentileschi's First Four Centuries of Immortal Fame. *Artemisia,* exh. cat., ed. Letizia Treves. London, 2020. P. 62.

[675] Ibid. P. 66.

[676] Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. P. 142.

[677] Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London, 1912. P.81.

[678] Münzkabinetts, Berlin, Deutschland. *Münzstand, Artemisia Gentileschi, 1620–1653.* URL: https://smb.museum-digital.de/object/178613(accessed 01.11.2024).

Артемізія тривалий час жила і працювала у Неаполі, де і померла у 1652, або 1653 р. У 1653 р. у Венеції, у «Cimiterio, epitafij, giocosi» було опубліковано дві посмертні епітафії Артемізії, написані Джованфранческо Лоредан та П'єтро Мікеле (на жаль, зневажливого характеру)[679]. Художниця була похована на цвинтарі церкви Сан-Джованні-деі-Фіорентіні (Св. Іоанна Хрестителя, побудована 1461 р.) біля каплиці родини Річчіо у Неаполі. На надгробному камені художниці було написано «Heic Artemisia» – «Я ось тут – Артемізія». (Церква і цвинтар у районі Carita були знесені у 1953 р. хунтою Ахілла Лауро. Могила Артемізії Джентілескі, на жаль, не збереглася. – О.Г.)[680].

Як зауважує Джессі Локер, флорентійський патрицій Аверардо Медічі (помер у 1808 р.) був письменником і володів картиною Артемізії – «Сусанна та старці», згаданої в кількох джерелах XVIII ст. – жоден із її творів не з'являється під такою назвою. ... Есе Медічі цікаве з кількох сторін. По-перше, він містить описи кількох втрачених, але раніше високо оцінених робіт Артемізії. По-друге, це проливає нове світло на таємницю її передбачуваного поховання в церкві Сан-Джованні-деї-Фьорентіні в Неаполі. Нарешті, це дає змогу зазирнути у давно забутий період, що охоплює більшу частину XVIII ст., коли слава Артемізії досягла несподіваних висот[681] [79, с. 27]. Однак Медічі більше вагається, припускаючи, що ця гробниця належала Артемізії Джентілескі. Він визнав, що стислість напису – просто «Тут лежить Артемізія» – може бути підставою для скепсису щодо слави похованої там особи... Оскільки архівні джерела досі нічого не виявили з питання про поховання Артемізії, розповідь Медічі є єдиним джерелом[682].

Артемізія Джентілескі була однією з найбільш активних, спритних і винахідливих постатей у культурі і мистецтві. Її творчість в діахронічному розгортанні можна розглядати як самооб`єктивацію художниці та феномен ранньомодерного періоду італійської культури. Вільно приховуючи себе за міфом, вона стала однією з багатьох жінок-художниць, які домовилися про життєздатну професійну ідентичність у розриві між культурним лексиконом жіночих стереотипів свого суспільства та складністю її реальності[683].

Унікальним було обдарування Арканджели Паладіні – італійської художниці, вишивальниці і співачки, яка народилась 29 вересня 1596 р. у місті Пістоя у родині Персії Чіллі та Філіппо ді Лоренцо Паладіні, пістойського художника, та померла 18 жовтня 1622 р. у Флоренції. Реєстри хрещення Пістої зберігають пам'ять не лише про хрещення Арканджели, а й про хрещення її старшої сестри Барбери і

---

679 O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York, 2001. XX.

680 Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2020. Вип. 35. С. 16.

681 Locker, Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art,* Vol. XXIX, No. 2, Winter 2010, Pp. 27–37.

682 Locker Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art,* 2010, Vol. 29, No. 2. P. 34.

683 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 425.

молодшої – Аврори. Арканджела прожила надзвичайно мало, однак у свої 26 років була вже добре відомою художницею. Вона працювала при дворі Марії Магдалени фон Габсбург, дружини флорентійського герцога Козімо II Медічі.

Дослідженням життя та мистецької спадщини Арканджели Паладіні займалися К. Бронзіні[684], сучасні дослідники Ш. Баркер, Л. Голденберг Соппато та ін.[685]. Спираючись на міські архівні матеріали, єпископські архіви, інвентарні книги, Ліза Голденберг Соппато висвітлює маловідомі деталі життя та творчості Арканджели Паладіні.

З серпня 1603 р. до квітня 1608 р. її батько працював у Пізі. Коли він помер, не закінчивши оздоблення фасаду Палаццотто дель'Орологіо, виконане на замовлення лицарів Св. Стефана, його вдова та діти (троє доньок Барбера, Арканджела, Аврора та син Лука) залишилися в Пізі принаймні на рік після його смерті. Його вдова Персія до травня 1609 р. сплачувала орендну плату за будинок на вулиці Санта Марія[686].

Ранньому розкриттю таланта сприяло навчання у власного батька – портретиста Філіппо Паладіні. Франческо Муке (1756 р.) припустив, що Арканджела вже в ранньому віці любила працювати з робочими інструментами свого батька, коли він дав їй основи художнього навчання. Її ранній талант не лише до малювання, а й до вишивання та музики незабаром приніс їй захист великих герцогів Тоскани, які привезли її до Флоренції. Вона навчалася живопису у Якопо Лігоцці та співу у Франчески Каччіні, виступаючи перед двором великого князя в церкві Санта Фелічіта та в Палаццо Пітті[687].

Неопублікований лист від 10 січня 1609 р. від Доменіко Монтагуто, секретаря Козімо II Медічі, містить термін ante quem початку захисту Великого князя. У ньому згадується про дві картини, включно з «перспективною», подаровані придворному художнику Якопо Лігоцці, «щоб можна було навчати дівчину Його Високості». Молоду ученицю Лігоцці також згадують у списку картин 17 травня 1610 р, замовлених двором Медічі для монастиря Дескальзас Реалес у Вальядоліді. До списку входять два полотна із зображенням «Святого Франциска і святої К'яри, які дивляться одне на одного», замовлені «дівчині Лігоцці» та «сину згаданого»[688].

Ми можемо ототожнити дівчину з Арканджелою завдяки двом листам Лігоцці, в яких також згадується її покровителька, Велика Герцогиня Крістіна Лотарингська, вдова Фердинандо I Медічі, яку згадують під прізвиськом

---

[684] Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze, 1622. P.34.

[685] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 405–435 ; Goldenberg Stoppato, Lisa. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2014. Vol. 80. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette

[686] Goldenberg Stoppato, Lisa. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2014. Vol. 80. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette (accessed 18.10.2024).

[687] Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

[688] Goldenberg Stoppato L. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2014. Vol. 80. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette (accessed 18.10.2024).

«Мадам Сереніссіма». Листи стосуються втраченої роботи молодої художниці, «Різанини невинних», скопійованої з невстановленого прототипу, який можна впізнати на малюнку подібної теми, що зберігається в колекції Вуднера, підписаному Лігоцці та датованому 1609 р.

Перебування Арканджели з 1614 р. у камальдольському монастирі Санта Агата на вул. Сан Галло у Флоренції задокументовано серією платежів за її «аліменти», які, згідно з неопублікованою бухгалтерською книгою, були виплачені черницям агентом і скарбником Крістіни ді Лорена. У Санта Агата А. Паладіні завершила навчання в середовищі, багатому культурними стимулами: у ці роки в монастирі перебували абатиса Гостанца, сестра академіка Оттавіано Медічі, сестра Пруденца, донька художника Яна ван дер Страта, художниця сестра Ортенсія Феделі[689] та три онучки Мікеланджело Буонарроті молодшого. У монастирі була обладнана сцена, на якій черниці ставили священні вистави, включаючи принаймні дві опери, написані останніми роками Мікеладжело Буонарроті для своїх племінниць. Тому можна зробити висновок, що художні та співочі таланти Паладіні виховувалися в стінах монастиря Санта Агата.

Арканджела залишила монастир у 1616 р., щоб вийти заміж за Яна Бруманса, вишивальника з Антверпена, який перебував на службі ерцгерцогині Марії Магдалени фон Габсбург, дружини Козімо II Медічі. Згідно з Ф. Муке, весілля відбулося 13 липня 1616 р., через кілька тижнів після останньої плати за їжу Паладіні в монастирі. Від їх союзу народилася донька, яку 20 серпня 1618 р. охрестили на ім'я Марія Маддалена, на честь її хрещеної матері, самої ерцгерцогині. Через кілька місяців родина переїхала до парафії Санта Фелічіта, до будинку на вулиці Гвіччардіні, придбаного Я. Брумансом 20 грудня 1618 р., за кілька кроків від Палаццо Пітті[690].

Особливу історіографічну цінність має опис К. Бронзіні про Арканджелу Паладіні. Як зауважує Ш. Баркер, це не тільки рання біографія Паладіні, але й повна важливих деталей, наприклад, пасажі і трелі, якими відзначені її вокальні виступи при дворі, її спеціалізація – вишивання портретів, квітів, листя, птахів, ссавців і риб; розповсюдження Марією Магдаленою Австрійською мистецтва Паладіні по Європі; та описи портрету Козімо II, зробленого А. Паладіні пером, підтверджені інвентарями Медічі[691], «іншого великого портрету того ж Світлого Великого Князя прижиттєвого, озброєного від грудей догори, все обробленого нею шовковими швами вишитого так добре, і з таким великим мистецтвом, і старанністю[692].

Прізвисько «l'Arcangiola ricamatora», «вишивальниця Арканджела», використане Тінгі в щоденнику 22 січня 1619 р. дозволяє припустити, що вона

---

[689] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 428 ; Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze: Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. Settimana prima, e Giornata prima. 126 p. ; Goldenberg Stoppato, L. Arcangela Paladini. ….

[690] Goldenberg Stoppato, Lisa. Arcangela Paladini. ….

[691] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, Pp. 411–412.

[692] Ibid. P. 431.

брала участь у вишиванні, діяльності свого чоловіка, який згадується у великокнязівських бухгалтерських книгах останніх років, як автор коштовного та вишуканого золотого та срібного шиття на одязі та гобеленах. Інша згадка Тінгі стосується золотого ланцюга, подарованого Арканджелі Паладіні Великим Герцогом 25 січня 1620 р., що засвідчує міру пошани, якою вона користувалася[693]. Також високо цінувалися вокальні дані Арканджели, адже її називали «Cantatrice della Serenissima», «Співачкою Сереніссіми» (її покровительки, Великої Герцогині Крістіни Лотарингської, вдови Фердинандо I Медічі. – О. Г.).

До теперішнього часу дійшли одиничні роботи Арканджели, серед них її автопортрет, який сьогодні знаходиться в Уффіці, «Автопортрет Арканджели Паладіні» (1621 р., інв. 1890, ном. 2019, у колекції з 1880 р.), підписаний «SEREN.MA MARIAE MAGDALENAE AUSTRIACAE IUSSU MANO PROPRIA SE PINGEBAT A: D: 1621»[694]. Автопортрет, створений на замовлення Великої княгині, є єдиною відомою нам картиною Арканджели, яка документує її риси лише за рік до смерті: темна сукня та каблучка з перлами підсилюють інтенсивність прекрасного обличчя, а простота і стриманість його зовнішнього вигляду вказують на душу, схильну до відданості й конфіденційності. На цій картині з темряви виступає обличчя молодої гарної дівчини, яка ніби передчуває свою скору кончину. Великі печальні очі дивляться з тугою на глядача. Пройти повз цієї картини, не помітивши її, неможливо, як неможливо забути це обличчя *(Рис. 25)*[695].

Художниця померла 18 жовтня 1622 р. у Флоренції, в парафії Сан Мікеле Вісдоміні, похована у церкві Санта Фелічіта. Ця ж дата міститься в написі на надгробному білому мармуровому пам'ятнику, встановленому на її честь у церкві Санта Фелічіта[696]. Надгробний пам'ятник, прикрашений фігурами музики та живопису, був створений у 1622–1623 рр. скульпторами Агостіно Буджардіні (Убальдіні) та Антоніо Новеллі на замовлення Марії Магдалени Австрійської, герцогині Медічі (інв. ном. 00156187) [697].

Ще одна талановита італійка Джованна Гарцоні (1600–1670) народилася у невеликому містечку Арколе Піччіно (округ Марке) у родині вихідців з Венеції. У підлітковому віці разом із братом переїхала до Венеції, де навчалась малюванню. 1630 р. знов разом із братом переїздить до Неаполя, але вже наступного року переїздить до Риму. Ще через рік – до Турину.

У 1631 р. після епідемії чуми Джованна Гарцоні поїхала до Турину, щоб приєднатися до двору Карла Емануїла II і Крістін де Франс, герцога і герцогині

---

693 Goldenberg Stoppato, Lisa. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2014. Vol. 80. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette (accessed 18.10.2024).

694 Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

695 Polo Museale Fiorentino. Inventario 1890: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp (accessed 10.09.2024) ; Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/(accessed 15.03.2024).

696 Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 431 ; Goldenberg Stoppato, L. Arcangela Paladini. ...

697 Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

Савойських, де вона залишалася до 1637 р., працювала як портретистка і мініатюристка. Писала релігійні картини, портрети та численні натюрморти, якими вона найбільш відома: її лимони та фрукти, креветки та равлики, названі в документах[698]. Саме натюрморти, які до того ж Гарцоні писала на пергаменті, у подальшому найбільше уславлять ім'я художниці. Вона стала однією з перших жінок-художниць, які почали працювати у цьому жанрі. Одна з її робіт «Натюрморт із чашею цитронів» (1640) знаходиться в музеї Пола Гетті, Лос-Анджелес, США *(рис. 26)*[699].

У творах К. Бронзіні, сучасних наукових публікаціях Ш. Баркер, М. Гаррард, Л. Нохлін, Дж. Форчун, В. Чедвік, А. Чікіне та ін. життя та мистецькі практики Джованни Гарцоні виступають об'єктом культурної рефлексії[700].

Малюнки були написані Гарцоні для Федеріко Чезі (1585–1630), «принца Лінче» у 1624–1625 рр. Більш рання дата 1616 р., запропонована Лючією Тонджорджі Томазі, спирається на уривок Джованні Тарджоні Тоццетті у «Selva di notizie» (1761), який, однак, базується на неправильному прочитанні натуралістом хронології ботанічних рукописів, що належали монсеньйору Леоне Строцці (1657–1722) за записами валломброзького ботаніка Бруно Тоцці (1656–1743)[701].

Шейла Баркер звертає увагу на те, як Гарцоні використовує колір, а також її поєднання пензля та техніки малювання пером і тушшю також надали їй більше можливостей затінення та штрихування для передання різноманітної структури та текстури рослинних тканин. Завдяки її точному використанню кольору та увазі до деталей – обидва вони, здається, є результатом прямого та уважного спостереження за живими зразками – Гарцоні змогла перевершити своїх мистецьких попередників, наповнюючи рослинні форми нюансами та енергією, про що свідчить картина м'якої гофрованої звивистої губи Colocasia antiquorum, або видатна, вузлувата товщина жилок, які проходять через її листя[702].

Після смерті герцога Савойського у 1637 р. Джованна залишає Турин. Припускають, що до 1642 р. художниця відвідувала Францію та Англію. Ці переїзди сприяли її знайомству із французьким, англійським і фламандським живописом, що збагатило палітру і техніку мисткині.

---

[698] Garrard Mary D. The Not-So-Still Lifes of Giovanna Garzoni. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by Sheila Barker. Florence, Gallerie degli Uffizi, Sillabe s.r.l. 2020. P. 63.

[699] Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. URL: https://www.getty.edu/ (accessed 11.10.2024).

[700] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Barker S., Tchikine A. Art in the Service of Botany: Giovanna Garzoni's Piante Varie at Dumbarton Oaks. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by S. Barker. Florence, 2020, Pp. 36–45 ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p. ; Fortune J. Research program on "Women Artists in the age of Medici". URL: https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+ (accessed 15.05.2024); Garrard Mary D. The Not-So-Still Lifes of Giovanna Garzoni. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by Sheila Barker. Florence, Gallerie degli Uffizi, Sillabe s.r.l. 2020. Pp. 62–76 ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London, 2021. 112 p.

[701] Barker S., Tchikine A. Art in the Service of Botany: Giovanna Garzoni's Piante Varie at Dumbarton Oaks. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by S. Barker. Florence, 2020, P. 32.

[702] Barker S., Tchikine A. Art in the Service of Botany: Giovanna Garzoni's Piante Varie at Dumbarton Oaks. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by S. Barker. Florence, 2020, P. 38.

У 1640-х рр. художниця переїздить до Флоренції, де перебуває до 1651 р. У Флоренції вона починає займатися ботанічними замальовками. Під час роботи у Флоренції їй протегувала родина Медічі, а місцеві аристократи замовляли художниці свої портрети.

Коли молода Джованна Гарцоні відвідала двір Медічі, К. Бронзіні звернув увагу на її музичні здібності, а також талант, який вона виявила як у своїй мініатюрі для Марії Магдалини Австрійської, так і в зразках каліграфії[703].

У 1660 р. на замовлення Фердинанда II Медічі Джованна Гарцоні виконала серію квіткових натюрмортів, а також 20 мініатюр із зображенням страв з фруктами та овочами. Заняття ботанічним малюванням дозволяли їй зображати квіти і рослини в натуралістичній манері, в якій точність зображення поєднувалася з мальовничістю.

Під час перегляду «Тарілки з інжиром» Джованни Гарцоні здається, що інжири щойно поставлені перед вами. Один розколюється, оголюючи зернисту рожеву м'якоть. Їх насичений фіолетовий колір нагадує фруктовий сік, що впливає на смакові рецептори. Ви ніби їсте очима, адже не можете насититися смачним фруктом. Ви можете відкинути свою аліментарну реакцію як неважливу, адже це – мистецтво, зрештою, а не їжа. Але чуттєвий обмін між зображенням фруктів і справжніми речами закладено в ранній історії натюрморту. Як писав ще письменник III ст. н. е. Філострат про ксенії, або «натюрморти» у колекції любителів мистецтва.

Сила зображень стимулювати чуттєвий апетит була добре відома на початку Нового часу і певною мірою цінувалася. Теоретик мистецтва Джан Паоло Ломаццо зазначав, що споглядання картини викличе у глядача бажання красивої молодої дівчини в якості своєї дружини, коли він побачить її написаною оголеною, або бажання їсти, коли він побачить зображення вишуканої їжі[704].

Якщо у творчості Гарцоні немає чіткого стилістичного розвитку, то в її мистецтві є дивовижні підтечії, особливо в її зображеннях фруктів. Наприклад, ніби щоб підкреслити зв'язок із здоров'ям людини, вона наділяє свій плод тілесними асоціаціями. Пухка органічна життєздатність персиків у мисці нагадує про традиційний зв'язок круглих фруктів із жіночими грудьми, а в цьому прикладі вони також натякають на людські сідниці. М. Гарард вважає, що зображення фалічного огірка на картині викликають у пам'яті асоціації з чоловічими статевими органами, а фіги Гарцоні натякають на яєчка чи пеніси. Вона часто зображувала дині, розрізані, щоб показати їхню внутрішню частину, насіння, створюючи аналог внутрішньої жіночої анатомії, яка також виявляється в гранаті, який розпався, щоб викинути соковиті насіння, у супроводі спірального равлика. Такого роду асоціації жінки та фрукта не стосуються людської сексуальності та еротичного бажання; радше, здається, це стосується магії статевого розмноження в природі та

---

[703] Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*, 2018, Vol. 3, P. 411.

[704] Garrard Mary D. The Not-So-Still Lifes of Giovanna Garzoni. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by Sheila Barker. Florence, Gallerie degli Uffizi, Sillabe s.r.l. 2020. P. 62.

таємничого народження, росту та регенерації, які є спільними для рослин, тварин і людей, для яких повторювана спіраль равлика є влучною метафорою[705].

Гарцоні занурює нас у свій світ, стимулюючи нашу уяву, змушуючи нас уявити себе на картині. Її пустотливі відхилення від фактів спонукають нас зацікавитися зображенням, задати йому запитання, замислитися про його дивацтва або сміятися, коли ми обдурені очікуваннями. Такі ігри не є рідкістю у світі мистецтва; кубізм Пікассо є яскравим прикладом. Але в ранньомодерному періоді Європи залучена уява мала соціальну відповідальність, оскільки вважалося, що це необхідний компонент сили зображення, щоб направляти тіло до здоров'я або захищати його від небезпеки. Якщо натюрморти із зображенням фруктів чи квітів виконували терапевтичну функцію, сприяючи відчуттю благополуччя, як пейзажі, вивішені на заміських віллах, тоді ці зображення задумувалися не просто як естетично приємні, але й як сенсорні тригери для психічного уявлення про здоров'я та задоволення, як нерозривне поєднання. Залежно від людської уяви, натюрморти Джованни Гарцоні відображають людський життєвий цикл, і, як у скромності, так і в гордості, мистецтво допомагає природі досягати її мети[706].

Будучи вже широко відомою художниця переїхала до Риму. Є припущення, що її було обрано до Римської академії мистецтв Святого Луки. Принаймні відомо, що вона відвідувала заняття в Академії, а у своєму заповіті передала все своє майно цій установі.

У першій половині XVII ст. стає уславленою італійська художниця з Болоньї Елізабетта Сірані (1638–1665).

Болонья була другим за величиною нестоличним містом Європи після Ліона. Його історія в цей період була демографічним коливанням, періодичним скороченням через чуму. Початок XVII ст. фактично був періодом інтенсивної соціальної поляризації. Промисловою та комерційною базою міста була його шовкова промисловість, на якій було зайнято від 20 до 25% населення Болоньї. Відтак шовкоткацтво було домінуючим заняттям для жінок і дівчат. Ця галузь, як вважається, була найзначнішою в Європі.

У Болоньї був розташований перший університет в Європі, заснований 1088 р., в якому дозволялося навчатися дівчатам. У XVI–XVII ст. цей університет пережив помітний розквіт науки завдяки присутності великих учених.

Багатство дворянства, частково засноване на земельній та міській оренді, також було тісно пов'язане з політичною долею Болоньї. Проблеми існували в попередні століття через конфлікт між бажанням деяких провідних родин Болоньї отримати самоврядування та статусом Болоньї як частини Папської держави[707]. Участь церкви все ще означала залучення фінансових ресурсів та адміністративних можливостей заможних мирян.

Ще до кінція XVI ст. живопис у Болоньї не культивувався настільки пишно, як у багатьох італійських містах. Частково це відображало відсутність двору, як у Мантуї, Феррарі чи Флоренції. Однак пізніші описи майна середини 1570-х рр.

---

[705] Ibid. P. 65.
[706] Ibid. P. 75.
[707] Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. Pp. 18–20.

свідчать про зростаюче занепокоєння щодо власності на картини. Болонські моделі споживання, як видно з будівель і картин, відображали більші фінансові бонуси та привілеї, які отримував патриціат від відносин з Римом[708].

Створення релігійних картин, вівтарних образів для приватних, сімейних каплиць у парафіяльних церквах і творів, замовлених релігійними орденами, мало відношення до роботи кардинала Г. Палеотті, архієпископа Болоньї, «Discorso intorno alle immagini sacre e profano», який сформував ідеологічне тло для мистецького виробництва в місті. Проте не всі роботи мали церковний характер, і незважаючи на несхвалення єпископа, на стінах сімейних палаців все ще писали світські цикли фресок, а міфологічні картини були популярними. Крім того, був попит на портрети, яких раніше не було в Болоньї XVI ст. Заможніші жителі міста, які, можливо, відгукнулися на заклики Г. Палеотті, також побачили можливість просувати власний образ і нову візуальну ідентичність як приватно, так і публічно[709].

Специфіка університетського міста також відображалася на мистецькій діяльності болонської художньої інтелігенції: для прикрашання громадських міст і власних домівок замовлялись портрети науковців, докторів і професури.

У Болоньї була найбільш розвинена – можливо, єдина – школа жінок-художниць поза монастирем у ранній сучасній Італії, починаючи з XI ст., яка розвинулася у суспільстві XVI ст. та розквітла протягом XVII ст. Виняткова культурно-мистецька діяльність жінок свідчить про те, що в Болоньї була специфіка, що сприяла жіночій творчості, дозволяючи відносну свободу виробництва у різних сферах[710].

Університетський дух сприяв лібералізації поглядів, що дало можливість Елізабетті Сірані отримати художню освіту і зробити кар'єру у відведений їй короткий термін життя.

Елізабетта була однією з доньок (дві інші – Барбара й Анна-Марія) болонського художника і торговця творами мистецтва Джованні Андреа Сірані (1610–1670). Джованні Сірані був учнем Гвідо Рені – найвідомішого представника болонської школи живопису.

Незважаючи на те, що Елізабетта Сірані прожила дуже мало, померла в 27 років від прободної виразки (за деякими іншими версіями – була отруєна своєю служницею, з приводу чого проводилось судове дізнання), вона залишила по собі чималу художню спадщину: близько 200 картин і малюнків, які нині знаходяться у різних музеях Європи і США, а також у приватних колекціях. У 2018 р. у галереї Уффіці у Флоренції відбулася виставка 34 творів Е. Сірані, в т.ч. з приватної колекції Л. Занасі[711].

Цьому сприяла неймовірна працездатність ерудованої та плідної художниці, граверки та креслярки, адже в середньому вона створювала понад 20 картин

---

[708] Ibid. Pp. 28–30.

[709] Ibid.

[710] Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. P. 113.

[711] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі :* матеріали III Всеукр. конф. КНУКіМ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ, 2024. С. 34; Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed 15.03.2024).

щороку. На її кар'єру також вплинули нагальні фінансові потреби її родини, особливо після того, як її батько через подагру не міг малювати приблизно з 1660 р. Елізабетта вела облік усіх своїх живописних робіт: від картин до малюнків і гравюр. Вона фіксувала прізвища усіх своїх замовників та наводила детальний опис кожної роботи. Ці записи дозволяють точно атрибутувати твір, встановити дату написання, а також визначити кількість живописних робіт, яка вражає продуктивністю її праці.Елізабетта написала понад 200 полотен картин, створила п'ятнадцять принтів, незліченну кількість малюнків та ескізів упродовж своєї кар'єри, яка тривала ледь більше десятиліття (1654–1665 рр.)[712].

В європейській історіографії дослідження біографії та культурно-мистецьких практик Елізабетти Сірані з'являється вже у XVII ст. Першість належить італійському історику мистецтва з Болоньї, Карло Чезаре Мальвазії (1678 р.)[713], згодом були опубліковані монографії К. Бонафеде (1845 р.)[714], Л. М. Регг (1907 р.)[715]. У XX та XXI ст. з'являються дослідження, присвячені трансформації соціального статусу жінок-художниць у ранньомодерній Італії, Б. Бон, М. Гаррард, Е. Голані, О. Гончарової, Дж. Келлі, А. Модесті, Л. Нохлін, П. Рокко, В. Чедвік, Дж. Чейні та ін.[716].

К. Ч. Мальвазія наголошує, що Елізабетта подарувала йому ескіз, який був цілком типовим для її способу композиції. Її винахід і реалізація були надзвичайно швидкими. Вона відразу задумала свій предмет цілком; і, як правило, після кількох грубих олівцевих ліній вона малювала аквареллю та пензлем на білому папері, наносячи світло й тінь одночасно – «метод найбільших майстрів», і такий, до якого її батько ніколи не прагнув. Кілька прикладів такого

---

[712] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі :* матеріали ІІІ Всеукр. конф. КНУКіМ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ, 2024. С. 33–37 ; Modesti, Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. 2018. №2. Pp. 87.

[713] Malvasia C. C. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vité de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. 2, Pp. 467–476.

[714] Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna, 1845. Pp. 115–123.

[715] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. Pp. 228–312.

[716] Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. …. С. 33–38 ; Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ, 2020. С. 81–121 ; Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. Pp. 113–127 ; Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London, 2020. 602 p. ; Cheney, Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell. 2011. Pp. 1–21 ; Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art,* July 2011, Vol. 30(4). Pp. 37–42 ; Kelly J. Women, history & theory / ed. C. R. Stimpson. Chicago & London, 1986. Pp. 19–50; Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. Pp. 131–146 ; Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.; Rocco P. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York, 2014. 250 p.

методу малювання можна побачити в колекції малюнків Елізабетти в галереї Уффіці у Флоренції (нині у відділі гравюр і малюнків Уффіці. – О.Г.)[717].

Описуючи талант і майстерність Е. Сірані, Карло Чезаре Мальвазія в «Felsina pittrice, vité de pittori bolognesi» (1678 р.) складає повний список її картин, малюнків і гравюр 1655–1665 рр.[718] і зазначає, що «незважаючи на те, що вона прожила і тільки почала малювати ті кілька років, тут є так багато її творів, більше, ніж за довгий період життя не було виконано іншим художником»[719]. Оскільки більше половини цих картин нині втрачено, цей список є безцінним, адже містить детальну інформацію про її твори, вибір сюжетів, іноді езотеричну іконографію та конкретну інформацію про багатьох меценатів. Е. Сірані перерахувала 195 написаних нею картин і визначила 98 різних покровителів, багато з яких були постійними клієнтами. Зауважимо, що 85 із цих покровителів – чоловіки, і лише 13 – жінки. Б. Бон визначає 143 картини, які були замовлені чоловіками, та 25 картин – жінками[720]. К. Ч. Мальвазія вважав, що Елізабетта «ніколи не писала як жінка, [але] навіть більше, ніж чоловік»[721].

Нині рисунки Елізабети розглядаються, безумовно, «в манері найбільших майстрів». Вони легкі, спритні, бадьорі, без вагань, самовпевнені – витвір однієї досконалої володарки самої себе та технічної сторони свого мистецтва. Майстерність рисування ліній помітна навіть у маленьких офортах, які зберігаються в галереї Уффіці. Можливо, ніщо так не розкриває здібності художника, як його альбом рисунків, в т.ч. колекція І. Феррі, Л. М. Регг наводить список цих монохромних досліджень, зазначаючи їх номери в офіційному каталозі[722].

У 1994 р. ескіз Сірані «Мати і дитина» був обраний для друку на різдвяних марках Поштової служби США.

«Віртуоз пензля» Е. Сірані могла закінчити картину за один сеанс. Так сталося із замовленням тосканського герцога Козімо III Медічі. Відвідавши Болонью в 1664 р., він замовив зображення Мадонни Марії. Картина була зроблена настільки швидко, що герцог встиг забрати її з собою, незабаром повернувшись додому.

Одна з її мадонн, «Мадонна з немовлям» (1663 р.), Національний музей жінок у мистецтві (Вашингтон, США), зображує Марію не тільки, як Царицю Неба, а як справжню молоду матір, «теологію рідною мовою»[723]. У тюрбані, улюбленому селянками Болоньї, Марія з захопленням дивиться на немовля, яке звивається у неї на колінах. У її обіймах дитина Христос грайливо відхиляється назад, щоб увінчати свою матір гірляндою троянд. Віртуозна робота Сірані добре помітна на

---

[717] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. Pp. 293.
[718] Malvasia C. C. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vité de pittori Bolognesi*, 2 vols, Bologna, 1678, Vol. 2, Pp. 467–476.
[719]Ibid. P. 476.
[720] Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. Pp. 117, 125.
[721] Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. P. 131.
[722] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. Pp. 294–308.
[723] Modesti, Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. 2018. №2. P. 92.

білому рукаві Богородиці, густо пофарбованому, щоб підкреслити його грубу, домоткану текстуру. Єдиними прикрасами Богородиці є її хустка з візерунками та золота китиця на куті подушки, на якій лежить немовля Христос. Цей відтінок блиску та квіткова гірлянда здаються особливо помітними на контрасті з простим темним фоном Сірані. Підпис художника та дата золотими літерами розташовані вздовж горизонтального шва подушки *(рис. 28)*[724].

Техніка Сірані була настільки віртуозною, що це викликало неабиякий інтерес, який художниця вміло використовувала на свою користь. Так, вона дозволяла своїм клієнтам спостерігати за її роботою у себе в студії. Це сприяло її популярності і збільшувало кількість замовлень. Можливо, такому «маркетинговому» підходу сприяло і заняття батька Елізабетти.

Художниця була винахідливою та новаторською, експериментувала з новими матеріалами, розробляла унікальний зміст. Разом з тим її картини традиційні іконографічно, наратив зображує героїнь з біблійної та класичної історії – сильних і сміливих жінок: Юдиф, Далілу, Порцію, Тімоклею, Клеопатру, Цірцею, Памфілію. А. Модесті зауважує, що Елізабетта пише героїнь з позитивними чеснотами, незалежних активних особистостей, розумних, мужніх і гідних[725].

Феміністські нахили ерудованої Сірані, можливо, спонукали її шукати літературні, історичні епізоди, щоб підкреслити хоробрість жінок, зокрема, на картині «Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського», 1659 р. (Музей Каподімонте, Неаполь, Італія)[726]. Тімоклея, яка вбила командира фракійської армії під проводом Олександра Македонського, кинувши його головою в колодязь *(Рис. 27)*, є безпрецедентним поєднанням популярного сюжету з апокрифів Старого Заповіту і «Порівняльних життєписів» Плутарха про Олександра Македонського, який ніколи раніше не був представлений в італійському мистецтві[727]. Епізод описаний Плутархом у його життєписі Олександра і, таким чином, входить у гуманістичну літературну традицію. Історія демонструє, як доброчесна та відважна жінка з міста Фіви, яку згвалтував командир фракійської армії та хотів пограбувати її маєток, забрати золото й срібло, мстить своєму нападнику. Тімоклея холоднокровно взяла контроль над ситуацією та придумала, як вона може маніпулювати капітаном, щоб кинути його тіло у колодязь та кидати каміння доти, поки не вб'є ворога[728]. На запитання царя, хто вона така, Тімоклея відповіла, що вона сестра полководця Феагена, який бився проти Філіпа за свободу греків і загинув в битві при Херонеї. Вражений її відповіддю і тим, що вона зробила, Олександр наказав відпустити на волю і жінку та її дітей.

---

[724] National Gallery of Art, Washington, USA. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.05.2024).

[725] Modesti, Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello…. P. 90.

[726] Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: https://capodimonte.cultura.gov.it/ (accessed 18.02.2024).

[727] Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna, 2013. P. 121.

[728] Плутарх. Порівняльні життєписи / пер. з давньогр. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк; передм. Й. Кобів. Київ, 1991. 440 с.; Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art,* July 2011, Vol. 30(4). Pp. 37–39.

Елізабетта також славилася створенням алегоричних портретів суспільства, болонського дворянства під виглядом якогось міфічного, релігійного або абстрактного образа. Художниця зобразила, наприклад, графиню Анну Марію Рануцці Марсільї в образі благодійності (Болонья, Fondazione Ca.ris.bo, 1665); Вінченцо Фердінандо Рануцці як Амура (Варшава, Національний музей, 1663 р.); Ортензію Леоні Кордіні в ролі святої Доротеї (Медісон, Музей мистецтв Шазен, 1661). Вона також написала алегоричні автопортрети в образі Музики (Форт-Ворт, приватна колекція, 1659 рік) та в образі Живопису[729].

Після того, як її батько за станом здоров'я був змушений відійти від справ, Елізабетта Сірані очолила художню студію і родинний бізнес. Серед її замовників і патронів були члени родини князів Медічі, делла Ровере, герцогині Мантуї, Парми, Баварії та Брауншвейгу, герцог Мірандола, граф Новеллара та інші меценати із Флоренції, Генуї та Мілана. Нарешті, соціально-економічне розмаїття покровителів Е. Сірані вражає: майже половина її зареєстрованих світських покровителів належала до середнього класу[730]. Американська мистецтвознавиця Бабетт Бон звертає увагу на колекцію торговця шовком Сімона Тассі, який замовив 4 картини за списком Сірані, включаючи вівтарний образ Антонія Падуанського для церкви Сан Леонардо (1662 р., Національна пінакотека, Болонья) і зображення Порції, яка поранила своє стегно, на дуже незвичайну тему в італійському мистецтві (1664 р., Болонья, Фонд Касса ді Ріспарміо в Болоньї). В інвентарі його колекції 1671 р. також перераховані 3 інші картини Е. Сірані[731].

Зауважимо, що картина «Порція», придбана Сімоном Тассі за 500 лір, на сучасному аукціоні Сотбі була продана за 505000 доларів США (лот 44, 25.01.2008)[732] і знаходиться у приватній колекції Л. Занасі (Модена, Італія)[733].

Болонський банкір Андреа Катталані володів 7 творами Е. Сірані, в т. ч. картинами «Юдиф» (Бурглі Хаус, Великобританія, 1658 р.) і «Тімоклея» (Національний музей Каподімонте, Неаполь, Італія, 1659 р.)[734].

У 1662 р. Елізабетту Сірані було обрано повним професором Академії Св. Луки у Римі[735], що стало переконливим свідченням трансформації її соціального і професійного статусу, визнання чоловічим мистецьким істеблішментом. Римська академія приймала жінок на посади повних професорів з 1607 р., але без дозволу відвідувати засідання (Статут 20), проте до 1617 р. вони були повністю інтегровані до функцій установи. Бути повним професором означало, що Елізабетта вважалася «маестро», тобто вона могла очолювати власну студію та викладати, беручи студентів та підмайстрів, яких вона повинна була забезпечувати їжею та гільдійними внесками.

---

729 Modesti A. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. 2018. №2. P. 91.

730 Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. .... P. 118.

731 Ibid.

732 Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB.A SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD. *Sotheby's Auction House.*

733 Modesti A. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». ... P. 87.

734 Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. .... P. 121.

735 Modesti A. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout, 2018. P. 133.

Відомо, що Елізабетта справді стала майстром власної майстерні, коли вона взяла на себе головну роль свого батька у двадцять років[736].

Відтак Елізабетта заснувала в Болоньї школу для дівчат, у якій навчалися болонські художниці Джіневра Кантофолі, Лукреція Скарфалья та ін.

Талановита художниця раптово померла у віці 27 років, 28 серпня 1665 р. В її смерті та отруєнні звинуватили її служницю. Суд над Лючією Толомеллі за ймовірне вбивство її господині проливає жахливе світло на медичні знання та практику XVII ст. Як зазначає Л. М. Регг у монографії «Жінки-художниці Болоньї», її батько, за порадою доктора Галлераті, вимагав посмертної експертизи. Лікар Матесілані висловив переконання, що створена отрута викликала «виразкове запалення»[737]. Проте дослідження показали, що Елізабетта Сірані померла наймовірніше від прободної виразки шлунку.

Пізніше обставини смерті Елізабетти Сірані обговорювалися на сторінках медичного журналу «Bulletino delle Scienze Mediche di Bologna» (у травні 1898 р.). Компетентні медичні представники стверджували, що симптоми Елізабетти – біль, який відчувався протягом тривалого часу, його інтенсивність після їжі, зміна зовнішнього вигляду пацієнтки, блідість і виснаження, гострі симптоми 27 серпня, труднощі з лежанням – і всі посмертні прояви, особливо положення перфорації в шлунку та кільця затверділої тканини, що оточує його, – все це узгоджується з діагнозом виразки шлунка, що спричиняє раптову перфорацію та наступний перитоніт[738].

Геніальність Елізабетти Сірані виявляється не лише в її сакральних темах і портретах, але у її вмінні написати алегоричні та історичні сюжети, які часто представлені за допомогою оригінальних іконографічних рішень, манері поєднання жіночих і чоловічих естетичних чеснот, у навичках, які вона розвинула завдяки читанню літературних творів у великій бібліотеці свого батька Джованні Андреа. Він сам був художником, першим учителем Елізабетти, а також одним із головних факторів, що сприяли її блискучій кар'єрі художниці, керівниці художньої студії та очільниці сімейного бізнесу, викладачки у художній школі для дівчат у Болоньї, повної професорки Академії Св. Луки в Римі.

Елізабетта Сірані була особливо важливою фігурою в професіоналізації жіночих мистецьких практик ранньомодерного періоду Італії. Її посередництво полягало у створенні альтернативних шляхів для освіти жінок, у відкритті своєї художньої студії для молодих дівчат – не всіх з сімей художників, були також дворянки – які хотіли продовжити кар'єру в образотворчому мистецтві. Як професійний практикуючий митець, маестро, вчитель і жінка, Елізабетта запропонувала радикальну альтернативу усталеній моделі художньої освіти (від чоловіка до чоловіка/ від чоловіка до жінки) чоловічого наставника, розробивши передання мистецького навчання за жіночою лінією. Таким чином, професійні, технічні знання та культурний капітал передавалися жінками та через них, а не лише чоловіками. Відтак Болонья виявилася благодатним ґрунтом для таких розробок, з її гуманістичною традицією відомих жінок, які

[736] Modesti A. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. 2018. №2. P. 88.
[737] Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London, 1907. Pp. 278–287.
[738] Ibid. Pp. 286–287.

викладали в університеті, писали та публікували, а також малювали, ліпили, висікали. Елізабетта Сірані є втіленням цієї багатої культурної спадщини[739].

Згідно з авторською методикою аналізу візуального (образотворчого) мистецтва, розглянуто твори жінок-художниць та скульпторки ранньомодерного періоду італійської культури з точки зору антропоцентричного підходу, виявлено генезу та іконографію їх художньої творчості, що породжує нову культурну реальність. Результати проведеного дослідження не тільки надають інформацію щодо стереотипів соціуму, специфіки ранньомодерної культури Італії, але й дають вихід на «авторські особистості» мисткинь. Авторкою розділу монографії заперечено поширений стереотип щодо другорядності мистецтва, створеного жінками.

Соціалізація жінки-художниці, граверки, скульпторки в ранньомодерній культурі Італії відбувалася складніше, ніж чоловіка. Значний вплив на соціально-культурний розвиток та мистецтво жінок здійснював Болонський університет (1088 р.), в якому дозволялося вчитися дівчатам. Видавництва при університеті заохочували роботу груп мініатюристів ще у XIII–XIV ст., серед яких були жінки-мініатюристки.

Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, донька художника у майстерні батька, або дворянка, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля, чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки рисування і живопису, займатися різьбленням, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки. Твори італійських мисткинь уособлювали парадигму їх культурно-мистецької практики, пов'язаної з релігійною, біблійною, історичною, міфологічною тематикою, картинами, гербами, прикрасами для нобілітету, художнім та скульптурним оздобленням вівтарів, церков, палаців[740].

Відтак соціальний та професійний статус жінок-художниць підвищувався і наближався до суспільного положення гуманістичної інтелігенції, аніж до статусу ремісника. Зразки жіночої творчості, розглянуті в розділі монографії, можуть служити яскравим прикладом спроможності жінки як художниці в широкому сенсі цього слова. Їй підвладні будь-які напрямки в мистецтві, графіці, живописі або скульптурі. Лише за півтора століття ранньомодерної доби італійської культури, XVI – першій половині XVII ст., в італійському образотворчому мистецтві працювало кілька талановитих жінок-художниць і одна жінка-скульптор. На тлі культурних реалій того часу цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості у ставленні до соціального значення обдарованих жінок-художниць.

---

[739] Modesti A. Maestra Elisabetta Sirani, ... №2. P. 94.

[740] Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 8–9 ; Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність:* зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2021. С. 53.

МІЖ НАУКОЮ ТА ПОЛІТИКОЮ. КУЛЬТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ АЛЕКСАНДРА БРЮКНЕРА ПЕРІОДУ ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Проблема суспільної позиції науковця-культуролога під час війни, безумовно, належить не стільки до наукознавчих, скільки до загальноетичних питань. Однак, в умовах повномасштабної військової агресії РФ проти України, що триває вже третій рік, звернення до ілюстративних кейсів вчених минулих поколінь виглядає більш ніж обґрунтованим у контексті пошуку відповідей на питання про місце та роль науковця в епоху соціальних перетворень та потрясінь, коли обов'язки людини та громадянина вступають у гостре протиріччя з місією вченого.

Яскравим прикладом протиставлення патріотичного обов'язку та наукової ідеї є доля польсько-німецького історика культури, славіста Александра Брюкнера (1856–1939). У період Першої світової війни авторитетний професор Університету Фрідріха Вільгельма у Берліні був втягнутий у вир навколополітичних дискусій на тему післявоєнного устрою Європи та місця слов'янських народів у візії майбутнього континенту. Саме у роки світової війни А. Брюкнер створив одну зі своїх найбільш контроверсійних праць – книжкову версію курсу публічних лекцій на загальну тему «Слов'яни та війна», що являла собою вибухонебезпечну суміш синтетичної культурознавчої студії та псевдополітичного трактату, насиченого офіційною урядовою пропагандою.

Пропонована розвідка представляє собою розширену версію доповіді автора на IV Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів. Виклики і перспективи культурологічного аналізу в повоєнному світі (листопад 2022 року)[741]. Окремі положення, що дотичні проблемі громадсько-політичної активності Александра Брюкнера також знайшли відображення у нашій статті на шпальтах «Вісника Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв»[742]. Водночас, відзначимо, що проблема наукової діяльності А. Брюкнера в роки Першої світової війни детально розглядалася лише в рамках розлогої статті німецького брюкнерознавця Вітольда Косни, що з'явилася на сторінках «Zeitschrift für Slawistik» у 2015 році. В. Косни цікавився, перш за все, взаєминами Брюкнера з польсько-німецьким публіцистом Вільгельмом Фельдманом і побудував своє дослідження на матеріалах особистого архіву Фельдманів[743].

Смерть спіткала Александра Брюкнера напередодні вибуху Другої світової війни, тож це стало серйозною перепоною на шляху до наукового осмислення

---

[741] Горб Є. Науковець та війна: проблематика діалогу культур у працях Александра Брюкнера періоду Першої світової війни. *Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів. Виклики і перспективи культурологічного аналізу в повоєнному світі*: зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2022 р.: у 2 ч. Київ, 2023. Ч. І. С. 35–37.

[742] Горб Є. С. Александер Брюкнер та студіювання проблематики германо-слов'янських культурних контактів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 26–31.

[743] Kośny W. Aleksander Brückners patriotische Mobilmachung 1914–1918. *Zeitschrift für Slawistik*. 2015. Bd. 60 (4). S. 513–531.

життя та діяльності польсько-німецького історика культури. За ті кілька років, що минули з моменту смерті берлінського професора та появою перших післявоєнних опрацювань біографічного характеру про вченого, Брюкнера встигли забути і станом на сьогодні ми можемо констатувати, що дослідники так і не спромоглися створити комплексної наукової біографії А. Брюкнера та підготувати повне академічне видання його наукової спадщини, не кажучи вже про епістолярій.

У 2024 році наукова спільнота відзначала 85-ту річницю смерті Александра Брюкнера і у зв'язку з цим постає нагальна потреба у черговий раз порушити найбільш дискусійні та неоднозначні сторінки біографії культурознавця світового рівня, який народився на українській землі, отримав тут освіту та мав широкий спектр наукових контактів і інтересів. Отже, метою пропонованої публікації є аналіз рецепції та контексту подій світової війни у наукових та публіцистичних текстах А. Брюкнера періоду 1914–1918 рр.

У межах цієї статті нема потреби заглиблюватися у подробиці біографії Александра Брюкнера до початку Першої світової війни – відсилаємо читача до відповідних розділів колективної монографії під редакцією Івони Клейнман та Ахіма Рабуса, що є найбільш свіжим та концентрованим узагальненням досягнень брюкнерознавчих студій останніх кількох десятиліть на Заході[744]. Водночас, дозволимо собі лише коротко окреслити контекст інтелектуальної біографії вченого, оскільки він дозволяє краще зрозуміти ті пертурбації, які характеризували наукову діяльність А. Брюкнера протягом 1914–1918 рр.

Один з майбутніх стовпів європейської славістики народився у січні 1856 року у Тернополі. Брюкнер походив з чиновницької родини ополячених німців, що здавна була пов'язана з Бережанами, де до сьогодні зберіглася так звана кам'яниця Брюкнерів. Таким чином, з перших років життя Александер опинився в умовах багатонаціонального середовища регіону, де перепліталися німецька, єврейська, польська та українська культури. Саме це багато в чому визначило наукові інтереси вченого, який пов'язав свою кар'єру з дослідженням процесів міжкультурної взаємодії[745].

Освіту Брюкнер здобув у львівській гімназії, яку у 1872 році завершив з відзнакою, а потім у місцевому університеті, де познайомився з Іваном Франком, з яким Брюкнера багато років пов'язували дружні відносини та спільні

---

[744] Frick D. History and Philology: Making Archives Tell Tales. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen, 2015. S. 33–46 ; Kleinmann Y. Situative Polonität – Die Verfassungsreform im späten 18. Jahrhundert und ihre Deutungen bei Aleksander Brückner. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen, 2015. S. 77–100 ; Kleinmann Y., Rabus A. Aleksander Brückner revisited oder Zur Aktualität eines vernachlässigten Gelehrten. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen, 2015. S. 11–30 ; Müller M.G. Der ungehörte Vermittler. Aleksander Brückner als polnischer Slawist im deutschen akademischen Milieu. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen, 2015. S. 47–59 ; Rabus A. Brückners Werk revisited: Zensierte Polonität? Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen, 2015. S. 60–76.

[745] Widajewicz J. Skąd pochodzi Prof. Aleksander Brückner? *Zeszyty Naukowe UJ*. 1971. T. 270. Prace Historycznoliterackie. Z. 20. S. 151–156.

наукові інтереси. Після Львівського університету Брюкнер навчався у Лейпцизі та Відні. Його вчителями були знані світила європейського мовознавства – Август Лескін, Франьо Міклошич та Ватрослав Ягич. З останнім А. Брюкнер співпрацював і після завершення навчання в рамках роботи в редакції першого міжнародного славістичного часопису «Archiv für slavische Philologie», де Брюкнер відповідав за рецензійний відділ[746].

У 1880 році Александер Брюкнер після Ватрослава Ягича очолив кафедру слов'янських мов та літератур в Університеті Фрідріха Вільгельма, з яким він був пов'язаний протягом 44 років свого подальшого життя. Вже у 80-х рр. XIX століття молодий професор користувався заслуженим авторитетом у галузі порівняльного мовознавства, проте приблизно з 1885-1886 рр. наукові інтереси та пріоритети А. Брюкнера почали поступово зміщатися у бік історії слов'янської культури. Брюкнер задумав масштабний та амбіційний видавничий проект – синтетичну історію польської літератури, яка б охоплювала всю ранньомодерну епоху[747].

У реалізації згаданого вище наукового задуму ключову роль зіграла річна стипендія Прусської академії наук, завдяки якій берлінський професор опрацював величезну кількість раніше невідомих рукописних пам'яток польської літератури у Санкт-Петербурзі. Головним досягненням вченого цього періоду є відкриття та публікація найдавнішої пам'ятки польської мови – Свентокшиських проповідей. Матеріал, зібраний в Петербурзі та інших архівосховищах на схід від Берліну, став основою для ґрунтовних культурознавчих монографій Брюкнера, що з вражаючою регулярністю почали виходити, починаючи з перших років XX століття[748].

Період Першої світової війни у науковій творчості Александра Брюкнера важливий, перш за все тим, що саме у ці роки у вченого виник задум написання праці всього життя – багатотомної «Історії польської культури. До сьогодні дослідники не можуть з упевненістю відповісти на питання, наскільки Брюкнер був самостійним в опрацюванні концепції узагальнюючої, синтетичної історії польської культури. Справа у тому, що багата та розпорошена архівосховищами всієї Європи кореспонденція Александра Брюкнера досі не видана, тож можна стверджувати лише, що видавничу ідею Брюкнеру подали Вільгельм Фельдман та Станіслав Кот.

Вільгельм Фельдман, якого ми часто будемо згадувати на сторінках цього нарису, активно співпрацював з Брюкнером починаючи з вересня 1914 й до весни 1918 року. Саме Фельдман першим підкинув берлінському професору задум підготовки цілісного опрацювання проблем польської культури. Опосередковано цю тезу підтверджував сам А. Брюкнер у своїх більш пізніх листах, написаних вже після смерті В. Фельдмана. Так, у листі до Марії Фельдман (вдови Вільгельма) від

---

[746] Pohrt H. Beiträge zum Wirken des Slawisten Aleksander Brückner In Berlin 1881–1939. *Zeitschrift für Slawistik*. 1970. Bd. 15 (1). S. 92–96 ; Scholze D. Aleksander Brückner – polski slawista w Berlinie. *Rocznik Lubuski.* 1993. T. XVIII. S. 137–138.

[747] Barycz H. Aleksander Brückner. *Kwartalnik Historyczny: organ Polskiego Towarzystwa Historycznego*. 1946. R. 53 Z. 3–4. S. 663 ; Pohrt H. Beiträge zum Wirken des Slawisten Aleksander Brückner In Berlin 1881–1939. *Zeitschrift für Slawistik*. 1970. Bd. 15 (1). S. 97.

[748] Bielfeldt H.H. Begegnungen mit Aleksander Brückner. *Zeitschrift für Slawistik*. 1980. Bd. 25 (2). S. 169 ; Zeil L. Aleksander Brückner und die Berliner Akademie der Wissenschaften. *Zeitschrift für Slawistik*. 1980. Bd. 25 (2). S. 178.

17 жовтня 1927 року вчений писав: «Радий, що збираюся, наразі, приступити до втілення задуму, який мені щоразу підкидав світлої пам'яті Віл».

Учень Брюкнера, Ігнацій Хржановський наприкінці вересня 1936 року також отримав лист від свого професора, який зізнавався, що більшості своїх праць зобов'язаний іншим і, зокрема, на «Історію польської культури» Александра Брюкнера надихнув Фельдман. Що стосується ролі у цьому процесі Краківської видавничої спілки в особі її представника, одного з близьких кореспондентів Брюкнера, Станіслава Кота, то домовленості про видання «Історії польської культури» біли досягнуті вже після завершення війни, а саме у період 1918-1920 рр.[749].

Свою роль, вочевидь, зіграв також той факт, що у 1917 році був опублікований нарис «конкурента» Брюкнера у справі студіювання загальних процесів розвитку польської культури – Броніслава Хлебовського. «Розвиток польської культури» його авторства в основному обмежувався оглядом історії літератури на польських землях, але саме ця невелика книжка потрапила до рук Фельдмана і той напівжартома дорікнув Брюкнеру, що такий авторитетний фахівець досі не презентував читаючій публіці власний, авторський погляд на історію польської культури[750]. В. Фельдман також був вкрай розчарований, що під час війни Брюкнер витрачав час на підготовку матеріалів до іншої своєї узагальнюючої праці – двотомної історії російської літератури, в той час, як рідна польська культура досі не має свого літописця[751].

З огляду на величезне значення, яке мали для всієї наукової творчості Брюкнера його взаємини з Вільгельмом Фельдманом, доречним буде окреслити основні віхи життєвого шляху польського публіциста, що розгорнув масштабну видавничу діяльність на чужині, в умовах загалом ворожого оточення, у самий розпал світової війни.

Вільгельм Фельдман (1868–1919) належав до грона вихідців з єврейської спільноти польсько-українського прикордоння, що з часом піддалася асиміляційним тенденціям та асоціювала себе з поляками. Збараж, рідне містечко Вільгельма, в останній третині XIX століття фактично було єврейським населеним пунктом, хоча родина Фельдмана сповідувала православ'я. Достеменно невідомо, що стало причиною переїзду юного Вільгельма у 1884 році у Львів, проте саме тут всі таланти Фельдмана розкрилися у повній мірі. Ще до того, як юнаку виповнилося 20 років, він став досить відомим у місті письменником, критиком, публіцистом та громадським діячом.

Громадська активність В. Фельдмана являла собою дивний симбіоз польського націоналізму, соціалізму та традицій єврейського Просвітництва. Метою Фельдмана була підтримка та розповсюдження асиміляційних тенденцій у єврейській спільноті та її долучення до справи відродження польської

[749] Hulewicz J. Aleksander Brückner jako historyk kultury polskiej. *Zeszyty Naukowe UJ*. 1971. T. 270. Prace Historycznoliterackie. Z. 20. S. 19–20.
[750] Chlebowski B. Rozwój kultury polskiej w treściwym zarysie przedstawiony. Warszawa, 1917. [2], V, [1], 221 s.
[751] Brückner A. Historja literatury rosyjskiej. T. I. Lwów, 1922. [4], 572 s.; Brückner A. Historja literatury rosyjskiej. T. II. Lwów, 1922. [4], 408, [1] s.

культури. У 1891 році Вільгельм став секретарем Фонду барона де Хірша, який сприяв модернізації та просвітництву у середовищі галицького єврейства за посередництвом створення мережі шкільних закладів у регіоні. У своїй публіцистиці Фельдман критикував ті традиційні аспекти єврейського життя, що суперечили його уявленням про прогрес. Висміювалося практично все – рабини, хасиди, початкові єврейські школи (хедер), ідиш, який він називав варварською мовою, що має зникнути та ін.

Поряд із цим Фельдман надзвичайно заглибився у вивчення традицій галицького єврейства, що виразно прослідковується у його літературній творчості, яка значною мірою була віддзеркаленням власного досвіду автора. Більша частина героїв п'єс та новел Фельдмана – єврейські діти та молоді жінки, які стають жертвами вікових традицій та забобонів, замкненості єврейських громад тощо. Схема творів Фельдмана досить одноманітна – герої кидають виклик патріархальним традиціям, розривають з минулим життям та знаходять відраду у «духовному раю», який асоціюється з польськістю (ідеалістичний концепт польського світу).

Ще більш радикальні погляди Вільгельм Фельдман висловлював у політичній площині, підтримуючи ідею вирішення «єврейського питання», хоча й не у короткотривалій перспективі. Фельдман був переконаний, що єврейська історія дійшла свого логічного фіналу та не має жодних шансів на майбутнє. Єдиним можливим шляхом розвитку публіцист вважав асиміляцію, бо такі вимоги висуває сучасне емансиповане суспільство. Водночас, Вільгельм підкреслював, що молоді люди не мають забувати своє походження і мають пам'ятати про той внесок, який єврейський народ зробив у світову культуру.

Однак, не варто забувати про атмосферу тотального антисемітизму, в якій жив та працював Фельдман. Лідери асиміляторської гілки єврейського громадського руху, яку репрезентував В. Фельдман, вимушені були постійно відбиватися від нападок польських націоналістів, які вбачали у євреях прихильників то марксизму, то українства. Таким чином, і сам Фельдман опинився між двох вогнів – палкий польський патріот все своє недовге життя вимушений був доводити свою вірність національній ідеї[752].

Ставлення творчої польської інтелігенції до В. Фельдмана та його публіцистики було однозначно негативним. Його вважали людиною, що пливе за течією, кон'юнктурником, який намагається просувати себе як фахівця у багатьох сферах – літературній критиці та навіть історії літератури. Однак, у жодній з цих сфер Фельдман успіху не мав через поверховість своєї освіти та суджень. Його звинувачували у тому, що він збагачується коштом молодих талантів. Зокрема, один з фундаторів польської наукової фантастики, Єжи Жулавський писав, що Фельдман не платив молодим авторам за публікації у своєму часописі, пояснюючи це тим, що сам шанс опублікуватися – це вже нагорода. Жулавський також неоднозначно натякав, що сам був жертвою афер Фельдмана. Аргументованих відповідей на критику молодого письменника

[752] Mendelsohn E. Jewish Assimilation in Lvov: The Case of Wilhelm Feldman. *Slavic Review*. 1969. Vol. 28. No. 4. Pp. 582–589.

Вільгельм Фельдман так і не надав навіть у загальному вигляді, що лише утвердило його негативний імідж в очах громадськості[753].

З початком Першої світової війни Фельдман вступив до легіонів Юзефа Пілсудського, проте його служба там не тривала довго. Таланти публіциста швидко зробили Вільгельма Фельдмана затребуваним на іншому напрямі – інтелектуальної мобілізації читаючої польської публіки для справи реставрації незалежної польської державності. Фельдман писав, друкував та розповсюджував пропагандистські листівки, закликаючи поляків до повстання проти наступаючих російських військ. Однак, значних успіхів на цьому фронті національно-визвольної боротьби Фельдман не здобув і його відправили до Берліну, де він мав сприяти просуванню ідеї відродження Польщі серед західноєвропейських держав. У Берліні Фельдман налагодив стосунки з професором Александром Брюкнером, який був його основним контактом у повністю невідомому та навіть ворожому оточенні.

Брюкнер, так само як і Фельдман, був щиро відданий ідеї незалежної Польщі і бачив майбутній вектор боротьби у протистоянні з Росією, за рахунок західних губерній якої і мала відроджуватися Польська держава. Однак, втілення цієї ідеї у життя без допомоги центральних держав було абсолютно неможливим. З плином часу політична підтримка починань Брюкнера і Фельдмана постійно слабнула, проте колеги залишилися відданими своїй справі практично до кінця війни[754].

Наголосимо, що співпраця з Фельдманом прямо суперечила тим зобов'язанням, які Брюкнер дав керівництву Університету Фрідріха Вільгельма, коли займав професорську кафедру – він письмово пообіцяв не сприяти жодним проявам політичної активності на факультеті та не брати участь у роботі студентських національних гуртків (малися на увазі, перш за все, польські), викладати та писати лише німецькою мовою[755]. З усього переліченого, протягом 1914–1918 рр. Брюкнер дотримувався лише одного – у межах німецькомовного простору вчений виражав свої політичні ідеї виключно німецькою мовою, а його польськомовні статті, що виходили у польських часописах, були лише вторинними перекладами.

Необхідно також зазначити, що сам уряд сприяв залученню А. Брюкнера до пропагандистської діяльності, як, до речі, й інших викладачів Університету Фрідріха Вільгельма – у межах політики мобілізації суспільства проти спільного ворога. От тільки Брюкнер щиро вірив, що він не просто іграшка в руках імперських пропагандистів і справді був відданий тим ідеям, які висловлював – у тому числі й на шпальтах часопису Фельдмана.

Перші особисті зустрічі Вільгельма Фельдмана та Александра Брюкнера датуються 1894–1895 рр., коли Фельдман відвідував курс Брюкнера у Берлінському університеті. Навчання польський публіцист поєднував з громадсько-політичною діяльністю – проводив агітацію серед студентів-поляків Берліну, що швидко закінчилося для Вільгельма арештом та депортацією. Контакти

---

[753] Żuławski J. Pan Wilhelm Feldman historyk literatury polskiej. Lwów, 1909. s. 4–5, 16–17.
[754] Kośny W. Aleksander Brückner – ein polnischer Slavist in Berlin als «Dolmetscher der Geister». *Zeitschrift für Slawistik*. 1991. Bd. 36 (3). S. 385–388.
[755] Ibid. S. 383.

перервалися на довгі 10 років та у 1904 році Фельдман перший написав берлінському професору – попросив його надіслати свіжу фотокартку та бібліографію основних праць. Вони були потрібні публіцисту для нової книги, що торкалася проблеми розвитку польської літератури останніх десятиліть[756].

Вільгельм Фельдман досить схвально оцінював результати наукових студій свого колишнього наставника на сторінках свого «Нарису польської літератури», виданого у 1905 році[757]. Фельдман цінував Брюкнера за сміливість гіпотез та уміння визнавати власні помилки, що сприяє поступальному руху науки. За влучним виразом Фельдмана, Брюкнер сам перетворився на справжній культурний феномен у наукових колах. Наступне десятиліття відносин двох вчених минуло у не досить жвавому регулярному листуванні і врешті-решт вони у черговий раз зустрілися у жовтні 1914 року.

Про свої контакти з берлінською еміграцією Фельдман доповідав своєму керівництву у Краків і, серед іншого, досить схвально відгукувався про рішучу позицію А. Брюкнера, який був значно радикальніший у своїх висловлюваннях ніж переважна більшість польської інтелігенції Берліну. Брюкнер позитивно оцінював діяльність легіонів Пілсудського, але всіляко заперечував ідею відродження незалежної Української держави, оскільки це вкрай несприятливо відгукнеться на проблемі територіальної цілісності та соборності польських земель. Такі висновки Фельдмана ґрунтувалися, перш за все, на публічних виступах Брюкнера на зібраннях різного масштабу та публікаціях у німецькомовній періодиці.

Що стосується інших векторів співпраці Брюкнера та Фельдмана, то вчений мав велике значення для польського агента як особа, що володіє широким спектром контактів і не тільки наукових, але й урядових. Дослідник також забезпечував свого колишнього учня не тільки статтями власного авторства, але й знаходив йому потенційних авторів з числа співробітників Університету Фрідріха Вільгельма. Брюкнер був незамінним помічником для публіциста і у повсякденному житті, побуті, оскільки Фельдман часто стикався з фінансовими труднощами.

Широта та розмаїття особистих контактів Брюкнера з представниками берлінської інтелігенції вражають, особливо, якщо врахувати, що вчений завжди був відлюдником. Уявлення про зв'язки А. Брюкнера з німецькою інтелектуальною елітою дають відомості про його переписку у роки політичної активності славіста. Відомо, що Брюкнер був допущений до кабінетів голів рейхсканцелярії Арнольда Ваншаффе та відомства у справах окупованих територій Клеменса Дельбрюка.

У роки Першої світової війни Брюкнер так чи інакше контактував з берлінською професурою, яка співпрацювала з урядом у справах пропаганди німецької експансії на схід – зокрема, вчений співпрацював з директором Інституту східних мов Карлом Едуардом Захау та економістом Максом Зерінгом. Разом із останнім Брюкнер входив до дослідницької комісії Об'єднання з підвищення кваліфікації у галузі державних наук, яка займалася вивченням економічної

[756] Kośny W. Aleksander Brückners patriotische Mobilmachung 1914–1918. *Zeitschrift für Slawistik*. 2015. Bd. 60 (4). S. 516–517.
[757] Feldman W. Współczesna literatura polska: 1880–1904. T. 4. Współczesna krytyka literacka w Polsce. Warszawa, 1905. [4], 450 s.

ефективності столипінських реформ у Російській імперії. Оскільки Александер Брюкнер був постійним відвідувачем Прусської королівської бібліотеки, то славіст зав'язав досить довірливі відносини з її директором, теологом Адольфом фон Гарнаком. Про особисті стосунки Брюкнера з польськими депутатами рейхстагу не відомо, однак підпис вченого фігурує на одному зі звернень князя Фердинанда Радзивіла та Войцеха Трампчинського на захист Фельдмана. Тож, можна припустити, що польські депутати звернулися до шанованого у Берліні вченого за підтримкою. Навряд чи сам Брюкнер виступив ініціатором цього надто ризикованого політичного кроку[758].

Вільгельм Фельдман, у свою чергу, став для берлінського професора свого роду провідником до салонів варшавської аристократії, перед якою Брюкнер як мінімум кілька разів виступав із закликам щодо підтримки Берліна та Відня у триваючій війні. Вчений підкреслював, що німці назавжди повернуть поляків у сім'ю європейських народів та допоможуть помститися російському колосу, який колись позбавив поляків власної державності. Однак, ані лекції Брюкнера, а тим паче Фельдмана не тішилися популярністю у поляків, які не хотіли жертвувати своїми життями та грішми заради примарних обіцянок та утопічних ідей. Брюкнер та Фельдман були дуже розчаровані пасивністю польської аристократії та значним рівнем проросійської орієнтації серед впливових кіл Варшави. Стосовно однозначно негативного ставлення до всього російського Брюкнер та Фельдман цілком органічно доповнювали один одного.

Ми вже неодноразово відзначали, що А. Брюкнер був непохитний у своїй антиросійській риториці. Водночас, він був настільки ж безкритичний по відношенню до ідеалізації німецької урядової політики. По відношенню до Польщі вченого можна характеризувати як помірного польського націоналіста – він був готовий на поступки литовцям, євреям, проте був рішучим противником будь-якого самовизначення українців. Таким чином, проблематика польської шляхетської культури, якою займався Брюкнер, накладала відбиток і на його громадсько-політичну активність. Дослідник відійшов від політичної активності у зв'язку з укладенням Берестейського миру, одним з наслідком якого було створення Української держави без узгодження з польською стороною. Александер Брюкнер був дуже розчарований цією ситуацією, проте не так активно виражав свій спротив як В. Фельдман, який жорстоко поплатився за свою публіцистику і був висланий з Берліну[759].

Поляки дуже високо цінували науково-просвітницьку діяльність берлінського професора, вважаючи його кафедру форпостом польської науки на Заході. Визнанням заслуг вченого стала практично одночасна пропозиція очолити кафедри полоністики у Варшаві, Кракові та Познані, яка надійшла одразу після проголошення незалежної Другої Речі Посполитої, наприкінці 1918 року. Александер Брюкнер не скористався з цієї можливості та відмовив, чого земляки

[758] Kośny W. Aleksander Brückners patriotische Mobilmachung 1914–1918. *Zeitschrift für Slawistik*. 2015. Bd. 60 (4). S. 519–520, 522.
[759] Kośny W. Aleksander Brückner – ein polnischer Slavist in Berlin als «Dolmetscher der Geister». *Zeitschrift für Slawistik*. 1991. Bd. 36 (3). S. 387–388.

йому ніколи не пробачили. Однак, Брюкнер відмовився не через пихатість, а через проблеми зі здоров'ям – дослідник страждав на агорафобію, через що не міг часто змінювати місце проживання. Вважаємо також, що певну роль у відмові А. Брюкнера від польських пропозицій зіграла його супутниця життя – етнічна німкеня, з якою вчений був одружений з 1897 року[760].

Яскравим маркером переорієнтації наукових інтересів та пріоритетів Александра Брюкнера у роки Першої світової війни є його публікаційна активність, про яку ми можемо скласти повне уявлення на підставі офіційної бібліографії праць вченого, укладеної ще за життя Брюкнера львівським бібліотекарем Владиславом Вислоцьким. Всього за період з 1914 по 1918 рр. А. Брюкнер опублікував 24 книжкових видання, 64 статті та 22 рецензії. У цьому місці дозволимо собі певні пояснення. Кількість книжкових видань, не дивлячись на феноменальну працьовитість Брюкнера, не має дивувати, оскільки більшість з них – окремі відбитки статей та популярні брошури обсягом у кілька десятків сторінок і менше. Наприклад, у 1917 році за авторством А. Брюкнера вийшло 7 книжок, але жодна з них не була повноцінною монографією. Те ж саме можна сказати і про 2 книги, які побачили світ у 1915 році. Також необхідно підкреслити, що протягом війни продовжили виходити серійні збірки статей берлінського славіста (наприклад «Przyczynki do dziejów języka polskiego»), що висвітлювали окремі проблеми історії польської мови і були підготовані ще до 1914 року.

Велика кількість статейного матеріалу також не є показником наукової активності, адже у більшості своїй це була політична та навколонаукова публіцистика, що з'являлася у великій кількості на шпальтах часопису «Polnische Blätter», який редагувався другом та колегою Брюкнера, Вільгельмом Фельдманом. Частина статей також дублювалася у вигляді відбиток, брошур і навпаки. Не варто також забувати й про публікацію одних і тих самих текстів різними мовами одночасно (німецькою та польською)[761].

На нашу думку, найбільш ілюстративним джерелом для аналізу наукової активності Александра Брюкнера у той чи інший період є його рецензійні публікації. Справа у тому, що Брюкнер писав рецензії у величезній кількості – берлінський професора намагався відслідковувати і рецензувати всю наукову літературу та періодику славістичного спрямування. Рецензії були як індивідуальними так і груповими, що об'єднували кілька тематично подібних видань в одному тексті. Більше того, зберіглося численне листування Брюкнера з редакторами провідних наукових часописів, з якими він намагався координувати свою рецензійну активність, пропонуючи тексти для рецензування[762].

Саме публікації рецензійного характеру становили більшість (у кількісному відношенні) публікацій Алекссандра Брюкнера і на прикладі 1914–1918 рр. ми

---

[760] Scholze D. Aleksander Brückner – polski slawista w Berlinie. *Rocznik Lubuski.* 1993. T. XVIII. S. 138.
[761] Wisłocki W.T. Bibljografia prac Aleksandra Brücknera. Lwów, 1928. S.74–83.
[762] Korespondencja Józefa Korzeniowskiego, historyka. T. 8, B. *Biblioteka Narodowa.* Sygn. 7351 III. k. 128–129 ; Korespondencja redakcji i administracji «Kwartalnika Historycznego» we Lwowie a w szczególności redaktora Oswalda Balzera i redaktora Ludwika Finkla, w latach 1890–1891. *Biblioteka Narodowa.* Sygn. Rps 2808 III. 510 k.

бачимо, що їх кількість навіть менша за кількість книжкових видань, що свідчить про зайнятість вченого на публіцистичній ниві та пояснюється наявністю відповідного урядового замовлення та зобов'язаннями перед Фельдманом. Досить промовисто виглядають наступні кількісні показники: за весь період війни найбільш активним з точки зору рецензійної діяльності Брюкнера був 1914 рік – вийшло 8 рецензій його авторства. Для порівняння відзначимо, що у 1913 році було опубліковано 13 рецензій авторства Брюкнера, а у 1911 – 20![763].

Як мовознавець за освітою та покликанням, Александер Брюкнер намагався просувати свої політичні ідеї та ідеологічні конструкти крізь призму власних наукових зацікавлень. Це допомагало його популярним розвідкам проходити цензурний контроль без особливих проблем навіть у роки війни.

До мови, як однієї з основних категорій культури А. Брюкнер у своїй науковій творчості повертався ще не раз. Для Брюкнера мова була однією з ознак нації, так як він розумів це поняття у роки Першої світової війни. Зокрема, вчений писав, що націю визначає територія та мова і саме остання категорія відрізняє один народ від іншого, сусіднього. Нація, що втрачає територію та мову – приречена на загибель, на думку дослідника. Цими вихідними тезами починається популярна брошура Брюкнера під промовистою назвою «Чужоземщина», в якій вчений у стислій та доступній формі виклав положення, які почав розвивати ще у своїй габілітаційній праці[764].

Александра Брюкнера можна було вважати прибічником чистоти культури, не дивлячись на те, що він присвятив своє життя вивченню міжкультурних контактів. Вчений вважав, що поляки століттями принижували свою мову, відкривши її для запозичень не тільки з заходу, але й зі сходу. Саме ці запозичення Брюкнер окреслював поняттям «чужоземщина». В якості позитивного прикладу боротьби за чистоту мови берлінський професор наводив німецьку урядову політику часів Першої світової війни, коли держава боролася із запозиченнями – перш за все, романізмами. Із сумом вчений констатував, що поляки століттями вбирали елементи німецької, італійської та чеської мови, позбавляючись, натомість, власних, унікальних мовних конструктів[765].

Особливу увагу Александер Брюкнер звертав на деструктивний вплив німецької мови на польську – вчений наводив приклади звичайних, побутових речень, в якому не було жодного польського слова, а самі запозичення. На початку XX століття, згідно думки дослідника, польська мова вже не могла позбавитися запозичень з німецької мови, бо власні відповідники окремих слів та фраз вже невідомі навіть вузькому колу мовознавців. Натомість, Брюкнер відзначав, що левова частка початково польської лексики перейшла до тієї ж німецької, а особливо до російської мови.

Вчений намагається з'ясувати коріння тих асиміляційних тенденцій, які він фіксував у польській мові періоду Першої світової війни. На думку Брюкнера, позиція частини дослідників, що саме вплив гуманістів доби Відродження та

[763] Wisłocki W.T. Bibljografia prac Aleksandra Brücknera. Lwów, 1928. S.69–83.
[764] Brückner A. Cudzoziemszczyzna. Kraków: Drukarnia Literacka, 1916. S.3–4.
[765] Ibid. S.5–6.

латинізація польських земель стали початком занепаду польської мови – є помилковою. Вчений робить висновок, що асиміляційні процеси почалися ще у XIV столітті, а можливо й раніше у середовищі міщан Кракова, Познані та околиць цих польських метрополій – територій де надзвичайно сильними були німецькі впливи. Таким чином, германізація польської мови призвела до того, що навіть сучасні А. Брюкнеру чеська та російська мови були більш чистими з точки зору автохтонної, слов'янської лексики. Натомість, автор закликає не плутати німецькі запозичення з неологізмами, які проникли в мову внаслідок розвитку цивілізації, технологічного прогресу[766].

Брюкнер у своїй популярній брошурі задавав цілком логічне питання – чому поляки у XIV століття не опиралися германізації мови? Відповіддю на це питання вчений вважав відсутність писемної польської мови, адже на той момент польська вважалася народною, розмовною мовою. Нею не користувалися в офіційному діловодстві, релігійній обрядовості тощо. Народна мова вважалася небезпечною, бо саме серед простолюду найбільш часто зароджувалися та ширилися єресі у Середньовіччі. Саме через нехтування народною мовою поляки вже через кілька століть користувалися у побуті суржиком з великою домішкою німецької та латини.

В якості яскравої ілюстрації деструктивного впливу німців на слов'янську культуру А. Брюкнер наводив приклад чехів та чеської літератури, яка бурхливо розвивалася до XIII століття, до початку німецької мовної експансії на чеських землях. Особливо драматичним періодом стали два століття (1618–1818 рр.), коли чеська література зникла повністю під тиском германізації мови. Брюкнер також запропонував свою власну періодизацію процесу асиміляції польської мови та літератури: період з XIV по XVI століття він асоціював з германізацією, XVI–XVIII ст. – латинізацією, XVIII століття й пізніше – спроби відродження польської мови[767].

У «Чужоземщині» Брюкнер побіжно звертався і до регіональних особливостей польської мови, проте значно спростив проблему діалектів, констатуючи факт, що варшавська польська мова набагато краща львівської. Натомість, вчений абсолютно не зважав на історичні етапи формування етнічної польської території, до якої Львів не відносився і був скоріше точкою зіткнення одразу кількох культур – польської, німецької та руської (русинської). Взагалі, у всьому, що стосувалося української мови А. Брюкнер був досить категоричний і безапеляційний – він вважав, що сучасна йому українська література більше нагадувала буквальний переклад російської, оскільки українська мова початку XX століття була сильно зросійщеною. В якості ще одного подібного ілюстративного прикладу домінування російських впливів у мові та літературі Брюкнер називав болгарську мову[768].

Брошура «Чужоземщина» опублікована у Кракові у 1916 році є досить показовою для наукової творчості Александра Брюкнера періоду Першої світової війни, коли вченого у Польщі звинувачували у експорті німецької культурної політики на схід, вважали, що Брюкнер був рупором німецької урядової

[766] Ibid. S.6–9.
[767] Brückner A. Cudzoziemszczyzna. Kraków: Drukarnia Literacka, 1916. S.10–11.
[768] Ibid. s.14–18.

пропаганди, проте, як ми бачимо, дослідник навпаки, закликав боротися з мовною асиміляцією німців, доводив до широких мас читаючої публіки історичні витоки сучасного занепаду польської літературної мови. Водночас, німецька культурна політика подається в якості позитивного та дієвого прикладу очищення мови від непотрібних домішок.

Вже через рік тематика германізації польської мови знайшла відображення на сторінках чергового популярного нарису А. Брюкнера. На цей раз дослідник поглянув на проблему з точки зору польсько-німецьких освітніх контактів, а саме у контексті викладання німецької мови у польських школах. Станом на 1917 рік, коли був опублікований полемічнй нарис Брюкнера пд назвою «Про іноземну мову», Польща ще не здобула національну незалежність, проте у суспільстві вже зріла відраза до всього чужого – перш за все, німецького. Польські інтелектуали прагнули позбавитися німців у шкільній освіті. Доходило до того, що почалися виступи проти викладання німецької мови етнічними німцями. При чому, проти самої мови, як іноземної – нічого не мали. Александер Брюкнер рішуче встав на захист викладачів-німців, відзначаючи, що ситуація, коли німецьку в Германії викладає поляк – не є нормальною, тож і в Польщі німецька має викладатися носіями мови[769].

Під час Першої світової війни освічені кола польської інтелігенції навісили на А. Брюкнера ярлик германофільства. Вчений вважав мову важливим, якщо не ключовим чинником, що сприяє міжкультурному діалогу, який так прагнули налагодити німецькі урядові кола з польською інтелігенцією, аби та відмовилася від підтримки Росії у протистоянні між великими державами. Освіта, і проблема викладання мови, загалом, була стратегічно важливим інструментом налагодження цього діалогу. Брюкнер наполягав на необхідності реформуванні системи польської мовної освіти, вимагаючи скасування імітаційного підходу, що характеризувався муштруванням гімназистів, та заміни його реальним викладанням практичних навичок мовлення, яких потребує молоде покоління у сучасних реаліях. А. Брюкнер вважав, що вже надто пізно турбуватися про чистоту польської мови, коли вона вже безнадійно латинізована і вивчення німецької не зашкодить збереженню національної ідентичності[770].

Свого роду квінтесенцією всього того, що А. Брюкнер писав протягом війни, стала збірка нарисів «Слов'яни та війна»[771]. Ця книжка не була принципово новою працею, оскільки у німецькомовному варіанті вже виходила у 1916 році у Тюбінгені[772]. Німецьке видання, у свою чергу, було передруком різних статей Брюкнера, розкиданих по часописам. Німецька версія популярного нарису викликала неоднозначну реакцію читаючої публіки. Одні вважали, що гіршої книжки вони не бачили, а інші визнавали, що чергова праця Брюкнера відкрила їм очі на багато речей – зокрема, такі схвальні відгуки вчений отримував з-за кордону. Сам Александер Брюкнер у збірці «Слов'яни та

[769] Brückner A. O język obcy: (odpowiedź na zarzuty). Kraków: Drukarnia Literacka, 1917. S. 3–4.
[770] Ibid. s. 7–14.
[771] Brückner A. Słowianie i wojna. Uwagi na czasie. Kraków, 1918. 156 s.
[772] Brückner A. Die Slaven und der Weltkrieg. Lose Skizzen. Tübingen: J. C. B. Mohr., 1916. VIII+173 s.

війна» переслідував виключно просвітницьку мету, намагаючись «відкрити» для німців загадковий, невідомий для них слов'янський світ, який у роки війни набув неабиякої політичної ваги[773].

Візія Першої світової війни Александра Брюкнера була дуже похмурою та безперспективною. Він не розділяв поглядів тих, хто вважав, що війна стане народженням нового світу шляхом його очищення. Вчений писав, що всі чотири роки військових дій просякнуті брехнею, бо всі навколо брешуть один одному про свої справжні цілі – держави, народи, окремі люди. Згідно позиції Брюкнера, саме для слов'янської спільноти Перша світова стала найбільш трагічним явищем, оскільки для них війна мала братовбивчий характер – «поляки проти поляків, русини проти малорусинів, серби та сербо-хорвати проти сербів»[774].

Тези, які протягом 1916-1918 рр. висловив Брюкнер на сторінках свого нарису, навіть більше ніж через сто років потому звучать все так само свіжо та актуально. Зокрема, берлінський професор вважав недооцінку ворога (Росії) одним з найбільших прорахунків у війні. У Берліні вважали, що Перша світова стане для росіян настільки ж згубною, як і російсько-японська війна, яка «запалила» революцію 1905 року, однак цього разу все сталося навпаки – вже з перших днів війни фіксувалося зростання ідеї єднання народу та царя заради спільної мети. Німецький уряд був переконаний, що Російська імперія наче ковдра з клаптиків – поневолені народи повстануть проти царизму після перших невдач на фронті. Проте, і тут берлінські візіонери прорахувалися – Брюкнер згадав, що навіть поволзькі мусульмани відгукнулися на патріотичні заклики російського уряду. Вся німецька концепція майбутньої переможної війни розлетілася на друзки. Таким чином, Александер Брюкнер підводив німців до усвідомлення того, що причини невдач «східної політики» криються у нерозумінні і небажанні зрозуміти ворога[775].

У праці «Слов'яни та війна» А. Брюкнер виразно протиставляв «малорусинів Росії» та «русинів Галичини». Для нього це хоч і споріднені гілки «малоруських племен», проте з точки зору підходу до національного відродження надто різняться – малорусини, за Брюкнером, «сплять смертельним сном» і вже ніколи не прокинуться, вони поглинуті православною Росією, бо саме віра єднала їх з росіянами. Галицькі русини розвивалися ізольовано аж до самої середини XIX століття, коли їх пробудила «весна народів», спонукаючи до опрацювання власної державницької ідеї. Саме тому, на думку А. Брюкнера, русинська національна ідея була настільки небезпечна з перспективи можливого «пробудження» малорусинів – тільки через це росіяни спрямували свій перший удар під час Першої світової війни на Львів[776].

Звертаючись безпосередньо до аналізу становища слов'янської спільноти у роки війни, Александер Брюкнер намагався з'ясувати сутність панславізму і чи не є він взагалі уявним концептом, який не має нічого спільного з існуючим станом

---

[773] Brückner A. Słowianie i wojna. Uwagi na czasie. Kraków: Nakładem Centralnego Biura Wydawnictw Naczelnego Komitetu Narodowego. Drukarnia Narodowa, 1918. S. 1–2.
[774] Ibid. S. 3–4.
[775] Ibid. S. 5–7.
[776] Ibid. S. 7–8.

речей. Вчений однозначно стверджував, що панславізм існував як такий – він виник як ідея єднання та опору малих слов'янських народів німецькій експансії. Не дивно, що на Росію було перекладено обов'язки лідера у цьому об'єднанні, бо вона була єдиною слов'янською державою, за якою стояла реальна сила. Це призвело до того, що панславізм трансформувався у панрусизм, після чого почалися зворотні процеси. Російський експансіонізм став поштовхом для формування нової версії панславізму, яку Брюкнер окреслив як неослявізм – та ж сама ідея слов'янської єдності, але без домінації православ'я та процесів зросійщення[777].

На думку Брюкнера, майбутнє Польщі і поляків після війни залежить лише від того, наскільки сильною буде поразка росіян у війні, оскільки в іншому випадку про відновлення самостійного державного життя та розвиток національної культури годі й мріяти. В якості ілюстрації своєї тези берлінський професор знову змальовував лякаючі образи наступу російських військ на Львів. Всі дії та заяви росіян ясно давали зрозуміти, що на цих територіях ніхто і ніщо не буде в безпеці, допоки не підтримає ідею віковічного домінування всього російського та православного[778].

Ще більш категоричним був вчений щодо так званого «українського питання». Брюкнер констатував, що лише повна поразка росіян дасть хоч якийсь шанс «русинам» (українцям) на власну державність, оскільки навіть представники найбільш ліберальної гілки російського політикуму в особі П. Струве, не бачили майбутнього українців поза межами зони російського впливу, а точніше – у складі багатонаціональної Росії. Головною проблемою українців за Брюкнером є їх безграмотність з точки зору національної ідеї. Вчений писав, що найчисельніший після росіян слов'янський народ не в змозі прокинутися від вічного сну, оскільки не має достатньо потужного ядра, яке б дало поштовх відродженню державницької ідеї та її відгомону у серцях мас[779].

З цілком очевидних причин польсько-німецький славіст значну увагу приділяв польському питанню. На сторінках одного з нарисів збірки «Слов'яни та війна» А. Брюкнер протиставляв польську та російську експансію у період Середньовіччя та Нового часу. Розширення сфери впливу російської православної культури вчений порівнював з монголо-татарською навалою – воно відбувалося виключно у силовій площині. Натомість, поляки проводили «лагідну експансію», що призводила до того, що сусідні культури (литовська, русинська) самі визнавали «вищість» польської культури та ідеї. В якості ілюстративного прикладу Брюкнер наводив князя Костянтина Острозького, який вважав, що ідеї «руськості» може бути вірний лише «хлоп і поп». Головним досягненням поляків, за А. Брюкнером, є їх толерантне ставлення до інших культур – зокрема, русини доти зберігали свою мову та віру, доки за справу їх «захисту» не взялися росіяни. Тоді русини самі зріклися православ'я, не бажаючи мати нічого спільного із союзником, який гірше за монголо-татарські орди[780].

---

[777] Brückner A. Słowianie i wojna. Uwagi na czasie. Kraków: Nakładem Centralnego Biura Wydawnictw Naczelnego Komitetu Narodowego. Drukarnia Narodowa, 1918. S. 13–14.
[778] Ibid. S. 6.
[779] Ibid. S. 19.
[780] Ibid. S. 23–27.

Часопис В. Фельдмана був для А. Брюкнера не лише платформою для оприлюднення навколополітичних текстів прокламативного характеру. На його сторінках з'являлися також студії, присвячені окремим питанням розвитку польської культури у роки Першої світової війни. Так, у 1915 році Брюкнер опублікував свій «Розділ з культурної діяльності в Польщі».

Вчений описував ту похмуру атмосферу, яка панувала у Кракові наприкінці 1914 року, коли навколо міста все здригалося від артилерійської канонади. Брюкнер писав про повний занепад культурного життя – закривалися редакції журналів, театри, школи тощо. Проте, не вщухала робота академії наук, яка стала ледь не єдиним вогнищем культури на лінії фронту. Перш за все, Брюкнер відзначав видавничу діяльність і згадав фундаментальні праці, до яких і сам доклав руки – окремі томи «Польської енциклопедії», бібліографію Естрейхера та ін. Перераховував А. Брюкнер і численні публікації джерел, чим він особливо тішився, як дослідник, який не мав постійного доступу до польських архівосховищ та рукописних відділів бібліотек.

Наголосимо, що статтю Брюкнера не можна назвати повноцінним оглядом наукового життя на польських землях у період війни – вчений не торкався розвитку точних наук, до яких не мав жодного відношення. Його цікавила виключно видавнича та археографічна діяльність польських науковців у царині історії літератури, науки та мистецтва. Александер Брюкнер також констатував початок відродження польської філософії, яка тривалий час була у забутті. Вчений відзначав, що польська наука вже давно стала частиною європейського наукового простору, оскільки в ній простежуються ті ж самі загальні тенденції. Безумовно, на першому місці для польських вчених завжди будуть так звані «національні студії» (полоністика), але вже зараз спостерігається прагнення робити внесок у скарбницю світової науки[781].

Знаходили своє місце на сторінках «Polnische Blätter» і традиційні культурознавчі статті Брюкнера, прикладом чого є нарис «Шиллер у Польщі», хоча звернення до цієї непритаманної для берлінського професора теми мало виразні політичні мотиви. Вчений аналізував не стільки творчість Шиллера, скільки взаємозв'язки та взаємовпливи німецької та польської культур. Александер Брюкнер загалом констатував, що вплив Шиллера на розвиток польського романтизму був короткотривалий та ситуаційний, а шиллерівські мотиви виразно простежуються лише у Міцкевича.

А. Брюкнер задавався питанням щодо причин недостатньої популярності творчості Шиллера у поляків. На думку берлінського культурознавця, відповідь треба шукати у мові, оскільки у польських культурних осередках першої чверті XIX століття всюди панувала стійка франкофілія (Брюкнер її називав галломанією) і лише безперечний талант Шиллера дозволив йому пробитися крізь шори польських інтелектуалів. Саме Шиллеру, за переконанням Александра Брюкнера, польські університети мають завдячувати справжньому вибуху «вольнодумства», що викликало стійке занепокоєння в російських урядових колах. Під впливом Шиллера перебував ранній Міцкевич, але, за висловом Брюкнера, польський поет

[781] Brückner A. Ein Kapitel aus Polens Kulturarbeit. *Polnische Blätter*. 1915. B. I. H. 6. S. 171–177.

вважав свого німецького колегу недостатньо романтичним, недостатньо простонародним та навіть не настільки еротичним, як того хотів Міцкевич[782].

Виразна русофобія Брюкнера, про яку часто говорять дослідники його життя та наукового спадку, проявлялася лише тоді, коли дискусія торкалася навколополітичних питань. Поза цим – важко було знайти у Європі більшого знавця російської культури (особливо літератури) ніж Брюкнер. Тим не менш, саме на сторінках «Polnische Blätter» ми стикаємося з хрестоматійними зразками брюкнерівської русофобії, яка багато в чому була обумовлена безальтернативністю позиції царизму у всьому, що стосувалося польської проблеми.

У 1916 році Брюкнер на ламах «Polnische Blätter» відрецензував велику та різноманітну з тематичної точки зору збірку статей з русистики, яка була опублікована німецькою мовою. Серед іншого, увагу вченого привернули полемічні статті присвяченій сучасній йому російській пропаганді, позиціями російського уряду щодо контролю над чорноморськими протоками, критиці російської ліберальної думки тощо. Вчений прискіпливо розбирав кожну статтю, при тому, що такий рецензійний формат не зовсім відповідав профілю часопису[783].

Не міг у роки війни Александер Брюкнер обійтись і без літуаністики – напряму міждисциплінарних студій, з якого він починав своє сходження до вершин наукового Олімпу. Одна зі статей Брюкнера, датована 1917 роком, навіть починалася з фрази: «Литву – литовцям!». Дослідник задавався питанням, чому саме зараз посилилися суперечності між поляками та литовцями, не дивлячись на сотні років спільної історії? Шукаючи відповідь на це запитання, А. Брюкнер знов вдавався до аналізу нової навколополітичної літератури.

З одного боку, у нагромадженні протиріч між двома народами берлінський професор звинувачував так званих молодолитовців – представників литовського національного руху. Молодолитовці повністю нівелювали роль поляків у спільній історії і навіть польські повстання 30–60-х рр. XIX століття називали литовськими. Брюкнер, таким чином, звинувачував литовських націоналістів у міфологізації та навіть фальсифікації історії. Сам дослідник теж не стримував себе у виразах, зауваживши щодо литовської мови: «Литовці зазвичай записують литовською мовою те, що думають польською – це і є правда про Литву». Як бачимо, сам Брюкнер теж аж ніяк не сприяв налагодженню польсько-литовського діалогу, адже навряд чи між двома націоналізмами у роки світової війни могло дійти до діалогу культур.

Серед інших закидів на адресу молодолитовців з боку Александра Брюкнера відзначимо його тезу про незнання литовськими націоналістами власної історії та навіть небажання її знати – вчений писав, що всю інформацію про литовську історію вони брали з популярних брошур-агіток, які не мали нічого спільного з історичними дослідженнями. Характерним для Брюкнера та їдким зауваженням також можна вважати типовий портрет литовського націоналіста, змальований вченим – він не знає своєї мови та культури і не бажає це приховувати[784].

---

[782] Brückner A. Schiller in Polen. *Polnische Blätter*. 1916. B. III. H. 19. S. 5–13.
[783] Brückner A. Neue Russen-Literatur. *Polnische Blätter*. 1916. B. V. H. 37. S. 14–16.
[784] Brückner A. Deutsche Literatur über Litauen. *Polnische Blätter*. 1917. B. IX. H. 79. S. 219–223.

Підсумовуючи огляд громадсько-політичної та наукової активності польсько-німецького історика культури та славіста Александра Брюкнера у роки Першої Світової війни необхідно, перш за все, наголосити, що вчений не був сліпим інструментом німецької урядової пропаганди і не поступився своїми переконаннями задля просування кар'єрною драбиною, як багато його колег. Брюкнер був щиро відданий ідеї відродження національної польської державності, оскільки завжди асоціював себе з Польщею. Водночас, берлінський славіст прекрасно розумів, що в існуючих геополітичних реаліях про реставрацію незалежної Польщі без підтримки «великих держав» годі й мріяти. Не дивно, що А. Брюкнер відгукнувся на пропозиції німецького уряду щодо долучення до «просвітницької» місії на східних кордонах, адже саме Німеччина дала йому, політично ненадійному чужинцю зі сходу, освіту, роботу та широкі можливості для наукової діяльності.

Протягом 1914–1918 рр. Александер Брюкнер дійсно частково пожертвував великою наукою заради справи, в яку він щиро вірив – тут його таланти популяризатора та природженого полеміста розкрилися якнайкраще. Проте, навряд чи можна стверджувати, що Брюкнер з головою поринув у пропаганду та політичну публіцистику – вчений просто знайшов більш доступну та вигідну форму для презентації результатів власних багаторічних досліджень у царині культури слов'янських народів.

Співпраця Брюкнера з Вільгельмом Фельдманом не принесла якихось дивідендів їм обом. Фельдман закінчив своє життя вигнанцем, якого не хотіли знати ані в Польщі, ані в Німеччині. Александер Брюкнер дуже сильно переживав втрату свого «Віла», а фундаментальну «Історію польської культури», над якою вчений почав працювати у 20-х рр. XX століття можна назвати справжнім меморіалом дружбі Брюкнера та Фельдмана, адже саме останній подав берлінському професору ідею підготовки багатотомної синтетичної історії польської культури.

Чотирирічний відрізок інтелектуальної біографії Александра Брюкнера, якому присвячена ця стаття, має широкі перспективи подальших досліджень, а саме: досі не розробленою залишається проблема зв'язків Брюкнера з діячами українського національного руху у роки Першої світової війни; потребують серйозного аналізу численні публікації А. Брюкнера у «Polnische Blätter», оскільки у межах цієї публікації ми розглянули лише найбільш ілюстративні приклади; чекає на свого дослідника також багата епістолярна спадщина вченого періоду війни тощо.

МАЛОРОСІЙСЬКА ТЕМАТИКА РОСІЙСЬКОГО КОЛОНІАЛІЗМУ

Колоніалізм є формою міжкультурної взаємодії. Історичні форми колоніалізму завжди супроводжувались суттєвими культурними змінами. Наприклад, найпоширеніші види писемності, календарної культури є результатами, або наслідками колоніальних контактів. Зниклі форми писемності, до прикладу, доколумбової Америки, спорожніли форми календарних культур, що насичуються несподіваним медійним змістом, як-от календар майя, синкретичні вірування, приміром, вуду, презентують результати та наслідки міжкультурної взаємодії у формі колоніальної експансії. Приклади засвідчують також й те, що уявлення про колоніалізм, як будь-яке розуміння, що обмежується знаннями і відомостями, які отримані із досвіду, практики, із плином часу перетворюється на стереотипи. В українських студіюваннях культури стереотипне бачення колоніалізму засновується і проявляється на нескінченності відтворення історичних уроків російської колонізації та уявленням про її виключну особливість у порівнянні з колонізацією в інших куточках світу. Отже, бачення колоніалізму як форми міжкультурної взаємодії надає можливість відволіктись від стереотипного сприйняття російського колоніалізму в, так би мовити, у присмерках печери історіософіїї та історицизму.

Наведені приклади та зауваження спрямовані до того, щоби зазначити наступний момент: будь-яка міжкультурна взаємодія містить елементи колоніалізму, що можна назвати проникненням-освоєнням-привласненням. У поданому академіком Петербурзької Академії наук О. Пипіним лаконічному описі світанку російського колоніалізму кожний зазначені елементи складаються у його детальну характеристику: «[…] московська влада сприяла об'єднанню простими нехитрим винищенням населення непоступливих поселень, вигублюванням тубільців і переміщенням на їхні місця московських мешканців, впровадженням московських порядків в управлінні та побуті» – пер. з рос. автора | "[…] *московская власть помогала объединенію простыми истребленіями неподдающихся населеній, выведеніемъ туземцевъ и переводомъ на ихъ мѣста московсикхъ жителей, установленіемъ московскихъ пордяковъ управленія и быта."* [785]. Отже, російській колоніалізм відповідає своєрідній матриці міжкультурної взаємодії, що включає три кроки воєнної, економічної, культурної, релігійної експансії:

Крок перший. «Проникнення московської (санкт-петербурзької, комуністичної, кремлівської) влади».

Крок другий. Освоєння простору шляхом його символічного та фізичного спустошення, розмивання етнічних кордонів і заміщення населення.

Крок третій. Привласнення через встановлення власної культури в побуті та знецінення культурних особливостей і відмінностей.

Крок третій. Отже, індивіди та влада завжди використовували і використовуватимуть можливості обміну для експансії, домінування.

---

[785] Пыпинъ А. Исторія русской этнографіи. Томъ III. Этнографія малорусская. С.- Петербургъ, 1891. С. 2

Таким чином, російська колонізація може йти різними шляхами. Наприклад, дії влади, що вчинено було або засобами відкритого насилля на зразок празької різанини вичиненої 3 листопада 1793 р. чудо-богатирями Олександра Суворова у передмісті Варшави, або встановленням гегемонії, як-от дії по відношенню до партійно-політичного керівництва підрадянської Чехословаччини 1968 р., або символічно, як у випадку творення російського гетто Брайтон-Біч у Нью-Йорку. До легендарних постатей європейських колонізаторів Центральної та Південної Америки Фернандо Кортеса та Франсіско Піссаро можна додати і Єрмака Тимофійовича Аленіна. Однак важливо, що в європейських анналах російський колоніалізм відомий у розмаїтих концепція одержавлення Східноєвропейської низини та зростання державних кордонів до Уралу, Сибіру, Якутії, Далекого Сходу, Середньої Азії, Кавказу, Закавказзя, Північної Америки, Маньчжурії. Оптика одержавлення фокусується на оповіданнях про «державу російську», або на «внутрішній колонізації». Такий підхід породжує єдине в своєму роді явище – феномен примарності російського колоніалізму. І в європейських анналах культурно-історичного процесу зору зникають деякі важливі обставини:

Європейський континент і окремі його частини є первинними об'єктами колонізації.

На європейському континенті виміри колоніалізму зросли від регіонального до глобального масштабу.

Державницька міфологія колонізаторів поглинала культурно-історичний спадок колонізованих народів Європи.

Провідну роль в утвердженні колоніальної влади відігравала культура.

Скоріш за все викликатиме сумніви і потребуватиме додаткових аргументів гіпотеза даної розвідки: війна Федерації з Україною та криза розбудови мультикультурної Європи спільнот є взаємно обумовленими явищами. Вважаємо, що тільки об'єднана Європа є спроможною протистояти глобальним викликам сучасності. Серед них виділяємо виклики пекінської технократії, ісламського фундаменталізму, кремлівської гегемонії, вашингтонській бюрократії. Під об'єднаною Європою розуміємо реалізовану ідею панєвропейської єдності. Але панєвропейська єдність може перетворитись на реальну політичну силу лише в результаті деколонізації Європи.Переконані, що деколонізація Європи рівнозначна деколонізації Південної Америки, Африки, Австралії, Океанії, Азії. Однак низка обставин не надають можливості зреалізувати проєкт деколонізації Європи. Серед них зазначимо на тінь російського колоніалізму, що від Лівонської війни (1558–1583) нависає над країнами Європи, що вступають у безпосередню взаємодію із політичною владою Московії, Санкт-Петербурзької імперії Гольштейн-Романових-Готторпів, московським комуністичним режимом Країни рад, кремлівською гегемонією. Термінологічно всі ці розмаїті форми державного управління мають усталене означення «Росія», але сайт Горох, що належить до провідних ресурсів сучасної української мови надає наступне пояснення: «На жаль, слово «росія» відсутнє або поки не реалізоване для цього словника» [786].

[786]Словник «Тлумачення» не містить слова «росія»!. *Горох*. URL: https://goroh.pp.ua/Тлумачення/росія (дата звернення: 20.01.2025).

Отже, маємо констатувати ситуацію замовчування російського колоніалізму. Вона пояснюється такими моментами:

Російська культура від кінця 19-го сторіччя втратила досвід критичної саморефлексії, приклад якої репрезентує наведений уривок академіка О. Пипіна.

Європейське бачення Східноєвропейської рівнини спотворено оптикою одержавлення, тобто або зосереджена на оповіданнях про російську державу та її зростання, або зосереджуючись на описах практик домінування державної правлячої еліти або номенклатури.

В Україні русистика знаходиться у стадії виформовування.

Таким чином, ситуація, що склалась із рецепцією російського колоніалізму, засвідчує, що вибудовування епістемології російського колоніалізму становить ***актуальне завдання***, що уможливіть реалізацію панєвропейської ідеї деколонізації Європи.

Оскільки на території Східноєвропейської рівнини існували розмаїти центри державності, етнічно, культурно, релігійно, то було б справедливо очікувати, що російський колоніалізм мав би розглядатись у цьому контексті. Проте в науковому полі соціальних теорій, гуманістики, студіювань культури та історичних наук не утворився консенсус щодо колоніального статусу території. Показовими прикладами несприйняття колоніального минулого Європи є розмаїті критики праці Єви Томпсон (Ewa M. Thompson) "Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism" (2000) | «Трубадури імперії: російська література і колоніалізм» (Київ, видавництво «Основи», 2006) [в українському перекладі використана назва польського перекладу "Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm" (2000)]. Праця знана у всій східноєвропейській гуманістиці. Від своєї появи і до сьогодні вона відіграє важливу роль у репрезентації постколоніального напрямку наукових досліджень літератури, культури, історії.

У рецепції праць Є. Томпсон можна вирізнити відзначені застосуванням ідентитарної моделі підходи по відношенню до авторки і до праці в цілому. Дослідники:

– наголошують на рішучості та недосконалості книги, визнаючи, що авторка навертає увагу до колоніальних поглядів у канонічних і найбільш «респектабельних» текстах російської літератури[787];

– звертають увагу до констатації автором відсутності у текстах «великих» російських письменників уваги якихось ознак зацікавлення корінними народами Сибіру[788];

– акцентуються на критиці авторкою специфічного змішування стилів національної і імперської ідентичності[789];

– підкреслюють слушність зауважень авторки «замаскованої» природи російського колоніалізму, спричиненого близькістю кордонів імперії та колоній[790] тощо.

---

[787] Chernetsky V. Postcolonialism, Russia and Ukraine. *Ulbandus Review. Empire*, *Union*, *Center*, *Satellite*: *The Place of Post-Colonial Theory in Slavic*/*Central and Eastern European*/(*Post-*)*Soviet Studies.* 2003. Vol. 7. Pp. 34.

[788] Baronas D. Mariano Zdziechowskio antisovietinis palikimas. Vilniuje Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis. Vilnius, 2008. Vol. 31. Pp. 156.

[789] Білоус П. Читаючи Дмитра Лихачова. Слово і час. 2011. № 5. С. 41.

[790] Гриневич Л. 1928–1929 рр. у радянській Україні : монографія. Київ, 2013. С. 341.

Таким чином, цікаво спостерігати як символічний розподіл беззастережного цитування праць Є. Томпсон об'єктивує її твори у науковому полі. Книжка Є. Томпсон зусиллями науковців перетворилась на своєрідне джерело цитатування. Якщо застосувати мову метафор, то "Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism" та інші праці постали об'єктами колоніального розподілу у національних контекстах соціальних теорій, літературно-історичних рефлексій. Не сталось того, що мало б статись, якщо б книжка послугувалась поштовхом для усвідомлення досвіду російського та польського колоніалізму, а не підтримки дискусій, що складаю міф інтелектуального каркасу постколоніальних студіювань на теренах колишньої Країни рад та країн Варшавського договору.

Особливої виразності процес заміщення епістемології міфом інтелектуального каркасу проявився у польській, українській, російській наукових спільнотах паралельно. Рівнобіжність його проходження дозволяє стверджувати, що проникнення ідей постколоніалізму не утвердилось посприяли утвердженню постколоніального бачення. Керунок східноєвропейських дослідників зосередив їх на пошуку провісників постколоніалізму у національному культурному середовищі. Можливо з тієї причини, що не вдалось провести відмінність між постколоніальним і національно-визвольним. Тому, навіть, у «ночі бездержавності» (метафора Євгена Маланюка) колонізовані народи Східної Європи не поставали «мовчазними тубільцями». Їх думки і почуття не потребували майстрів літературного жанру. Їх мови не потребували спеціального вивчення, як хінді, бенгалі, арабська, китайська для європейців. Тож, науковець обґрунтовував точку зору, що, до прикладу, «погляди» Івана Нечуй-Левицького включають «засновки сучасного постколоніального погляду на культуру імперії» [791].

У Федерації до роботи "Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism" віднеслись стримано, для польської та української версій перекладів запропонували альтернативну назву і у популярному виданні «Перехрестя» видали текст Єви Томпсон у перекладі. Науковці назвали роботу статтею, монографією тощо, але зазначили своє «здивування». Що саме стримувало доброчесних інтелектуалів і відвертало читачів? Чи праця була сприйнята як іконоборська, чи указана авторкою неспроможність російської культури засвоїти мову постколоніалізму, чи неспроможність зрозуміти, що перші рядки російськомовного славня Країни рад згадуються у контексті невпевненості, або більше авторка не мала такої ваги як пан Саїд, а російськомовна культура мала орієнтуватись на найкращі зразки постколоніалізму? Всі ці питання залишатимуться без відповіді. Зрештою, виник концепт «російського азійського орієнталізму», що заснований на традиціях підрадянської критики західного орієнталізму.

У Польщі робота Е. Томпсон оцінювалась неоднозначно. З одного боку визнавалась доцільність застосування мови постколоніальної теорії авторки *Трубадурів імперії* для викриття ставлення Заходу до Східної Європи з позицій культурної зверхності, коли Східна Європа постає скованою традиціями

[791] Поліщук Я. Публіцистика Івана Нечуя-Левицького в сучасній оцінці. *Синопсис*: *текст*, *контекст*, *медіа*. 2013. № 3–4.

окраїною, що страждає від синдрому самоколонізації[792]. Однак концептуальна позиція авторки, що засновується на таксономії «хижацького-поганого» та «слабкого-лагідного націоналізму» [793].

Зазначимо, що для науковців також важливим був і такий момент дослідження Є. Томпсон. Авторка *Трубадурів імперії* привернула увагу до освітнього аспекту, продемонструвавши, що, навіть в умовах суспільно-політичної кризи 1990-х рр., імперський наратив дозволив утримувати в свідомості росіян уявлення про країну як «велику державу» [794]. Отже, польські, так само як російські, українські дослідники віднеслись до праці Е. Томпсон, так би мовити, із застереженнями. Всіх приваблювала щирість критики авторкою імперського наративу і кожен намагався вписати працю в координати власного науково-культурного поля. Можливо, що в жодній з політично незалежних країн Східноєвропейської рівнини недооцінювали ваги російського колоніалізму.

Можливо, що саме така недооцінка і становила головний спадок Холодної війни полягав в тому, що в уявленні європейських інтелектуалів зв'язок між Російською імперією та Країною рад видавався незмінним і непохитним, а відтак оцінити політичний колапс Країни рад та реваншистські настрої на її колишніх теренах не бачилось важливим завданням у порівнянні із титанічними зусиллями лідерів Європейської Унії та Сполучених Штатів інтегрувати Кремлівську гегемонію та Федерацію до політичних стандартів ліберальних західних демократій. По-справжньому, нікого не цікавила головна особливість російського колоніалізму з огляду на постколоніальні студії. Для тих, хто усвідомлював свою приналежність до багатонаціональної країни – одна мова-одна культура-різні народи – постколоніальні студії російської літератури виглядали дивною витівкою освічених і зарозумілих інтелектуалів, що бавляться нескінченною «грою в бісер».

Деякі інші особливості російського колоніалізму взагалі не привертали уваги дослідників. Етнографічна, етнокультурна, етноісторична основи російського колоніалізму не привертали достатньої уваги. Те, що література була лише засобом популяризації його одкровень, а образотворче мистецтво засобом рефлексії. Специфічна імперська географія, що заміщувала геофізичні константи із адміністративним поділом Імперії, а після подій 1917 – 1922 рр. з адміністративно-територіальним устроєм Країни рад. Федерацію, що виникла внаслідок політичного колапсу Країни рад сприймали з позицій міфу вічної Росії. Отже, у цих особливостях російського колоніалізму, а краще скажімо, «занедбаних речах» («занедбаних» у контексті пріоритетів акторів наукового поля), місце малоросійської тематики взагалі малопомітне. Її значущість у формуванні кремлівської державницької міфології залишається непроявленою.

На наш погляд, «занедбані речі» певною мірою пояснюють, чому російський колоніалізм залишався зоною замовчування. По-перше, російській колоніалізм не

---

[792] Marczewski P. Paradoksy samokolonizacji Europy Wschodniej. Przegląd Humanistyczny. 2014. Vol. 446, № 5. S. 75.
[793] Ibid. S. 75–76.
[794] Nowak A. History as an Apology for Totalitarianism. *Institute of National Remembrance Review*. 2019. № 1. Pp. 315–316.

сприймали в постколоніальному контексті, а скоріше відбувалось його своєрідне прилаштовування до національних контекстів соціальної теорії, гуманістики, історичних наративів (вони ширше епістеми історичної науки, якщо така є).

Широкомасштабне вторгнення 24 лютого 2022 р. вплинуло на цей стан справ. Російський колоніалізм опинився на перехресті суспільної думки. Він став точкою того, що імперською російською суспільною думкою означено як «розточчя міркувань» (Павло Флоренський). Для певної частини російського освіченого класу поняття російського колоніалізму залишилось беззмістовною грою думок, для значної частини – виявом недолугої русофобії (оскільки соціальна привабливість російської культури замістила в умовах кремлівської гегемонії традиційну ідеологію народного служіння, якою, за відсутності сталих демократичних інститутів, мали задовольнятись представники освіченого класу) тощо. За звичаями, суспільна опінія розшарувалась. У мереживі спільнот залишилась малочислена група, представники якої прикметно визначили свою позицію дотичною до постколоніалізму, як-от Катерина Марголіс. У своїх інтерв'ю й публічних виступах вона неодноразово виступала з критикою російської імперської традиції. Позиція К. Марголіс підкріплена не тільки участю у дискусіях, а реальними спарвами, від провадження постколоніальної освітянської ініціативи для російськомовних до організації зборів на підтримку ЗСУ. Особливо виразним є її протистояння розмаїтим переслідуванням, що систематично організовуються та проваджуються в її бік представниками, так званої, російської опозиції та авторитетними в російському освіченому класі особами. Для цього короткого огляду *теоретичного стану проблеми російського колоніалізму* важливим видається наступний момент. У своїй публікації Радіо Свобода Катерина Марголіс прямо зазначає, що російський колоніалізм належить до мало з'ясованих явищ, про нього говорити складно, оскільки відсутня епістемологія російського колоніалізму[795].

До феномену невизнання російського колоніалізму, але вже в контексті пострадянської міфології звертались у своєму дослідження Світлана Горшеніна (Svetlana Gorshenina) та Клод Рапен (Claude Rapin) [796].

Очевидно, що епістемологія російського колоніалізму, у широкому сенсі, має враховувати його військовий, політичний, ідеологічний, соціальний, культурний аспекти. Проте домінування медіації російського колоніалізму перед його культурно-історичною рецепцією, ілюстративного схематизму перед критичною рефлексією сприяють утвердженню структур політичної онтології російського колоніалізму, а не епістемології російського колоніалізму. В зазначеній перспективі звернення до малоросійської тематики має сприяти виходу за межі міфу інтелектуального каркасу, що утверджується засобами медіації політичної онтології російського колоніалізму у публічних дискусіях про

[795] Марголис Е. Разбитый горшок. Екатерина Марголис – о российском колониализме. *Радио Свобода*. URL: https://www.svoboda.org/a/razbityy-gorshok-ekaterina-margolis-o-rossiyskom-kolonializme/33153734.html (дата звернення: 06.01.2025).

[796] Gorshenina S., Rapin C. «Alexander the Great Studies and Hellenism in Uzbekistan: A Postcolonial and Decolonial Discourse Within a Central Asian Archaeology Stalled Between Post-Soviet Myths, Centre-Periphery Tensions, and Non-Recognition of Russian Colonialism». *Akrigg B., Blouin K. Handbook of Classics, Colonialism, and Postcolonial Theory*. 2024. Pp. 383–415.

тисячолітню Росію, багатонаціональну російську культуру, «тисячолітньої орди», «прекрасної Росії майбутнього» тощо. Таким чином, ***огляд теоретичного стану проблеми російського колоніалізму*** дозволяє сформулювати гіпотезу даної розвідки засновується на концептуальній відмінності політичної онтології та епістемології російського колоніалізму. Метою політичної онтології є медіація російського колоніалізму, що закріплює інтелектуальний каркас російського державницького міфу кремлівської гегемонії, тоді як вироблення епістемології російського колоніалізму передбачає з'ясування його культурно-історичної сутності на основі критичної рефлексії його військового, політичного, ідеологічного, соціального, культурного аспектів. Застосування цієї гіпотези дозволяє стверджувати, що малоросійський контекст актуалізується засобами культурної політки Федерації, він легітимізує та виправдовує діючий державницькій міф кремлівської гегемонії. Тож, ***метою*** поданої розвідки є інтерпретація апології та легітимації малоросійського контексту державницького міфу кремлівської міфології.

Інтерпретація легітимації та апології малоросійського контексту державницького міфотворення кремлівської влади засновується на ідеї, що Карл Поппер висловив у своїй таннерівській лекції «Три світи», що виголошена вченим 7 квітня 1978 р. у Мічиганському університеті (Сполучені Штати) [797] (Popper). У ній філософ висловив точку зору, що культура відповідає здатності вирізняти об'єкти, що є витвором людської свідомості, від фізичних об'єктів матеріального світу та людського досвіду[798].

Концептуалізація поняття міф. Міфом називатимемо мистецтво презентації ланцюга подій через представлення або їх послідовності, або їх героїв, або того, як події стались, якщо б вони відбулись, що відповідає викладу «Поетики» Аристотеля – «συνίστασθαι τοὺς μύθους» (Ἀριστοτέλης. Περὶ Ποιητικῆς. 1447a8) [799]. Відтак, міф означує укладання уявної символічної цілісності уявних і реальних подій, що стались, відбувались або вважаються такими, що стались чи відбулись.

Застосування понять «апологія» та «легітимація»:

Апологія означує відкрите або неявне вихваляння певних дій влади, або її застосування на певній території. Значення слова «апологія» у сенсі виправдування виноситься у дужки.

Легітимація – обґрунтування законного права на використання владою на певній території прямого, або символічного насилля або дискримінації по відношенню до керованої маси, соціальних груп, індивідів, спільнот, або їх організацій, установ.

Конкретизація поняття «кремлівська гегемонія». Якщо поняття гегемонії є практикою символічного примусу або дискримінації, що влада використовує

---

[797] Popper K. Three Worlds – Tanner Lectures (07.04.1978, University of Michigan). The Tanner Lectures on Human Values. URL: https://tannerlectures.org/lectures/three-worlds/ (accessed: 12.01.2025).

[798] Popper K. Three Worlds – Tanner Lectures (07.04.1978, University of Michigan). The Tanner Lectures on Human Values. URL: https://tannerlectures.org/lectures/three-worlds/ (accessed: 12.01.2025).

[799] Aristotle. Aristotle's Ars Poetica / ed. R. Kassel. Oxford, 1966. URL: http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1:1447a (accessed: 12.01.2025).

задля власної мети та відповідно до уявлення про законність вчинених дій, то кремлівська гегемонія є конкретно-історичною формою реалізації символічного примусу та дискримінації, що утверджується період 1991–1993 рр. на території колишньої федеративної російської республіки Країни рад, визнається суб'єктом міжнародного права правонаступницею Країни рад під назвою «Російська Федерація, або Росія» із центром управління в Кремлі.

Визначення характеристичних особливостей поняття «державницьке міфотворення». Міф розпочинається із впорядкування фрагментів суспільного життя. У свідомості авдиторії це розмаїття перетворюється на ланцюжок альтернатив. На наступному етапі, у процесі суспільних дискусій відбувається їх зав'язування у просторову, хронологічну, персоналізовану цілісність. Отже, державницьке міфотворення є послідовним процесом конструювання механізму регуляції суспільного життя на символічному рівні сприйняття реальності. Міфотворення проходить такі етапи:

Міфогенез є першим етапом у творенні міфу, що зумовлено соціальний запит на дискурсивні та інтуїтивні засоби представлення соціальної реальності.

Медіація міфу – другий етап. Він репрезентує вироблення магічного світосприйняття у процесі публічних дискусій.

Міфопоейза – третій етапі, який передбачає застосування магічного світосприймання для унормування наявного стану суспільного життя.

Отже, державницьке міфотворення проходить є процесом нормалізації існуючого стану справ у суспільному житті. Він починається із стану невизначеності, а на завершальному етапі сприймаєтеся як цілком зрозуміла та сповнена надії ситуація. Переконання, що невизначеність існуючого стану здатна змінитись на краще є основною ознакою утвердження магічного світосприйняття.

Еталонним прикладом регуляції суспільного життя на символічному рівні сприйняття реальності є сприйняття акту анексії Автономної Республіки Крим, що входить до складу міжнародно визнаних кордонів України. Він позначився величезним піднесенням рівня схвалення дій кремлівської влади як у Федерації, так і в певних суспільно-політичних групах за її межами.

Згадаємо, що у цей період поряд із презентацією «повернення» поширівся образ «Росії, що повстала з колін». І саме останній перетворюється на глобальний мем. Апеляція до образу немічного стану країни визнається як тими, хто підтримує анексії, так й її критиками.

Образ «Росії, що повстала з колін» ніяк не корелював із дійсним станом справ у суспільному житті. Здобутий рівень матеріального благополуччя, встановлення стабільності політичної системи, темпи економічного зростання, широта визнання на міжнародному рівні, коли Сполучені Штати та Європейська Унія з розумінням поставились до розширення впливу на Кавказі, відкритої військової операції проти законного уряду Грузії, анексії території України, проникненням військової присутності на Близькому Сході, Лівії, у Центральній та Західній Африці представляв той момент культурно-історичного піднесення російського імперіалізму, що нагадував про завоювання авторитету в петровську, єкатерининську, олександрійську епохи Санкт-Петербурзької імперії Гольштейн-Романових-

Готторпів. До цього піднесення додавалось глобальна видимость російської могутності. Це розмаїти аксесуари політичного впливу: від права на проведення Олімпійських ігор до Чемпіонату світу з футболу, включаючи перетворення розмаїтих спортивних асоціацій на об'єкти політичного впливу тощо.

Зрештою, задекларована в образі «вставання з колін» немічність стану не співвідносилась із представленістю країни у світовім інформаційним та культурним просторах, володінні винятковим статусом постійного члена Ради Безпеки Організації Об'єднаних Націй, наявністю постійного місця у клубах «великої вісімки» та «двадцятки», а також приналежність до країн-гарантів Будапештського меморандуму (05.12.1994) перетворювало Федерацію на учасницю єдиного в історії людства акту добровільного ядерного роззброєння суверенної держави. Також прикметною є відданість, з якою російське суспільство споживало патетичну та іронічну інтерпретації образу «Росії, що повстала з колін».

Отже, реакція, що спостерігалась у реакціях суспільного життя на анексію Автономної Республіки Крим, засвідчила як відсутність критичної рефлексії по відношенню до російського колоніалізму, так і вихід впливу кремлівської гегемонії на глобальний вимір. Одна із причин неконгруентної реакції на вияви російського колоніалізму є відсутність критичної рефлексії російського колоніалізму та зворотній ефект, що зумовлений був поширенням теорії внутрішньої колонізації.

Теорія внутрішньої колонізації була запропонована Олександром Еткіндом (Alexander Etkind, "Internal Colonization. Russia's Imperial Experience" 2011). Вона приваблювала численних експертів-публіцистів, оскільки дозволяла ініціювати розмаїти аналітичні дискусії. По-факту поширення цієї дискусії численними дискусіями значною мірою посприяло утвердженню інтелектуального каркасу державницького міфотворення кремлівської гегемонії. На наш погляд, звернення до малоросійського контексту здатне врівноважити впливи теорію внутрішньої колонізації та інші, подібні до неї геополітичні спекуляції з приводу російського колоніалізму. Адже малоросійський контекст засвідчує виняткову значущість культурного чиннику російського колоніалізму при виформовуванні інтелектуального каркасу державницького міфотворення.

Наступний момент теж видається важливим. Цілком зрозуміло, що публічні дискусії про російську культуру сприяють утвердженню інтелектуального каркасу державницького міфотворення. У нескінченних суперечках про «толстоєвщину» забудовується своєрідна ланка між російським колоніалізмом та міфом «Вічної Росії», розбудованого європейськими, американськими інтелектуалами, науковцями, літераторами, митцями, до діяльності яких долучились окремі представники російської суспільної думки.

Сьогодні сформувався цілий, «архіпелаг» (якщо використовувати метафорику російської літератури) сакральних потрактувань російської культури. Вони окреслюють координати винятковості російської культури.

Окреслимо лише кілька сфер, що репрезентують уявлення винятковості російської культури:

Дискурсивне середовище. Російська культура є простором радикального просвітницького експерименту. Він охоплює обрії від впровадження європейської

освіти Лейбніца до властивого їй "*обезьянства*" | «мавпування» [Astolphe Louis Léonor, marquis de Custine: « je n'admire point le colosse d'un singe » [800] Астольф де Кюстін: «мене геть не цікавить мавпляча махина» – переклад автор.].

Інтуїтивне середовище. Відкриття «містичної російської душі» до місії порятунку російської інтелігенції, від «російської матрьошки» до «ідеаль» («Ідеаль» назва кіноадаптації роману « Au secours pardon » | «Рятуйте даруйте» – *переклад автор.*, в якій автором сценарію та режисером виступає сам автор – Фредерік Бегбедер).

Отже, «архіпелаг» дискурсивне і інтуїтивне середовища потрактувань російської культури утворюють своєрідну замкнену інформаційну екологічну систему розмаїтих потрактувань російської культури, що населена дивовижним створінням європейської соціальної метафізики, які ще очікують своїх дослідників-піонерів. І в цьому плані критична рефлексія малоросійського контексту російського колоніалізму є тим предметом «скромної науки», про необхідність якої попереджав Клод Леві-Строс (Claude Lévi-Strauss), і якою, гадається, має бути критична рефлексія культури, або культурологія.

Таким чином, інтерпретація малоросійського контексту російського колоніалізму певною мірою сприятиме впорядкуванню розуміння значущості культурної політики для легітимації кремлівської гегемонії, вихваляння анексії та окупації територій України, унормовує в свідомості аудиторії війну на нищення національної української культури, українського народу та його держави, заміщуючи реальність агресії та терору маревом культурно-історичної справедливості.

До того ж, візьмемо до уваги строкатість авдиторії державницького міфотворення кремлівської гегемонії. Серед неї й олігархи, як-от американський мільярдер з глобальними громадсько-політичними амбіціями Ілон Маск, і глобальні бюрократи, приміром, генеральний секретар Організації Об'єднаних Націй, і численні споживачі культурного продукту, що кремлівська гегемонія просуває в світі, а також науковці, громадські активісти, політичні мовці тощо.

На наш погляд, згадана барвистість безпосередньо вказує на міф, що лежить в основі «державницьких оповідань» кремлівської гегемонії, бо як що як не міф захоплює кожного й всіх. Тому вважаємо, що увага, з якою глобальні актори та пересічні споживачі «Майстра та Маргарити» дослуховуються до російської культури, випромінювання її авторитету – це наслідки магічного сприйняття її державницького міфотвореня кремлівської гегемонії.

Нарешті, вважаємо, що зусилля, яких докладаються науковці, митці, духовні авторитети, політики задля уникнення критик російського колоніалізму, пояснюються радше поважним ставленням до державницького міфотворення кремлівської гегемонії, ніж щирістю намірів. Тому впевнені, що критична рефлексія малоросійського контексту російського колоніалізму є скромним кроком на тривалому і складному шляху розбудови епістемології російського колоніалізму у самому серці ментальної картографії державницького міфотворення кремлівської гегемонії.

---

[800] Custine A. d. La Russie en 1839, par le marquis de Custine. 2nd ed. Librairie d'Amyot De l'-Imprimerie de Crapelet Rue de Vaugirar 9, rue, 1843. P. 42.

1**. Вихідний момент державницького міфотворення кремлівської гегемонії**. У потрактуванні вихідного моменту творення кремлівської гегемонії дане дослідження апелює до факту визнання правонаступництва Країни рад політичним керівництвом новоутвореної держав на чолі з Борисом Єльциним. Визнання розглядалось як запобіжний захід політичного колапсу комуністичного правління, що був затверджений головами трьох слов'янських республік Країни рад у «Біловезькій угоді» від 8 грудня 1991 року. Провідні актори міжнародних відносин (Сполучені Штати, рада Безпеки Організації Об'єднаних Націй, Європейська унія тощо) теж визнали правонаступництво державного новоутовреннія по відношенню до колишньої Країни рад. Для них, це стало одним із помилкових символів перемоги в Холодній війні (5.03.1946 – 26.12.1991).

Визнання правонаступництва на теренах колишньої Країни рад і міжнародною спільнотою відкрили для політичного керівництва новоутвореної країни нові можливості. Важливо, що вони не враховували жодним чином її реального стану. Так виникла особлива ситуація, коли наявний стан речей пояснювався уявленням, здебільшого запозичених із дескрипцій минулого, безвідносно до актуального стану справ. Провідну роль відгравали сподівання перетворити ідеологічну химеру «боротьби за мир» і «роззброєння», що прикривали реальне змагання за світовий вплив, на реальні важелі глобального контролю та управління. Тож, керманичи кремлівської гегемонії набули презентаційної ваги, а службовці, урядники, посадовці, що забезпечували їх владу, отримали можливість розпоряджатись майном колишньої Країни рад в країні та за її кордонами. Новоутворена країна успадкувала право представництва у міжнародних організаціях, установах. привласнити накопичення, що отримувались у банку її зовнішньої торгівлі.

Таким чином, визнання правонаступництва новоутвореної країни по відношенню до Країни рад, нераціональне ставлення до наслідків політичного колапсу Країни рад, набуття її очільниками поважного міжнародного статусу оформились у ситуації нетривіального та нелінійного спадкоємства кремлівської влади по відношенню до історичних центрів державного управління – Москви та Санкт-Петербургу. У розставленні стилістичних особливостей і акцентів спадкоємства кремлівської влади «…від Москви», чи «…від Санкт-Петербургу» провідну роль відіграла селекція фрагментів культурно-політичної історії.

Стилістичні вольності в окресленні спадкоємства посприяло виформовуванні амальгами розмаїтих концептів «Свята Русь» | "*Святая Русь*" [метафора, що використовується від середини 16-го сторіччя і пов'язується з іменем Феофана Грека, у своєму сучасному застосуванні у формі слогана – «Росія, Україна, Білорусь – це і є Свята Русь» | "*Россия*, *Украина*, *Белорусь – это есть Святая Русь*" – застосовано митрополитом Смоленським і Калінінградським РПЦ Крилом (було інтронізовано в патріархи РПЦ 01.02.2009) під час його представлення аудиторії лідером групи ДДТ Юрієм Шевчуком на завершальному рок-концерті на честь 1020-річчя Хрещення Русі 26 липня 2008 р. на київському Майдані Незалежності], «Росії, що ми втратили» | "*Россия*, *которую мы потеряли*"[назва культового фільму Станіслава Говорухіна, що об'єднав шанувальників історично-культурних образів санкт-петербурзької імперії Гольштейн-Романових-

Готторпів], «підрадняської Росії» | “*Советская Россия*” [неофіційна назва країни, що утворилась від Російської Республіки (14.09.1917 – 31.01.1918 рр.) і до оголошення Країни Рад (30.12.1922 – 26.12.1991)], «Росії, яку / що…» | “Россия, которую…” [риторична конструкція, що широко використовується в російській культурі, у новому часі вона еволюціонувала від «Росії, що ми не знали 1937 – 1993» | “*Россия*, *которую мы не знали1939 – 1993*”, хрестоматії з історії для закладів загальної та загально-спеціальної освіти, упорядкованої Яковом Гловацьким до актуальної «Росії, що ми будуємо» | “*Россия*, *которую мы строим*”, що належить до складових програмного політичного документу], «Київської Русі» | “*Киевская Русь*” [усталений концепт історичних наук, що відігравав ключову роль в міфі «тисячолітньої Росії»], «…ми потребуємо Великої Росії» | “…*нам нужна Великая Россия*” [словотвір з монумента Столипіну, встановленого у Києві у 1912 –1913 рр., скинутого 29 березня 1917 р. під час підготовки до Свята Свободи; нагадаємо, що подібні святкові заходи здобули популярності в Європи від часів Великої революції 1789 р.] тощо. Отже, на прикладі цієї амальгами бачимо нескінчену регресивну гру з культурно-історичними сенсами, що була розпочато підрадянськими інтелектуалами.

Підрадянських інтелектуалів приваблювала можливість підмінити дискурси економічного детермінізму, що були офіційно санкціоновані для застосування у роз’ясненнях закономірностей суспільного розвитку, соціокультурними чинниками. Відзначимо імена, що становлять своєрідний канон підрадянської епістемології культури – це Мойсей Каган, Олександр Ахієзер, Георгій Гачев, Андрій Флієр. Теоретики культури не зазначали, не виокремлювали, не обтяжували себе виявленням малоросійського контексту. Малоросійське у підрадянській епістемології культури означувало локальний культурно-етнографічний феномен, який в епістемології культури позбавлений евристичної цінності і може мати, хіба дескриптивну значення при описанні біографічних і конкретно-історичних обставин. Чи відповідала вторинність малоросійського контексту в підрадянській епістемології культури дійсній його значущості? Так питання більш риторичне, бо для відповіді для нього слід враховувати, а як сприймали культуру підрадянські інтелектуали?

Найперше вони наслідували, інтуїтивно та наполегливо глибинній традиції культурного расизму (поняття уведено П’єром Бурдьє). Навіть, радянський культурний андеграунд засновувався на принципі «піпл все хаває», а ми такі собі поціновувачі вишуканих смаків. Прорадянські інтелектуали слідували наполегливо опікувались питаннями смаку, протиставляючи духовне матеріальному. Поняття культури було зарезервоване для представника певного соціального прошарку. По суті воно відігравало дискримінаційне значення, розмежовучи соціальні групи та індивідів на рівні культурних потреб. Така собі, антикласова теорія культури підрадянських інтелектуалів обмежила поняття культури творчою діяльністю, мистецькими рухами, утворила художньо-мистецький пантеон «геніїв».

У такому широкому, культурно-історичному, сенсі культура перетворювалась на, так би мовити, «планетарну ходу» гуманістичних цінностей. Справжньою idola tribus – химерами роду прихильників соціокультурного теоретизування постала опозиція національного / загальнолюдського. Той факт, що всі національні

культури вироблені на загальнолюдських цінностях поваги до людської гідності та свободи, прав людини і особистості. Той факт, що культура може виступати засобом емансипації індивіда у його чуттєво-практичній діяльності, що слідувало із марксистської доктрини, не сприймалось соціокультурними теоретиками. Підрадянські інтелектуали, незалежно від своїх соціально-політичних поглядів, наслідували принципам культурного расизму, протиставляючи, наприклад, елітарні смаки одуховленої публіки «поганому смаку» масової культури, «хуторянський стиль життя» інтелігентській широчині поглядів. Отже, у культурно-історичному вимірі малоросійський контекст ототожнився із карикатурними образами Проні Прокопівни та «Весіллям у Малинівці», тобто нездатності піднятись до осмислення культурних потреб. Саме така візія малоросійства, що цілковито відповідає уявленням, до прикладу, Ганни Горенко (відома за своїм псевдо Анна Ахматової), пані Теффі (псевдо Надії Лохвицької, у шлюбі Бучинська), Людмили Гурченко.

У колії карикатурного сприйняття малоросійського контексту вирушили вітчизняні прихильники соціокультурного теоретизування, відкривши особливий соціокультурний тип мислення – малоросійський, колоніальну гібридну ідентичність. Те, що їх надихали різні авторитети, Євген Маланюк та Бенедикт Андерсен, не вплинула на той факт, і малоросійство у потрактуванні соціокультурного типу мислення і теорія гібридної малоросійської-української ідентичності, скажімо, елегантно доповнили «тубільським колоритом» світову соціокультурну мапу кремлівської гегемонії.

Таким чином, соціокультурне теоретизування зашкодило проникненню постколоніальних теорій у наукове поле гуманітарного і соціального знання, не дозволило виявити малоросійській контекст державницького міфотворення кремлівської гегемонії, зупинило виформовування епістемології російського колоніалізму, продовжуючи традиції культурного расизму російської культури. Одночасно феномен правонаступництва новоутвореної держави по відношенню до Країни рад відкрив можливості відтворення російського колоніального експансіонізму в нових умовах, що виникли внаслідок політичного колапсу комуністичного режиму в Країні рад.

Політична влада із центром у Кремлі через визнання правонаступництва, хоч і здобула право нескінченної презентації, втім не вирішила питання легітимації. Верховенство політичній владі надавав парламент, вона не підтримувалась ясними демократичними процедурами, демократичними інститутами, розподілом влади. Тож, у 1993 р. господар кремлівської резиденції, що обіймав державну посаду президента Федерації вдався до радикальних заходів із зміни форми державного управління. Спочатку через медіа відбулась системна дискредитація демократичного представництва на національному рівні – парламенту. На наступному етапі, збройні сили були використані задля переривання діяльності інституції народного представництва. Після розгону парламенти окремі депутати зазнали політичного переслідування та шельмування в медіа. Судову владу відсторонено від належної оцінки дій президента Федерації. Отже, визнання правонаступництва не вирішило проблеми легітимності влади, а ініційовані Кремлем дії лише загострили її.

Відзначимо ще один неочікуваний наслідок, що визнання правонаступництва не здатне було врегулювати. У період із липня 1990 по січень 1991 рр., незалежно від «Біловезької угоди» (08.12.1991), відбулось визнання незалежності країн Балтії, що знаходились під радянською окупацією від 1940-го року, а також заява президента Казахстану Нурсултана Назарбаєва про несподіваність «Біловезької угоди», що сприймалась як результат закритої домовленості трьох слов'янських республік, відкрили «скриньку Пандори» підрадянської міжнаціональної політики. В цьому аспекті важливо, що вона здійснювалась у формах культурної та освітньої політик. Тож, подіями 1990–1991 рр. означили втрату російського домінування в її колишніх республіках.

Таким чином, *політичний колапс Країни рад*, *визнання правонаступництва новоутвореної держави по відношенню Країни рад*, *проблеми легітимності вищої політичної влади*, *культурний расизм*, *що супроводжувався втратою домінантного статуту перетворились на родючий ґрунт державницького міфотворення*.

Малоросійський контекст проявився у середині у середині 1990-х рр., втративши ознаки «хуторянської ідилії» соціокультурних теорій. Його помітність корелювала з прагненням наростити політичний капітал в умовах стану розгубленості, спричиненому політичним колапсом Країни рад. За таких обставин представники політичної еліти новоутвореної країни сформулювали новий сенс правонаступництва по відношенню до колишньої Країни рад. Новоутворена країна має виправити історичні помилки колишньої Країни рад, серед іншого, до цих помилок належало творення національних республік. Міжнародна спільнота індиферентно ставилась до таких проявів російського реваншизму. Адже озвучені зазіхання не стосувались правонаступництва. Відомі політики та суспільні діячи почали висловлювати ідею перегляду кордонів Російської Федерації, обґрунтовуючи свої заклики тим, що кордони між республіканські кордони Країни рад мали адміністративний характер, і не відображали історично-культурних реалій. З подібними закликами, після оголошення незалежності Україною 24 серпня 1991 р. з подібними закликами звертались Анатолій Собчак, Гавриїл Попов, прес-секретар Бориса Єльцина Павло Вощанов. Були інспіровані антидержавні дії в країнах Балтії, Криму, Придністров'ї.

Значення малоросійської тематики проявилось у тому, що вона чітко означила сферу протистояння між політичною владою новоутвореної країни та політичними центрами колишніх республік Країни рад. Вдосконалення малоросійської тематики пов'язано із фіксацією у свідомості аудиторії позитивного образу колишньої Країни рад та виформовування комплексу позитивних характеристик. Для широкого загалу було малоросійська запропонувала карикатурний образ українця, що підтримував реваншистські настрої, що був зафіксований в серійним відтворенням образів Диканьки (до прикладу, музикальна вистава 2001 р. «Вечори на хуторі біля Діканьки», режисер Семен Горов – IMDb ID 0450519), Проні Прокопівни (як-от музикальна вистава «За двома зайцями» 2003 р., режисер Максим Паперник – IMDb ID 1287365). Поряд із медіацією карикатурного образу українців виникає «інтелектуальна жуйка» медійної малоросійської тематики, що прикрита «жупелом» культурно-історичного просвітництва медіа, а по суті

контекстуалізація малоросійської тематики в Україні. Отже, малоросійський контекст перетворився на ілюстрацію ілюзорних культурно-історичних відносин колишніх слов'янських республік Країни рад із Кремлем-Москвою.

Символічна подія, що ознаменувала виведення малоросійського контексту на рівень публічної презентації пов'язана із актом вшанування поховання на Донському кладовищі (м. Москва) Івана Денікіна 24 травня 2009 р., коли нинішній очільник Кремля заявив: «Обов'язково прочитайте [Щоденники Денікіна]! Там у нього [Денікіна] є розмірковування про велику та малу Росію, Україну. Він [Денікін] говорить, що нікому не слід очікувати на дозвіл втрутитися у відносини між нами [великою і малою Росією, Україною]. Це завжди було справою самої Росії!» | "*Обязательно прочитайте* [*Дневники Деникина*]! *Там у него* [*Деникина*] *есть рассуждения о большой и малой России*, *Украине*. *Он говорит*, *что никому не должно быть позволено вмешиваться в отношения между нами* [*большой и малой Россией*, *Украиной*]. *Это всегда было делом самой России*!" [801]. З цієї промови не можна зробити висновок, що мається на увазі: відносини, чи втручання, бо в ній головним є не месседж, з яким автор звертається до авдиторії, а навішаний аудиторії фрейм «мала Росія – Україна». Найбільше, як на наш погляд, мав такий наслідок: концепт «малої Росії» здобув широкої підтримки в інтелектуальному середовищі, що наслідувало практики культурного расизму підрадянської доби. Дискурс «малої Росії» апелював до візантійського спадку, що надавало йому культурно-історичної значущості. Він дозволяв дистанціювався від карикатурної образності малоросійського контексту масової культури. Нарешті, основним значенням фрейму «мала Росія – Україна», як на наш погляд, є можливість виключення означення українського через перетворення українців на «росіян» з «малої Росії – України». Необхідно підкреслити, що цей фрейм не був раціональним витвором якоїсь нової пропагандистської моделі, відтворюючи основні тези теоретиків українського сепаратизму «денікінського вандала» Анатолія Савенко, імперського історика-дисидента Миколи Ульянова, і творця концепції «більшовицького мавпування» Володимира Ільїна. Summus theologicus теорії українського сепаратизму, що органічно вписана до малоросійського контексту державницького міфотворення кремлівської пропаганди наступна:

Національне ім'я та назва країни, українці і Україна, є штучними конструкціями, що вчений Михайло Грушевський застосував по відношенню до населення культурно-історичного регіону – Малоросії.

Культурно-історична ідентичність малоросів є складовою Південно-російської ідентичності.

Характерною ознакою російської культури є розмаїття історично-культурних особливостей, що лише підкреслюють риси культурної спільності, що розкривають:

Спільність історичного призначення.

Спільність духовного життя.

---

[801]LA Times: Путин процитировал заявление Деникина о Малороссии. *КорреспонденТ.net*. Опубл. 25.05.2009. URL: https://korrespondent.net/world/worldabus/848242-la-times-putin-procitiroval-zayavlenie-denikina-o-malorossii (accessed 20.03.2024).

Спільності культурно-політичних здобутків.

Спільність мов.

Відмінності російського, українського, білоруського народів мають етнографічне значення і відображують локальні особливості, тоді як їх прагнення, духовні цінності і життєві орієнтири лише підкреслюють непохитну силу єднання.

На наступному етапі, між 2009–2013 рр., малоросійський контекст висвітлював фікцію духовної спорідненості слов'янських народів колишньої Країни рад, що у підсумку перетворило «духовне пастирство» на інструмент реалізації контролю та впливу на суспільство. Втім малоросійський контекст церковної політики не виходив за межі фрейму «малої Русі – України». Більш того, фікція духовної спорідненості слов'янських народів колишньої Країни рад у контексті церковної культурної політки перетворило Україну на Terra Sancta східнослов'янської єдності, що була захопленою українськими націоналістами за «смутних часів» початку 1990-х років.

Таким чином, ілюзія культурно-історичних відносин, фікція культурно-історичної спорідненості слов'янських народів колишньої Країни рад закріпили в російському суспільстві реваншистські настрої, що провідні актори світової спільноти, Вашингтон, Брюссель, Пекін, вважали зрозумілими, припустимими обставинами для підтримки темпів економічного зростання та боротьби з загрозами світового тероризму. Образ Росії, що «випромінює» стабільність навколо своїх кордонів, забезпечує вуглеводами Європейську Унію, відтворює іманентний культурні цінності та презентує унікальний спадок музичного, образотворчого мистецтва, літератури, кінематографу цілком відповідав концепції правонаступництва, якій із наполегливістю, що властива найкращим учням середньої школи, слідували представники правлячих еліт по обидві боки Північного Атлантичного океану. У цей самий час Пекін спостерігав і заохочував дотримуватись усталених правил у міжнародних відносинах. В цьому плані все пов'язане з Україною перетворювалось на особливості зовнішньої політики кремлівської гегемонії. Відтак, малоросійський контекст сприймався в далекосяжній перспективі історичних особливостей унікального російського культурного спадку, а російській колоніалізм перетворився у не менш унікальне культурно-історичне явище внутрішньої колонізації, де малоросійський контекст означував біографічні обставини творців великої імперії, що простягалась від Балтії до Тихого океану, від Північно Льодовитого океану до фортеці Кушка на підведених окраїнах Середньої Азії, при самому «вході» до афганської провінції Герат.

Початок реалізації реваншистських настроїв російського колоніалізму припав на 2014-й рік. Чому цей рік став вирішальним припустити складно. Однак, зрозуміло, що політика історичного реваншу вплинула на вияви малоросійської тематики державницького міфотворення кремлівської гегемонії. Він мав не тільки підтримувати уявлення сталості культурно-історичних відносин і спорідненості слов'янських народів Російської імперії, а й репрезентувати згубність наслідків розділення або відділення від московського центру. Такий підхід узагальнював тези штучності та згубності українського сепаратизму та націоанлізму. Відтак, малоросійський контекст перетворився на засіб

нормалізації в свідомості аудиторії актуальних виявів російського колоніалізму. Його доктринальні настанови відповідають наступним тезам:

Існування України є результатом історичних помилок у національній політиці Країни рад.

Українська культура є відображенням локальних, позбавлених універсальної значущості виявів етнографічних відмінностей.

Намагання розбудови національної української держави є ідеологічним, позбавленим культурної складової, політичної гри антиросійських сил.

Намагання відокремити Україну завжди обертаються трагедією для українського народу.

Таким чином, малоросійський контекст російського колоніалізму перетворився на уявний простір реалізації реваншистських цілей кремлівської гегемонії. На наш погляд, інтерпретація реваншистських цілей кремлівської має враховувати гібридний характер політики, що здійснює її політичне керівництво. Малоросійський контекст в цьому значенні має подвійний характер. Він відділяє зовнішньо-політичні напрямки від внутрішніх, тож, із врахуванням малоросійського контексту, можна стверджувати, що ця реваншистська політика кремлівської гегемонії засновується на культурно-історичних чинниках. Відтак, мовна політика не відіграє первинного значення. Кремль офіційно визнає мовне розмаїття, використовуючи його для критики будь-якої політки у колишніх республіках Країни рад, якщо вона не підтримує особливого статусу російської мови і культури. По-факту російська мова перетворилась на інструмент накопичення культурного капіталу, що накопичує політичний клас кремлівської гегемонії. Отже, мова належить до інструментальних, а не стратегічних елементів культурно-історичних чинників, що визначають актуальні реваншистські настрої російського культурного колоніалізму.

Можна було б припустити, що конфесійна політика є основним стратегічним ресурсом, втім такий погляд суперечив би, що політичне керівництво кремлівської гегемонії проводить послідовну політику управління релігійним розмаїттям, спираючись при цьому на культурно-історичне бачення, що передбачає відмінність між традиційними та привнесеними зовні духовними практиками. Тож, як у випадку із мовою, конфесійна політика кремлівської гегемонії відображає інструменталізацію релігійних практик з боку влади, що не слід розглядати як стратегію.

У сфері управління культурно-мистецькою, творчої діяльності визначальним фактором є збереження і відтворення привабливості російського мистецтва. Слід констатувати, що Кремль володіє належними інструментами впливу в самій країні, а також авторитет російського імперського культурного спадку не підлягає сумнівам. До прикладу, щоби змінити сприйняття Петра Чайковського через реінтерпретацію його родинної генеалогії малоймовірно, бо для аудиторії Сполучених Штатів його участь у відкриті концертної зали «Карнегі-хол» (1891) є частиною культурної історії міста Нью-Йорк, а газети, де записано, що він геніальний представник великої нації відкриті кожному користувачеві за запитом. Інший представник пантеону російської імперської культури Антон Чехов теж буде сприйматись не через своє походження, а через

свій внесок у світову драматургію. Мережа віддаватиме їм, і Чайковському, і Чехову, належне у рубриках новин, висвітлення культурних подій.

Російський імперський культурний пантеон відіграє первинне значення при розбудові концепту світової культури. Очевидно, що саме поняття «світова культура» було успадковане від російсько-підрадянської інтелектуальної традиції і по своїй суті є колоніальним. Менеджери кремлівської гегемонії чудово маніпулюють такою виразною особливістю концепту «світова культура». Нажаль, його перетворені форми, як-от «популяризація в світі», «створення іміджу в світі» визначають стратегію української культурної політики, в дійсності дискурс культурної політики російського колоніалізму.

Серед іншого, уявлення «світової культури», за своєю природою колоніальне, передбачає, перетворення зв'язку з Україною на барвисту «малоросійську» деталь біографії генія, як-от козацьке коріння Чайковського, або «малоросіянство» Чехова «у переписі 1890 року» [802]. До речі, у Першому «загальноросійському» переписі населення 1897 р. Романова Олександра Федорівна, дружина Миколи II, званого Кровавим, зазначила рідною мовою німецьку, а головним заняттям: володарка земель російських. Тому, визначення Чеховим свого «малоросійського» походження відображує його ставлення до біографічних деталей, а не до української культурної ідентичності. Відтак, зазначимо, що мистецтвознавці, історики, експерти з постколоніальних студій, які наполегливо вишукують українське коріння представників імперського культурного пантеону, відволікають від основного завдання критичної рефлексії російського колоніалізму. Ніяка кремлівська пропаганда не стане заперечувати біографічних обставин, що пов'язують, приміром, Гоголя, Чайковського, Куїнджі, Рєпіна, Малевича, Бердяєва, Булгакова з Україною. Проте біографічні обставини не слід розглядати в якості свідчення їх значущості й місця у національній культурі України. Більш того, світова культура – це забавка кремлівської гегемонії, а не складова епістемології російського колоніалізму. Російській колоніалізм не присвоював творчості українців, а російська культура не вибудовувалась українцями, участь у розбудові імперії, її культури була наслідком колоніального стану України. І зв'язок з Україною представників російського імперського пантеону має розглядатись через призму особистісної трагедії Миколи Гоголя, який мав всю свою творчу активність займатись самоперекладом, настирливим бажанням Петра Чайковського синтезувати українські мелодії з російським голосінням, промоцію малоросійської тематики на імперському арт-ринку Архипом Куїнджі і т. д. Утім включати до української національної культури на тій підставі, що це всесвітньо відомі митці, такий підхід є слідуванням хибному уявленню «світової культури».

Отже, для розбудови епістемології російського колоніалізму важливо вирізнити потенціал малоросійського контексту з сукупності інструментальних засобів, що кремлівська гегемонія успішно використовує для впливу на авдиторію. На наш погляд, успіх культурної політики кремлівської гегемонії у його презентаційній стратегії. Малоросійський контекст проявляє її найбільшою мірою.

---

[802]Черкаська Г. А Чехов таки українець. Антон Чехов – UAHistory. *UAHistory*. URL: https://uahistory.com/topics/events/1845 (дата звернення: 21.01.2025).

Малоросійська тематика в контексті легітимації політичного реваншизму кремлівської гегемонії. У січні 2014 р. серед пріоритетних тем державної фінансової підтримки кінематографа була затверджена: “Крым и Украина в тысячелетней истории России” | «Крим й Україна у тисячолітній історії Росії», де ім’я “Россия” | «Росія» застосовується тотожно до офіційної назви “Российская Федерация” | ~ «Федерація». Наступні десять років при їх визначенні ні Крим, ні Україна не застосовувались. І зрештою, у 2023 та 2024 рр. Міністерство культури Федерації до тематичного блоку Кінолітопис включило “Малороссию” | «Малу-Русію», визначивши її як історичну область Федерації. Прикметним є загальний контекст згадування Малої-Русії серед пріоритетних тем підтримки кінематографа 2023 та 2024 рр.:

Формат Кінолітопису заохочує ймовірних авторів долучитись до конструювання позірної історичної області Федерації.

Назва Малої-Росії подається поряд із реальними геофізичними територіями Тихого та Північного Льодовитого океанів – Арктикою та Далеким Сходом.

Серед загалу історичних областей Федерації її подають згідно з імперським тезаурусом оповідань з історії російської держави.

Отже, наведені приклади 2014, 2023, 2024 рр. підтримки пріоритетних тем кінематографії на теренах Кремлівської гегемонії засвідчують вихідні положення культурної політики Федерації: конструювання глобального, регіонального, локального і історичного образу російської держави;

Відтак, маємо зробити висновок, що стратегічною ціллю культурної політики кремлівської гегемонії у Федерації є заміщення історичної назви «Україна» позірною “Малороссия”, пропонований переклад «Мала-Русія» дозволяє, принаймні, провести демаркацію із імперськими та підрадянськими дискурсами, щоби говорити про Україну українською мовою. Невідповідною обставиною є той факт, що слово «Малоросія» і наявне як в українському тезаурусі, у площині культурно-історичних дискусій, історичній літературі та політичній публіцистиці, медійному полі в Україні, подаючись як колишня назва України. Калька з російської також залишається в ужитку, наприклад, французькою « La Petite-Russie », замість застосування слова Малоросія, що на початку двадцятого сторіччя означало українські землі у складі Російської імперії. Отже, проблема не в заміні одного слова на інше, а в спроможності сприймати самих себе незалежно від еманації імперського тезаурусу.

Видається також важливим взяти до уваги й те, що назва «Малоросія» є природним позначенням певного регіону Російської імперії, що трактуєтеся кремлівською гегемонією, як протилежність неорганічній назві Україна, що є на думку інтелектуалів, які свідомо або з власної користі обслуговують її реваншистську політику, видається непереконливою і хисткою. Таким чином, основною метою підміни назви «Україна» словом Малоросія є заперечення культурно-політичних та культурно-історичних реалій. Отже, заміна понять необхідна для просування основної пояснювальної тези: «Малоросія» виникла внаслідок співучасті українців у розбудові Російської імперії.

Актуальне вибудовування в свідомості авдиторії асоціаційного зв'язку «України» з «Молою-Русією» є адаптивним, зрозумілим та сприятливим для виформовування уявлення спадкоємства імперського минулого і державного майбутнього у теперішньому часі. Прикладом втілення такого підходу є онлайн каталог Російської державної бібліотеки (це не поодиноке явище і не вичерпне). Для користувацького пошуку в каталозі ототожнено пошукові запити "*Малороссия*" та "*Украина*" | «Мала-Русія» та «Україна». Шукаючи «Україну» відкриєш «Малу-Русію» і навпаки. Прикметно, що результати за пошуковою темою «Україна» обмежені атрибутами "*советская*" | «радянська», "*конституция*" | «конституція», «*законы*" | «закони», "*шоколадная фабрика*" | «шоколадна фабрика», у підрадянському хронологічному контексті (1917 – 1991 рр.) подаються атрибути "*украинский*" | «український», "*украинская*" | «українська». У такий спосіб керівництво державної установи реалізує на мікрорівні політку заміщення значення слова «Україна» словом «Мала-Русія», а також обмеження значення слів «український», «українське», «українська» підрадянським періодом. Тому, убачати в уявленні про Малу-Русію один зі сколів імперського уявлення помилково. Солов Мала-Русія відображає антиципацією України не в її колоніальному імперському минулому, а в її теперішньому часі. У такий спосіб сучасний російський колоніалізм експлуатує риторику спільного історичного призначення долі слов'янських народів Східної Європи, яка заступила симулякр династичної титулатури Романових, Гольштейн-Романових-Готторпів. Завданням культурної політки кремлівської гегемонії є позбавлення культурно-історичної перспективи України. Пропонуючи власні шаблони репрезентації культурно-історичної перспективи, культурна політка кремлівської гегемонії унормовує реваншистські настрої. Це знаходить подекуди підтримку в світі. Такими, на наш погляд, є акції Ватикану, що вимагають символічної спільності українських учасників і росіян, або тяжіння уявлення про українську культуру, що існувала і розвивалась під домінуванням російської.

Для оцінки ефективності культурної політики важливо, що у творенні тематичної хвилі з просування малоросійського контексту поки що спостерігаємо здобутки у проведенні виставкових акцій, тоді ж як кіновиробництво та театр поки не відзначились успіхами. Виставкові акції засвідчують, що метою культурної політки кремлівської гегемонії є не тільки заміщення «України» «Малою-Русією», а агрегація концептів «Мала-Русія – Росія – Федерація». Еталонним прикладом останнього є мультимедійна виставка "*Украина*. *На сломах эпох*" | «Україна. На зламах епох», відбувалась з 4 по 20 листопада 2022 р. на площах центральної виставкової зали «Манеж» (м. Москва).

Площа виставки відображає гігантизм її фізичного масштабу – 4000 тис. м^2. Експозицію було розміщено по десяти тематичних залах, де унаочнювались ключові тези офіційного наративу Федерації щодо української історії. Наприклад, теза, що після політичного колапсу Країни рад владу захопили українські націоналісти унаочнив виставковий майданчик «Україна – не Росія». Сам слоган подавався на помаранчевому кольорі. Ймовірно це мало скерувати відвідувачів до згадувань про кольорові революції, якою в Україні став Помаранчевий майдан. Очевидно, що дизайн виставки орієнтувався на концепт «Україна – це анти-Росія», а

не реальний факт видання цієї книжки російською мовою 2003 р. в Москві видавничим домом «Врємя», а українською в Києві тим самим видавництвом 2004 р., більш того автор книжки, Президент України Леонід Кучма ні як не був провідником Помаранчевого майдану, а скоріш навпаки учасники цієї революції виступали його опонентами, і нарешті зміст книжки, очевидно написаної, насамперед, для російської публіки, репрезентував відмінності між українцями та росіянами, наголошуючи на перевагах взаємовигідної співпраці і поваги у стосунках. Втім, для організаторів уявне виявилось важливішим за реальне. Цей факт підкреслює, що культурна політика кремлівської гегемонії приймає в розрахунок символічні речі, що підлаштовують реальний стан під її цілі і завдання.

Особливо зазначена риса проявилась у використанні в назві виставки та експозиції слів "*Украина*" | «Україна», "*украинский*" | «український», кольорів національної символіки України – жовтого і блакитного в дизайні. Тим не менш, у прес-релізі Міністерства культури Федерації зазначено, що 1654 р., після ради у Переяславі, Мала-Русія увійшла до Московського царства. З одного боку, тут ми маємо узвичаєну для культурної політки практику перейменування «України» на «Малу-Русію», але з іншого ця обставина дозволяє збагнути, що виставка має посприяти агрегації в свідомості відвідувачів уявлення, що «Україна – це анті-Росія», для «Росії» наявна Мала-Русія. І відповідно виставка презентує, що Мала-Русія є історичною областю Росії, вона перебувала у складі «Російського царства» (офіційно санкціоноване позначення Московії), Санкт-Петербурзької імперії Гольштейн-Романових-Готторпів (загально відома як Російська імперія або Росія), Країни рад (у західному лексиконі "Russia" | "Россия"). Виставка продемонструвала відвідувачам, що Україна – це результат мазепинщини, сепаратизму, помилок в національній політиці Країни рад. Виставка перетворилась на презентацію для широкого загалу трагічних наслідків намагань розбудувати «не / анти-Росію». Тож, війна в Україні є трагічним наслідком, а не закономірним результатом кремлівської гегемонії. Відповідальність за них несуть самі українці, що не приділи достатньої уваги пророцтвам православного старца, який отримав на виставці персональний стенд, а також не оцінили як слід здобутків пірадянської доби і імперського минулого, яким було виділено необхідна кількість виставкових майданчиків.

Таким чином, культурна політика є засобом промоції малоросійського контексту російського колоніалізму задля легітимації й апології державницького міфотворення кремлівської гегемонії. Основними її завданнями є формування в авдиторії стійкого зв'язку між поняттями «Україна» та «Мала-Русія», поетапне заміщення поняття «Україна» поняттям «Малої-Русії», агрегація уявлення про концептуальну спорідненість «Малої-Русії – Росії – Федерації включає тезу, що нехтування спільним культурно-історичним минулим і духовною єдністю, що проявилось у спробах реалізувати проєкт «Україна – не Росія» призвели до трагічних наслідків громадського збройного протистояння в самій Україні.

Культурно-освітні заходи є важливою складовою культурної політки, оскільки вони мають закласти в свідомості надають їй риси реалізму. Малоросійський контекст виділяє поважне місце унаочненню й артикуляції обарзів процвітання й зростання Малої-Русії під імперською владою. Еталонний приклад культурно-

освітнього підходу становить цикл із 18-ти відеолекцій "*Малороссия от А до Я*" | «Мала-Русія від А до Я», що був підготовлений телеканалом «Історія». Про початок трансляцій відеоциклу 10 січня 2024 р. об 17:30 за московським часом повідомляло акціонерне товариство «Цифрове телебачення» [акціонерне товариство «Цифрове телебачення» засноване 2013 р. федеральною установою «Всеросійська державна і радіомовна компанія»], лекції було викладено в YouTube викладено в каналі «Радрик Шухарт». Загальна інформація про канал поширення:

Адреса користувача @user-skurin; 439 підписників. На каналі викладено 29 відео, з них – 11 «Мала-Русія від А до Я», що також об'єднані в однойменний список відтворення. Тривалість одного відео 12-13 хвилин. Максимальна кількість переглядів одного відео 139 («фільм 11»), лайків 0, поширень 0, коментарі вимкнено. Мінімальна кількість переглядів 34 («фільм 6»), показники реакції тотожні. Висновок: вплив на авдиторію нікчемний. Отже, культурно-освітні заходи не приваблюють авдиторію YouTube.

Спікер серії відеолекцій «Мала-Русія від А до Я» Андрій Марчуков є старшим науковим співробітником Інституту російської історії Національної академії наук Федерації. Основна ідея культурно-освітнього циклу переконати авдиторію в органічному характері «Малої-Русії», тоді як незалежна Україна представляє наслідки національно-культурного політичного вибору. Питомо, що «Мала-Русія» подається як російська територія, що була виділена в окрему національну республіку Країни рад. Зазначимо, що обстоювання зв'язки «Мала-Русія – Росія», політична вмотивованість, штучний характер творення української держави віддзеркалює офіційну позицію Кремля [про що можна дізнатись, наприклад із статті в російській Вікіпедії "*Об историческом единстве русских и украинцев*" | «Про історичну єдність росіян й українців»].

Прикметно, що керівництво культурною політикою Федерації не тільки вкладається у заходи, де з'являється малоросійська тематика, але й проваджуючи свою політику уводить такі реліктові означення імперського тезаурусу як народ, містика, міфологія, правителі Малої-Русії. Проте, їх зусилля доки не позначились здобутками. Наприклад, Міністерство культури визначило для просування у соціальних мережах інтерв'ю письменника Євгена Чигрина (*Евгений Чигирин*) газетному виданню "*Известия*" | «Ізвестія» від 15 січня 2019 р., де у другому питанні окремий абзац включає розповідь про навіювання творчості поета Володимира Нрабута містикою та міфологією Малоросії. Лише необачна наївність читача та повна дискримінація критичного мислення дозволять розглядати такі текстові конструкції в якості оригінальних, самостійних, неупереджених думок і розмислів письменника.

Таким чином, культурно-освітні та медійні заходи Міністерства культури Федерації засвідчують намагання скористатись малоросійським контекстом для творення інформаційної бульби. Хоча вона перебуває у стадії становлення, тим не менш можна означити її певні риси. Для сучасної авдиторії Хрестоматійність оповідань із чортом Миколи Гоголя, відомих аудиторії, певну популярність малоросійських фентазі Олеся Бузини. Однак про відгук авдиторії засвідчує кількість підписників групи «Народні повір'я про відьом із давньої Малоросії» на платформі "Яндекс. Дзен" – одинадцять.

Непривабливість інформаційної бульбашки із малоросійським контекстом, відсутність прикметної кінопродукції, але популярність виставкових заходів і усталена репрезентація малоросійської тематики в інституційному просторі дозволяють зробити висновок, що авдиторію Федерації відчуває втому від культурно-історичних, культурно-освітніх, культурно-політичних пропозицій. Утім, одночасно російські соціальні мережі засівдчують значну увагу до контенту з українською тематикою, а основна реакція користувачів описується у тезаурусі ненависті. Тому, можна зробити висновок російська авдиторія живиться ненавистю до України, українців, української культури, а малоросійська тематика культурної політки по суті її підтримує. Сучасна російська авдиторія виявились незацікавленою у споживанні відстороненого від власних реалій культурно-історичного, культурно-просвітницького контенту, культурно-політичний контент сприймає лише через призму інструментальних питань культурної політики, насамперед, мову. Всі ці моменти засвідчують вразливість авдиторії перед маніпуляціями, відсутність емпатії, істеричну реакцію на відмінності.

Інтерпретація апології та легітимації малоросійського контексту державницького міфу кремлівської міфології доводить:

Малоросійський контекст російського колоніалізму належить до складових культу держави в російському суспільстві.

Малоросійський контекст унормовує в свідомості авдиторії державницьку міфологію кремлівської гегемонії.

Малоросійський контекст є симулякром, що виробляється засобами культурної політики кремлівської гегемонії.

Малоросійський контекст російського колоніалізмурепрезентують первинну актуалізацію малоросійського контексту в експропріації політичної влади права на нескінченну репрезентацію.Наступний етап означує процес перетворення малоросійського контексту на елемент нескінченої регресивної гри кульутрно-історичними сенсами та символами.Завершальний етап представляє перетворення російського колоніалізму на уявний простір реалізації реваншистських цілей кремлівської гегемонії.

Таким чином, малоросійський контекст належить до символічних і дискурсивних виявів російського колоніалізму і державницького міфотворення кремлівської гегемонії. Відтак, малоросійський контекст засвідчує, що малоросійство:

(і) не належить до складових української національної культури;

(іі) не являє собою перетвореної форми української культури;

(ііі) не визначає особливостей української культури у специфічних виявах українсько-малоросійської ментальності або соціокультурного типу мислення.

Малоросійський контекст засвідчує наслідки російського колоніалізму:

Приналежність до російської культури підмінила приналежність до російської національної спільноти. Тож, російський колоніалізм зашкодив становленню російської нації, а кремлівська гегемонія намагається перетворити росіян в наднаціональну імперську спільноту.

Культ російської держави зашкодив перетворенню російського народу на суверенно організовану націю, а державницьке міфотворення кремлівської гегемонії підмінило усвідомлення національної спільності.

Вихідними моментами у виформовуванні російського колоніалізму кремлівської гегемонії були політичний колапс комуністичного режиму Країни рад, втрата домінантного статусу російської культури у колишніх республіках, а також міжнародний статус наголошеного правонаступництва Федерації по відношенню до Країни рад.

Російський колоніалізм кремлівської гегемонії набув форми культурної політики, зумовленої відсутністю критичного ставлення до підрадянської інтелектуальної традиції, виявам культурного расизму, творення інтелектуального каркасу міфу постколоніальних студій у країнах колишньої Країни рад, коли відносно високий рівень цитувань і згадувань не стали поштовхом для критичного осмислення культурно-історичного досвіду російського колоніалізму.

Проведений аналіз малоросійського контексту російського колоніалізму виявив його зв'язок із культом держави, міфотворенням, культурною політикою, реваншизмом, що певною мірою знаходять пояснення в маніпуляції культурним розмаїттям, відмінностями, спадком.

Малоросійський контекст російського колоніалізму представляється гібридною конструкцією комплексу символічних, медійних, культурницьких заходів, що спрямовані на легітимацію державницького міфотворення.

Культурна політика в умовах гібридної війни, що кремлівська гегемонія за підтримки російського народу веде в Україні, використовує малоросійський контекст задля агрегації несприйняття України, українців, української культури як самодостатньої культурно-історичної реальності.

Культурна політика кремлівської гегемонії припускає і проваджує підміну поняття «Україна» поняттям «Малої-Росії», сприяє агрегації реваншизму, здійснює промоцію антиукраїнського контенту, намагається сформувати замкнене інформаційно-культурне середовище, що складається із усталених імперських стереотипів про Україну, а також карикатурного малоросійства підрадянської доби.

Функціонування малоросійського контексту в медійному, культурному, соціальному полях Федерації сприяє відсутність критично оформленої рефлексії епістемології російського колоніалізму.

ВИСВІТЛЕННЯ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА ЗАРУБІЖНОМУ НАУКОВО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ У 2023 РОЦІ

Дана публікація підсумовує авторське історіографічне дослідження висвітлення російсько-української війни у науковій літературі за 2023 рік. Основні результати цієї розвідки опубліковано у вип. 82 часопису «Культура України» та вип. 26 «Вісника Маріупольського державного університету. Сер. «Філософія, соціологія, культурологія». У тексті оновлено кількісні показники вітчизняного та зарубіжного науково-культурологічного доробку з висвітлення російсько-української війни станом на 25 січня та 10 квітня 2024 року, а також розширено аналітичну частину наукової розвідки означеної теми.

Початок «гарячої фази» російсько-української війни, масштаби якої ніхто з експертів так і не зміг до кінця передбачити, одразу поставив під сумнів начебто вже достатньо апробований фрейм «гібридної війни». Не менш парадоксальними виявляються спроби увічнення її поточного перебігу. У світі давно існують цифрові інструменти миттєвої фіксації знакових подій (наприклад, у виглядів фото-, відео- та просто текстових постів у соціальних платформах), так само як і успішно випробувані з часів вітчизняної «декомунізації» організаційні форми пришвидшеної громадянської комеморіалізації певних постатей чи подій за рахунок перейменування надто ідеологічно промаркованих «місць пам'яті». Проте, як показують результати опитування щодо перебігу російсько-української війни, проведеного соціологічною службою Центру Разумкова спільно з Фондом «Демократичні ініціативи» імені Ілька Кучеріва з 23 по 30 березня 2023 року,«немає якоїсь одної чи двох подій, які запам'яталися українців найбільше». «Осмислення цих подій, їхньої символіки, форми відзначення та вшанування їхніх учасників» лише у майбутньому може постати «підвалинами нової колективної пам'яті українців та колективної ідентичності»[803]. У подібній ситуації напрацьовані нами матеріали, звичайно, не розставлять усі крапки над «і», проте нададуть триваючим дискусіям більшої об'єктивності.

Запропонований історіографічний нарис також дозволяє зафіксувати певні фактичні відомості щодо публікаційної активності, які надалі можуть бути використані або для визначення динаміки такої активності в більш тривалий проміжок часу, або для обґрунтування тих чи інших авторських гіпотез. Нарешті, оприлюднення питомо культурологічних матеріалів про війну, на нашу думку, безпосередньо пов'язане з долею самої культурології як наукової та освітньої спеціальності. Чим більше буде надруковано відповідних матеріалів, бажано, із широким суспільним розголосом, тим більш позитивним буде імідж науки у відповідній спільноті, на тим значніші бонуси (наприклад, у форматі

[803] Разумков-центр. Символи, події та особистості, які формують національну пам'ять про війну з Росією (березень 2023 р.). URL: https://razumkov.org.ua/images/sociology/20230508/20230508.pdf (дата звернення 30.11.2023).

збільшення кількості бюджетних місць чи фінансування певних дослідницьких проєктів) вона може розраховувати.

Звичайно, висвітлення теми російсько-української війни в її «гібридній» (від 2014 року) та «гарячій» (від лютого 2022 року) фазах не обмежується лише науковими публікаціями у фахових виданнях. Проводяться різноманітні наукові заходи, наприклад, конференції та форуми, читаються відповідні лекції, знімаються телепередачі, друкуються науково-публіцистичні, а наразі вже й фундаментальні монографічні праці. Очевидно, що в загальному підсумку осмислення цієї теми означені нами суто кількісні показники є не надто показовими. Проте наукове пізнання відбувається не лише на практичному, але й на теоретичному рівнях, а масова свідомість завжди потребує вищих – науково-теоретичних форм. Саме з такої точки зору побіжний аналіз наявного культурологічного доробку у висвітленні питань російсько-української війни також є конче необхідним.

Війна не припинила наукову діяльність в Україні, проте позначилась на її структурі та масштабах. Понад 50% зі 160 опитаних редакторі наукових журналів в (серед них лише 4 або 2,5% – у галузі культури) зазначили скорочення персоналу редакцій, перехід на неповний робочий день, затримки публікацій і зменшення їх кількості, а також зміни у тематиці відповідно до вимог воєнного часу[804]. Різні варіанти пошуку у базі даних наукової періодики України Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського[805] засвідчили наявність у ній величезного масиву публікацій за темою російсько-української війни. Найбільшу кількість результатів – 2367 було нами отримано унаслідок використання повнотекстового пошуку за ключовими словами (без закінчень) «війн» та «воєн» за 2022–2023 рр. Останній тег відображає популярний у вітчизняній науці тренд, крім іншого, психологічно-захисного штибу, позначати актуальні події словосполученням «в умовах воєнного стану».

Історіографічні аспекти теми в хронологічних межах першої, «гібридної», фази наразі висвітлено лише в одній науковій публікації Б. Дрогомирецького[806]. Першим зарубіжним бібліометричним дослідженням тематики стала стаття групи індійських авторів, де було проаналізовано 657 документів у формі наукових статей, препринтів, монографій та розділів з бази даних Dimensions. Географія їх поширення надала змогу науковцям дійти висновку про глобальний характер російсько-української війни. Натомість інший результат їх аналізу – теза про провідну роль у висвітленні цієї події саме індійських авторів[807] навряд чи є релевантним для міжнародних наукометричних баз. Змістовною є доповідь Ülle Must з Estonian Education and Youth Board «The coverage of the russian-Ukrainian war in international

---

[804] Zhenchenko M., Izarova I., Baklazhenko Y. Impact of war on editors of science journals from Ukraine: Results of a survey. *European Science Editing.* 2023. Vol. 49. Pp. 1–15.

[805] Наукова періодика України. Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського: вебсайт. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21CNR=20&Z21ID=(дата звернення 20.12.2024).

[806] Дрогомирецький Б. Сучасна гібридно-інформаційна війна: історіографічний вимір. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип. 48(1). С. 11–17.

[807] Ahlawat R., Ghai M., Garg S. K. Bibliometric Analysis of Published Research on Russia-Ukraine War Using VOSviewer. *Economic Affairs.* 2022. Vol. 67. No. 04s. P. 1000.

scientific literature» на IV Міжнародній науково-практичній конференція «Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів». Авторкою лише у міжнародній наукометричній базі даних Web of Science за період 2014–2023 рр. за ключовими словами: Ukrainian war, Russian Ukrainian War, War in Ukraine, Russian Aggression, Russian Invasion, and Russo-Ukrainian War було знайдено 3164 статей, переважно у галузі гуманітарних і соціальних наук, 4516 авторів зі 117 країн[808]. У презентації на конференції було уточнено, що майже половину з них (1527) було опубліковано з липня 2022 до серпня 2023 року. Запропонований нами підхід, хоча є вужчим за часовими межами, проте включає також аналітику наукометричної бази Scopus та культурологічну оцінку визначених у розглядуваних статтях результатів. Найбільш повною на сьогодні бібліометрією наукових праць про російсько-українську війну у Скопусі в її триваючий «гарячій» фазі є стаття групи українських науковців на чолі з Л. Остапенко[809]. Їхні загальні висновки щодо «безпрецедентного зростання підтримки українських дослідників з боку світової наукової спільноти та посилення уваги цієї спільноти до теми війни»[810] є беззаперечними. Проте результати використання винятково автоматизованих бібліометричних інструментів іноді є дискусійними.

Безпосередньо історіографія висвітлення теми російсько-української війни в культурології ще не розглядалась. Ба більше, вона ще не виокремлюється як певний напрям культурологічного зацікавлення і в деяких у спеціалізованих працях[811]. Виняток становить невеличкий нарис М. Пазинюк, метою якого, за визнанням авторки, є не ґрунтовний історіографічний огляд, а лише «популяризація результатів досліджень актуальної проблеми аналізу досвіду проживання російсько-української війни» «у сфері філософії, пластичного й музичного мистецтва, методології їхньої психології та практики рецептивної чи активної арттерапії, педагогіки тощо»[812].

Мета дослідження – встановлення кількісно-якісних характеристик вітчизняного та зарубіжного доробку з висвітлення російсько-української війни у 2023 році.

Предметом дослідження є статті зі словами «Україна» та «війна» у назві в наукових фахових виданнях з культурології (та суміжних гуманітарних спеціальностей) України та у міжнародних наукометричних базах даних Scopus та Web of Science Core Collection (далі – WoS) за 2023 рік (станом на 25 січня 2024 року). Позаяк проблематика російсько-української війни промаркована у

---

[808] Must Ü. The coverage of the russian-Ukrainian war in international scientific literature. *Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів* : зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2023 р. : у 2 ч. Київ. Ч. І. С. 31–32.

[809] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). Pp. 9–33.

[810] Ibid. P. 29.

[811] Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М. Теоретичні орієнтири української культурології: досвід 2020–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 47. С. 98–103.

[812] Пазинюк М. Проблематика досвіду проживання російсько-української війни у вимірах пластичного мистецтва, психології мистецтва й арттерапії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 47. С.152.

міжнародних наукометричних базах даних також іншими ключовими словами – «aggression», «invasion» тощо, відповідне сполучення, по-перше, притаманне абсолютній більшості назв публікацій, а по-друге, відкриває можливість зіставлення вітчизняного на зарубіжних науково-культурологічних напрацювань у висвітленні розглядуваної тематики.

Вибір часових меж було зумовлено тим, що лише цього року наукова інфраструктура України оговталась від екзистенційного шоку після початку повномасштабного вторгнення й мала змогу відносно повноцінно запрацювати. З іншого боку, два роки повномасштабної війни – достатній термін, аби перейти від емоційних описів до вдумливого аналізу певних фактів.

Методологія дослідження поєднала наукометричний, класичний бібліографічний і культурологічний підходи. Завдяки наукометричному методові вдалося визначити питому вагу присвячених російсько-українській війні культурологічних студій у загальному масиві наукових публікацій у культурологічних рубриках наукових фахових видань з культурології та суміжних гуманітарних спеціальностей за 2023 рік, крім того, встановити певні кількісні характеристики (питома вага українських авторів і певних тем) зарубіжного науково-культурологічного доробку з висвітлення російсько-української війни у Scopus і Web of Science.

При аналізі кількісних результатів пошуку у цих базах обов'язково слід врахувати дві обставини. Публікації у Scopus і WoS часто дублюються. Публікація та індексація матеріалів у цих базах може тривати роками, тому встановлення остаточної кількості українознавчих публікацій за 2023 рік можливе хіба за декілька років. Певна кількість статей може вилучатись із бази даних, як правило, унаслідок припинення індексації журналів, де вони опубліковані, або порушень правил академічної доброчесності у зазначеному процесі. Будь-які параметри, наприклад, режим доступу – *Any* or *Open*, суттєво впливають на результати такого пошуку. Бібліометричні результати було отримано як на основі застосування пошукових інструментів Scopus і WoS, так і на основі ручного підрахунку.

Класичний бібліографічний метод дозволив згрупувати отримані у зазначених публікаціях наукові результати за критерієм їх тематичної спрямованості та особливостями висвітлення. Цей процес перебігав у ручному режимі через перегляд авторських ключових слів (українські культурологічні публікації), назв публікацій (міжнародні наукометричні бази даних) з усіх одиниць виборки, огляд їх змісту, що надало нашому дослідженню більшої якісної насиченості.

Порівняльним методом було зіставлено вітчизняні та зарубіжні візії повномасштабного російського вторгнення в питомо культурологічному плані. Культурологічний підхід надав можливість оцінити вагомість отриманих у цих публікаціях наукових результатів для розвитку науки про культуру (рис.1).

Публікації про російсько-українську війну у вітчизняному науково-культурологічному дискурсібуло досліджено передусім на матеріалах наукових фахових видань з культурології, долучених до загального Переліку таких видань

(станом на 20.12.2023 р.)[813]. Загалом було переглянуто 370 статей у 16 фахових збірках з культурології категорії «Б», оприлюднених на сайтах видань (станом на 10 квітня 2024 р.). За складом авторів лише одна публікація може бути визначена як інтернаціональна.

У фокус нашого дослідження потрапили виключно матеріали, опубліковані в рубриці «Культурологія» чи дотичних до неї, оскільки за поодинокими винятками («Українські культурологічні студії») усі збірки, що розглядались, є фаховими одразу за декількома спеціальностями.

Ми вважаємо, що це – повна репрезентативна вибірка, сформована суцільним відбором. До цієї вибірки увійшли всі статті, розміщені у вищезазначених рубриках у фахових виданнях з культурології, які містять слово «війна» та похідні від нього («повоєнний») у назві. Декілька публікацій, які відповідають тематиці дослідження, але не містять слово «війна» в назві, розглянуто окремо. В обрахунках їх не враховано.

Рис.1

Дослідницька методологія

[813] Міністерство освіти і науки України. Наукові фахові видання. URL: https://mon.gov.ua/ua/nauka/nauka/atestaciya-kadriv-vishoyi-kvalifikaciyi/naukovi-fahovi-vidannya.

Щодо рівня репрезентативності отриманих результатів стосовно 2022 р., то можемо зазначити таке: як демонструють дані таблиці 1, найбільша кількість фахових культурологічних публікацій у 2023 р. припала на видання «Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» – 56 статей у чотирьох випусках, дві з яких були присвячені актуальній воєнній тематиці. За 2022 р. у чотирьох випусках «Вісника НАККіМ» опубліковано 48 статей, з яких війні з рф було присвячено так само дві статті.

Повнівідомості щодо наукових культурологічних матеріалів про війну, опубліковані за 12 місяців 2023 р. та розподілені за конкретними фаховими виданнями, підсумовані нами в таблиці 1.

Табл. 1

Публікація матеріалів про війну у фахових наукових виданнях з культурології у 2023 р.

№	Назва	Засновник(и)	Загальна кількість статей	Воєнна тема
1	Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого	Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого	два випуски, у рубриці «Культурологія» 7	0 (є в інших розділах)
2	Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури	Національний університет «Києво-Могилянська академія»	один випуск 12	0
3	Питання культурології	Київський національний університет культури і мистецтв	два випуски 40	6
4	Культура і мистецтво у сучасному світі (Culture and Art in the Modern World)	Київський національний університет культури і мистецтв	один випуск, у рубриці «Теорія та історія культури» 6	0
5	Сучасне мистецтво	Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМУ	Один випуск, у рубриці «Українська культура: постколоніальні візії» 5	У випуску за 2022 р. долучено рубрику «Мистецтво і геополітика: реалії російсько-української війни) 2
6.	Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку	Рівненський державний гуманітарний університет, Інститут культурології	два випуски напряму «Культурологія» 55	2
7.	Українські культурологічні студії	Київський національний університет ім. Тараса Шевченка	два випуски, є розділ «Культура і війна», усі матеріали – суто культурознавчі 30	5

8.	Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	Національна музична академія України імені П. І. Чайковського	чотири випуски, у рубриці «Культурологія» 9	0
9.	Вісник МДУ. Серія: Філософія, культурологія, соціологія	Маріупольський державний університет (переміщений ЗВО)	один випуск 11	0
10.	Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв	Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв	чотири випуски, у рубриці «Культурологія» 56	2
11.	Культура і сучасність	Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв	два випуски, у рубриці «Культурологія» 13	1 (є також публікація частково дотична за змістом, але не за назвою)
12.	Культура України (серії: культурологія, мистецтвознавство)	Харківська державна академія культури	чотири випуски, у рубриці «Культурологія» 15	1
13.	Культурологічна думка	Ін-т культурології НАМУ	два випуски, у рубриці «Теорія та історія культури» 10	4
14.	Культурологічний альманах	Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова	чотири випуски, у рубриці «Культурологія» 57	2 (є також в інших розділах та частково дотичні за змістом)
15.	Мистецтвознавчі та культурологічні студії (Fine art and Cultural Studies)	Волинський національний університет імені Лесі Українки	6 випусків, у рубриці «Культурологія» 22	0
16.	Народна творчість та етнологія	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ	чотири випуски, у рубриці «З історії та теорії науки» – у двох випусках, у тематичній, рубриці «Українська історія та культура крізь призму російської експансії» у третьому випуску, серед усіх наукових публікацій у четвертому випуску 22	9
Разом			**370**	**34 (9,2%)**

Отже, тематика російсько-української війни у 16 наукових фахових виданнях з культурології (та суміжних дисциплін) безпосередньо висвітлювалась у 34 статтях, що становить більш ніж 9% від загальної кількості суто культурологічних праць у часописах, що розглядались. Відповідні матеріали знайдено в культурологічних розділах 10 часописів із 16 (63%). Загалом їх розміщували (зокрема, в інших рубриках) 69% часописів із нашої вибірки. Маємо зазначити, що деякі відомі нам автори збірки наукових праць «Культура України» (Харків, ХДАК) активно займались патріотичною діяльністю, хоча їхні статті присвячені суто професійним проблемам.

У зв'язку із масових друком відкладених з різних причин випусків питома вага публікацій про війну знизилась до 9,2% проти 13% під час попереднього огляду у жовтні 2023 року.

В організаційному плані найбільше вдалим уважаємо досвід публікації наукових розвідок, присвячених російсько-українській війні, в особливих тематичних рубриках, наприклад, «Українська історія та культура крізь призму російської експансії» в «Народній творчості та етнології». В їх наповненні мають змогу взяти участь фахівці з різних галузей. Тим більше, що серед авторів статей у наукових фахових виданнях з культурології майже немає дипломованих культурологів. Натомість для авторитетних міжнародних видань більш характерні спеціальні випуски або окремі номери, цілком присвячені темі, наприклад, томи під назвою «Російсько-українська війна та її вплив на глобальні справи…» в Journal of International Women's Studies або «Історія як зброя (weaponizing history) в The Journal of Applied History[814].

У фахових культурологічних публікаціях про російсько-українську війну за ключовими словами ми виокремлюємо 7 основних тематичних груп. Кожна з груп представлена лише кількома працями, тому означити рейтинг їх вагомості неможливо. У нашій розвідці вони подаються в довільному порядку.

1. Тематична група «*Мистецтво*». Основні ключові слова: «*мистецтво / сучасне українське мистецтво; мистецькі практики; образотворче мистецтво; музика; візуальне архітектура; дизайн; екранна репрезентація; креативні індустрії; фестиваль; конкурс*».

Зазначається, що відбувається «реактуалізація мистецьких творів». «Основою для них постають фрагменти бойових дій, перемоги та героїчні вчинки, страждання та мрії українського народу»[815]. Це саме стосується конкурсно-фестивального руху[816] та участі в міжнародних виставкових проєктах.

За результатами реалізації міжнародного проекту колег з Університету Портсмута та кафедри культурології та філософії культури Національного університету «Одеська політехніка» «Puppetry in the Face of War: A Study of Odessa

[814] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). P. 12.

[815] Тормахова А. М. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2022. Вип. 41. С. 73–74.

[816] Безугла Р. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 9–18.

Puppet Theatre» («Театр ляльок перед обличчям війни»), визначено три основні функції мистецтва України воєнної доби – суспільно-політичну, академічну та терапевтичну[817]. В історико-культурному контексті такий підхід дійсно більше властивий західноєвропейському мистецтву, на відміну від радянського, в якому «пафос мужності та героїзму» «унеможливлює демонстрацію будь-яких екзистенційних переживань»[818]

Разом із тим, залишаються нерозглянутими креативні стратегії розвитку українського мистецтва. Як на нас, вони мають конвертувати поки що триваюче зацікавлення чи просту впізнаваність усього українського в цікаві для глобального споживача ексклюзивні продукти, чим компенсувати об'єктивну фінансову скруту для українського мистецтва найближчими роками.

2. Тематична група «*Культурна ідентичність*». Основні ключові слова: «*національна ідентичність; культурна ідентичність; криза ідентичності; меми; патріотизм*».

На наш особистий погляд, російсько-українська війна спричинює кризу української ідентичності лише на окупованих територіях, де політика «єдиного народу» здатна завдати мовно-культурним маркерам такої ідентичності непоправної шкоди. Натомість, за даними соціологів, на решті території України ще від початку 2000-х рр. спостерігаються процеси ідентифікаційної мобілізації, зумовлені постійними геополітичними викликами росії[819]. Вони відносно успішно компенсують невдачі економічної мобілізації усіх 30 років незалежності. Ба більше, саме «Революція Гідності та початок війни на сході України у 2014 р. стали точкою відліку незворотних змін у формуванні й визначенні українців як нації. Війна справила суттєвий вплив на ці зміни, можна сказати, завершила формування єдиної нації»[820].

В умовах війни відбувається творче осучаснення зазначених процесів, наприклад, у форматі «проведення у ЗВО спільно з громадянськими активістами та діячами культури флешмобів», які наразі є інструментом «формування стійкої української національної ідентичності», протидією «пропагандистським наративам ворога»[821]. Не менш креативним видається створення інтернет-мемів, елементів українського одягу та аксесуарів (футболок із патріотичними принтами) на основі «модернізованого бачення постатей культурно-інтелектуальних діячів» (вдягнених у військовий однострій), яке методом включного

---

[817] Бородіна Н. В., Овчаренко Т. С., Розова Т.В., Сміт М. Театр ляльок перед обличчям війни. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 2. С. 284–287.

[818] Стоян С. Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 16.

[819] Київський міжнародний інститут соціології (2022, Серпень 16). Показники національно-громадянської української ідентичності. [Пресреліз]. URL: https://kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1131&page=6 (дата звернення 11.11.2023).

[820] Українське суспільство в умовах війни. 2022 : кол. монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ, 2022. С. 290.

[821] Кириленко К. Флешмоб як інноваційний спосіб захисту інформаційного простору України в умовах війни. *Питання культурології.* 2023. Вип. 41. С. 107.

спостереження було зафіксовано М. Олійник серед учасників проукраїнських акцій у Будапешті в середині 2022 р.[822].

Однак зовсім непроаналізованим є співвідношення між «етнічним» та «громадянським» націоналізмом, типове для обговорення відповідних проблем у публікаціях, включених до Scopus і WoS. Надмірне захоплення етнокультурною традицією насправді здатне й уповільнювати поширення «постматеріалістичних цінностей» (Р. Інглегарт) у суспільстві, і виплоджувати ідеологічні міфи, що спотворюють його свідомість. Наприклад, вітчизняний кінематограф може пропонувати наділені шаблонними маскулінними якостями «репрезентації архетипу Войовниці-захисниці»[823]. Проведене нами лонгетюдне дослідження «жіночих мілітарі» у Facebook (січень 2022 р. – березень 2023 р.) доводить: хоча формально питома вага жінок у ЗСУ зростає, вони в більшості випадків продовжують займатися саме «жіночою роботою», а не воювати нарівні з чоловіками[824]. Про подібну «пастку» на шляхах деколонізації на прикладі африканських країн-аутсайдерів попереджається і в щойно виданій монографії О. М. Майбороди[825].

3. Тематична група «*Культурна політика*». Основні ключові слова: «*культурна дипломатія; культурна політика; національний брендинг; мова; культура скасування; цензура; цінності*».

Пропоновані напрями внутрішньої культурної політики не тільки воєнного, а й повоєнного часу доволі очевидні – «збереження та ретрансляція матеріальної та нематеріальної культурної спадщини народу», «створення стійкої індустрії культури», «забезпечення взаємозв'язку інноваційної та національної культури»[826].

Велике значення для внутрішньої культурної політики має просвітницька діяльність бібліотек. Культурно-мистецькі заходи бібліотек у різних регіонах України «присвячені проблемам російсько-української війни, а також державним патріотичним святам: Дню Незалежності України, Дню пам'яті та примирення тощо. Вони мають значний вплив на переоцінку життєвих цінностей українського населення». «Тематика та зміст бібліотечних виставок і заходів культурно-мистецького спрямування допомагає у духовному вихованні населення, зокрема, вважати вище за власні – національні цінності: патріотизм, національну гідність, державотворчі прагнення, історичну пам'ять, прагнення до єдності»[827].

Одним із найперспективнішим напрямів зовнішньої культурної політики видається розвиток «української культурної дипломатії». Її завдання – «розширення

---

[822] Олійник М. Тематика війни в сучасній одяговій культурі українців. *Народна творчість та етнологія*. 2023. №3(399). С. 16, 21.

[823] Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття. С*учасне мистецтво.* 2022. Вип. 18. С. 24.

[824] Kysliuk K.Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. *Culture and art in modern scientific discourse:* monograph / V. Sheyko, N. Kushnarenko ets. Kharkiv, 2023. Pp. 69–96.

[825] Майборода О. М. Етнічні пастки деколонізації: африканський досвід : монографія. Київ, 2023. С.212.

[826] Герчанівська П. Е. Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 2. С. 5–6.

[827] Макарова М. Культурно-мистецькі заходи бібліотек України в умовах війни. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 201.

впізнаваності України за її межами»[828]. Розглянуто різноманітні інструменти такої дипломатії. Це могла бути активізація вивчення української мови у світі та поширення україномовних гідів у найбільших музеях і пам'ятках (наразі з'явились у 32 країнах світу 54 таких нових гіди)[829]. Описано 20 проєктів популяризації сучасного українського танцю «у співпраці з інституціями таких країн Європи, як Велика Британія, Німеччина та Франція, також зі штатами Нью-Йорк і Каліфорнія США». «Основна тематика заходів була в контексті війни та спротиву діячів танцю, але перегляд та обговорення були пов'язані з усвідомленням представниками іноземних інституцій їхньої жахливо низької обізнаності про актуальну сцену сучасного танцю та перформативного мистецтва України»[830].

Парадоксом української культурної політики є її самоорганізація. Вищезазначені інструменти культурної дипломатії «виборюють культурну суб'єктність країни на міжнародній артсцені» часто лише в результаті приватних зусиль митця та куратора[831]. На думку самих митців, це відбувається «у зв'язку з відсутністю затвердженої стратегії культури України та культурної політики, через неузгодженість дій національних інститутів, що працюють у площині культурної дипломатії, їх зарегульованість та обмеженість у ресурсах»[832].

Для вирішення вказаної проблеми фахівці з держуправління у сфері культури рекомендують «подальший перегляд функцій Міністерства культури та інформаційної політики України, делегування деяких із них іншим, у т. ч. недержавним, суб'єктам (охорона культурної спадщини, музейна діяльність, координація діяльності театрів)»; «удосконалення законодавчої бази задля посилення спроможності неурядових організацій, що діють у царині культури, виконувати моніторингові, управлінські, організаційні, наглядові, дослідницькі функції»; «підвищення ефективності партнерства держави, структур громадянського суспільства і бізнесу в царині культурної політики через створення механізмів участі інституцій громадянського суспільства у формуванні та реалізації культурної політики, сприяння розвитку волонтерства та благодійництва в культурній сфері», нарешті, прискорення прийняття Закону України «Про меценатство»[833].

Тематична група «Культурна політика» дійсно відсилає до широкого кола культурологічних проблем. В одних випадках справедливо міркувати про певне їх переосмислення, як-от «культури скасування», межі якої щодо руського

---

[828] Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 8.
[829] Білецька О. Мова як національний бренд-утворюючий чинник України: (в умовах військової агресії рф 2022 року). *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С. 37.
[830] Рубан В. Проєкти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології.* 2023. Вип. 42. С. 278.
[831] Чепелик О. Українські проєкти на бієнале "Manifesta 14" та "Ars Electronica": проблема суб'єктності в культурно-політичному контексті війни. С*учасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 79–80.
[832] Там само. С. 279.
[833] Купрій В. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини в умовах воєнного стану 2022–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 39–40.

культурного спадку так і не окреслили автори окремої присвяченої їй статті[834]. Щодо більшості інших, зцентрованих навколо поняття «постколоніалізму», має йтись не про їх «постановку та розв'язання»[835], а про пришвидшену рецепцію відповідно до українських реалій наявних теоретичних напрацювань і практичного досвіду. Авжеж, перші широкі суспільні дискусії щодо підпорядкованого статусу української культури було збурено ще в перші роки після відновлення незалежності завдяки публікаціям М. Рябчука, свідком чого був й автор публікації.

4. Тематична група «*Збереження та відновлення культурної спадщини*». Основні ключові слова: «*культурна спадщина, біографія місця, збереження культурної спадщини, музеєфікація, цифрові технології, традиційна та новітня культурна спадщина*».

В умовах бойових дій високої інтенсивності та масового використання ракетно-артилерійського озброєння на території України втрат зазнає цивільне населення та руйнуються об'єкти культурної спадщини. Зазначається, що наразі завдяки міжнародній допомозі вдається зосередити зусилля на «консервації зруйнованого» та збереженні культурної спадщини України в оцифрованому вигляді[836]. Серед невідкладних заходів зі збереження та відновлення культурної спадщини вітчизняними фахівцями називаються «створення єдиного реєстру електронного обліку музейних фондів, що дасть змогу швидко орієнтуватися у кількості, переліку та стані всіх об'єктів в усіх музеях» та «необхідність удосконалення законодавства України у сфері музеєзнавства, зокрема удосконалення механізму евакуації музеїв під час воєнного стану»[837]. Формулюються і причини великих втрат вітчизняної культурної спадщини, зокрема, «відсутність чітких планів евакуації культурних цінностей на державному рівні напередодні повномасштабного вторгнення Росії на територію України»; «неготовність до евакуації більшості музеїв та інших об'єктів матеріальної спадщини, в яких зберігаються рухомі культурні цінності» за наявності відповідного досвіду руйнування та вивезення культурних цінностей з 2014 року[838].

Проте, як доводиться в статті Н. О. Шевченко, успішний досвід Грузії, Ізраїлю та Кіпру демонструє можливість подолання негативного іміджу нестабільної країни. Значний потенціал автор убачає в спелеотуризмі, який «має відбуватися на засадах збереження навколишнього середовища та знайомства з місцевими культурними традиціями», тим більше, що саме «підземні

---

[834] Коробко М., Міщенко А. Культура скасування: етичний та політичний аспекти (до постановки проблеми у контексті російсько-української війни). *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12. С. 44–47.

[835] Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 4–9.

[836] Рогожа М. Збереження культурної спадщини України в умовах війни: практики міжнародної взаємодії. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 13.

[837] Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 188.

[838] Там само. С. 187.

ландшафти створюють особливий простір безпечного середовища»[839]. Вони до того ж є доступними в тривалий період активного відновлення та реставрації зруйнованих культурних пам'яток.

5. Тематична група *«Трансформації культурного ландшафту».* Основні ключові слова: «*урбаністичні трансформації; культурний ландшафт міста; військова урбаністика; українсько-російське порубіжжя; ландшафт війни; господарський простір; антропологія простору; аграрні практики; воєнне повсякдення*; *підприємництво; ініціатива; волонтерство».*

Публікації цієї групи, на нашу думку, наочно демонструють багатоукладність української культури. Культурний ландшафт міст зазнає трансформацій модерного та постмодерного спрямування: 1. «Релокація» – евакуація, переміщення людей і цінностей із зони бойових дій до безпечніших місць; 2. «Реорганізація» – пристосування міської та культурної інфраструктури до умов воєнного стану; 3. «Реорієнтація» на нові пріоритети й ідеологеми, які відбуваються за активної ролі соціальних медіа[840]. Натомість мешканці сільських місцевостей, що межують з рф, демонструють цілковиті доіндустріальні патерни поведінки. Прив'язаність до власної «хати» – подвір'я є настільки сильною, що або примушує відмовлятися від евакуації і продовжувати вести господарство з ризиком для життя, або спонукає «повернутися додому, на Батьківщину, бодай тимчасово, щоб власними руками навести в господарстві лад»[841].

З іншої сторони, польові матеріали щодо стану самосвідомості сучасних мешканців колишнього центру вольностей Війська Запорозького, до якого входили і частини нинішніх Дніпропетровської та Херсонської областей, дозволили їх збирачу висунути гіпотезу про те, що «мілітарна складова культурного ландшафту Південної Наддніпрянщини за нових умов російсько-української війни здатна опосередковано впливати на українське суспільство». Авжеж, місцевий культурний ландшафт, спираючись на усталені тут механізми самоідентифікації з коззачиною, має виступати народною противагою «рускому міру»[842].

Повсюдною ознакою нового культурно-господарського простору воєнної України є патріотично-волонтерський рух на основі малого бізнесу.

6. Тематична група «*Поховання та вшанування*». Основні ключові слова: «*меморіальна парадигма; мортальні практики; поховання; некролог; смерть; меморіальний простір; ритуал; жалоба»*.

Визначаються нові форми комеморації, народжені фазою повномасштабної агресії російсько-української війни: «цивільні поховання в екстремальних умовах, спонтанні меморіали, антивоєнні перформанси, зміна в топоніміці населених пунктів з метою вшанування військових-захисників, уродженців цих

---

[839] Шевченко Н. О. Організація туристичної діяльності в природних ландшафтах повоєнного періоду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 1. С. 78.
[840] Степаненко А. Трансформація культурних ландшафтів українських міст у тилу в умовах повномасштабної війни. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12 (1). С. 41–42.
[841] Литвинчук Н. Господарський простір українсько-російського порубіжжя в реаліях повномасштабної війни. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3(399). С. 40.
[842] Боса Л. Етнографічні обсервації воєнного повсякдення населення Південної України: постекспедиційні рефлексії. *Народна творчість та етнологія*. 2023. № 4. С. 39–40, 45.

населених пунктів», зрештою «мережеві мартирологи»[843]. Як прикметна ознака новітніх ритуальних практик відзначається поєднання запозичених із традиційної української обрядовості поховально-поминальних атрибутів – «поминальні хліби, цукерки, рушники (як на надмогильних хрестах, іконах, портретах померлих)»[844] з наявністю «державної символіки (прапор, тризуб) чи державної колористики (стебла квітів у букетах, скріплені жовтоблакитними стрічками)»[845]. Евристично плідним було би розглянути становлення нової української меморіальної парадигми крізь призму усталених світових практик подолання «меморіальної травми» в контексті описаних у класичних працях З. Фройда «скорботи» та «меланхолії». Вірогідно, у цьому випадку йдеться про перші кроки відходу від типової для України «меланхолійної меморіальної традиції» – акцентуації навколо поневірянь минулого – до більш масових в європейських культурних обширах жалобних практик поступового примирення з утратою.

7. Тематична група «*Вимушені переселенці*». Основні ключові слова: «*міграція; вимушені переселенці; реевакуація; демографічна ситуація; внутрішньо переміщені особи; житло; приватний простір; прихисток».*

Розглядаються труднощі, з якими стикаються внутрішньо переміщені особи в осередках їх тимчасового чи постійного розміщення, насамперед, неможливість облаштування в таких місцях повноцінного приватного затишку, що значно ускладнює можливості адаптації в новій місцевості[846]. Крім побутових, внутрішні переселенці часто стикаються і з психологічними проблемами, найчастіше, «симптомами жертви» – «розгубленість, тривога, невпевненість у завтрашньому дні, напруженість і навіть певна агресивність». У групи переміщених осіб літнього віку, жінок досить сильна ностальгія за рідним домом. Натомість, більш заможні біженці адаптуються легше, вони намагаються виїхати за кордон або повернутися додому[847].

Порушені в публікаціях питання змін у демографічній ситуації та етнічного складу населення країни в умовах продовження бойових дій не можуть отримати належного й об'єктивного наукового вирішення.

Культурологічний доробок щодо теми російсько-української війни в кількісному вимірі можна зіставити з аналогічним доробком історичних наук, точніше кажучи, з публікаційною активністю Інституту історії України НАНУ за даними сайту установи[848]. Зі зрозумілих причин, цей доробок повинен

---

[843] Таран О. Громадянські практики вшанування загиблих – нові форми міської комеморації в умовах російсько-української війни. *Народна творчість та етнологія.* 2023. №11. С. 36.
[844] Там само. С. 46.
[845] Таран О. Культурно-символічний аспект поминально-поховальних локусів (у реаліях російсько-української війни). *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3 (399).С. 47.
[846] Коломийчук О. Особливості житлово-побутового становища вимушених переселенців на Прикарпатті в умовах російської війни проти України. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3. С. 13.
[847] Борисенко В. Адаптаційні процеси в середовищі внутрішньо переміщених осіб в Україні під час російсько-української війни у XXI столітті. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 4 (400). С 36–37.
[848] Історики і війна. *Інститут історії України*. URL: http://history.org.ua/uk/page/istoryky-i-viina.

слугувати своєрідним еталоном для української науки загалом. Темі російсько-української війни за 2023 р. у 6 випусках провідного «Українського історичного журналу» (долучено до WoS) було присвячено 21% публікацій (16 із 76). Було взято до уваги лише дослідницькі статті. Не враховано зміст рубрик «Рецензії й огляди», «Хроніка», «Ювілей», «In Memorian» тощо.

Війна розглядалась у двох тематичних рубриках: «Російсько-українська війна: сучасні та історичні контексти, компаративні ретроспекції» і «Повсякдення російсько-української війни: усна історія». Цікавою є остання рубрика. З однієї сторони, «усна історія» є добре відомим відгалуженням історичного знання з часів «розпорошення» позитивістського проекту всесвітньої історії XIX – сер. XX ст. і супровідної кризи історичного знання. З другого боку, йдеться про добре пояснювану теорією культурної пам'яті Я. Ассмана стадію «актуальної пам'яті», стихійного закарбування різних соціокультурних явищ, серед яких і буде за 3–4 десятиліття здійснюватиметься комеморація найзначущих подій. Теоретичне розуміння цього механізму цілком властиве авторам розглядуваних публікацій. Наприклад, виставка мистецької акції ВОЛЬНАНОВА Черкаському обласному художньому музеї (https://www.behance.net/volnanova), інші подібні проекти, на думку дописувача, створюють відкрите, зрозуміле індивідуальній свідомості «місце пам'яті», «що уможливлюють перехід від вираження емоційного переживання травматичного досвіду до його осмислення у концепті»[849].

Крім того, фахівцями Інституту історії України 2023 р. було видано понад десяток великих наукових, науково-публіцистичних праць, об'єднаних серією «Сучасна російсько-українська війна у координатах історії». Публікують вони і статті в інших часописах, в яких, зокрема, правомірно ставлять питання про глобальні виміри російсько-української війни: «Чи стане російсько-українська війна екзистенційною для всього демократичного світу? Чи не переможуть з плином часу нові прагматичні версії західної Realpolitik у взаєминах з неоімперською Росією? Залежно від конкретних відповідей на ці доленосні питання-виклики постане та чи інша конфігурація глобального світу, яка визначить обриси новітньої європейської історії»[850]

Зарубіжний доробок з висвітлення російсько-української війни було проаналізовано на основі дослідницьких статей, долучених до міжнародних наукометричних баз Scopus і Web of Science у галузі соціальних і гуманітарних наук. Саме для цієї царині є чинними встановлені нами закономірності. Розширена бібліометрія в усіх галузях знань їх не виявить.

Пошук у міжнародній наукометричній базі *Scopus* здійснювався за такими зіставними критеріями: пошуковий запит *Ukraine AND war,* search within *Article title*, режим – *Any*, documents type – *Article*, language – *Any*; subject area: *Art&Humanities, Social Sciences*; year *2023*.

---

[849] Пушонкова О.А., П'янзін С.Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 3. С.310.
[850] Смолій В. А., Ясь О. В. Сучасна російсько-українська війна у світлі пост колоніалізму. *Вісник Національної академії наук України*. 2022. № 6. С. 14.

Знайдено публікацій – **466 (462** – фактично**)**, з них 230 – у вільному доступі. Перегляд отриманих результатів засвідчив їх релевантність тематиці російсько-української війни, якій не відповідали лише 2 публікації з виборки.

Пошук у міжнародній наукометричній базі даних *Web of Science* здійснювався за такими зіставними критеріями: пошуковий запит *Ukraine AND war,* search within *Title*, режим *Any*, documents type – *Article*, subject area: *Political Science, International Relations, Communications, Areal Studies, Social Sciences Interdisciplinary, Low, Religion, Humanities Multidiscuplinary, Sociology, History, Multidiscuplinary Science, Cultural Studies, Antropology, Ethnic Studies, Language, Linguistics, Literary Reviews, Education, Philosophy, Archeology, Art, Ethics, Social Issues, Women Studies*; year *2023*.

Знайдено публікацій – **264** (**261** фактично), з них 130 – у вільному доступі**.** Три публікації внаслідок ручного перегляду було з огляду вилучено. За даними автоматичної бібліометрії сайта webofscience.com, абсолютна більшість дослідницьких статей, присвячених Україні, припадає на дві перші категорії (70,7%). Питома вага категорії Cultural Studies склала трохи більше 1%.

За нашими спостереженнями, у 2023 рр. кількість публікацій вітчизняних авторів у зарубіжних журналах на українознавчу тематику помітно зросла. Також зростає кількість змішаних публікацій українських і неукраїнських співавторів, причому перші часто складають більшість. Подібний тренд у довоєнні роки пояснюємо суто адміністративним тиском на українських дослідників, збільшенням кількості індексованих у Scopus та WoS українських видань, налагодженням каналів недоброчесних публікацій через посередників. В останні два роки, вочевидь, відіграло роль зацікавлення світової академічної спільноти Україною, прихильне ставлення до неї як жертви російської агресії, а також активне фінансування досліджень на воєнну тематику з боку як офіційних українських інституцій, так і міжнародних фундацій[851].

Серед отриманих результатів питома вага публікацій вітчизняних авторів ручним переглядом встановлена у Scopus у 12,7%. Згідно до даних автоматичної бібліометрії, питома вага авторів з Україні у виборці WoS склала 17,9% і посіла перше місце у рейтингу за цим показником. Друге-п’яте місце рейтингу зайняли: США, Велика Британія, Німеччина і Польща. Наведена географія авторства майже не змінились порівняно з періодом 2020–2021 рр. у Scopus[852]. Одначе звернемо увагу, що саме ці країни стали також лідерами за обсягом військової допомоги Україні 2022 року.

Серед провідних освітньо-наукових установ, працівники яких висвітлювали події та наслідки російсько-української війни найактивніше, пошукові інструменти Scopus вказують КНУ ім. Тараса Шевченка, НАН України та НУ «Львівську політехніку». Під час ручного перегляду також часто траплялись статті викладачів ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Наш огляд розширеного

---

[851] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). Pp. 20–21.

[852] Ibid. P.17.

структурного аналізу інституційного авторства за 2020–2021 та 2022–2023 рр.[853] показав, що у розглядуваний період частина установ вибула з top-10 лідерів, переважно з об'єктивних причин (Маріупольський державний університет). Інший заклади («Львівська політехніка», Сумський державний університет) скористались війною як «вікном можливостей».

Нами обраховані дві очевидні кількісні закономірності у висвітленні розглядуваної тематики у Scopus і WoS.

Різке збільшення зацікавлення Україною в іноземних та вітчизняних дослідників внаслідок переходу російсько-української війни у «гарячу фазу». У таблиці 2 підсумовано результати відповідного пошуку у базі даних Scopus (через його більшу зручність).

Табл. 2

Кількість дослідницьких статей, присвячених Україні, у Scopus

Запит	**2021**	**2022**	**2023**
Пошуковий запит *Ukraine,* search within***Article title**;*режим *Any*, documents type – *Article*, language – *Any*; subject area: *Art&Humanities, Social Sciences*.	634	945	1336
Пошуковий запит *Ukraine* search within ***Article title, Abstrait, Keywords,*** режим *Any*, documents type – *Article*, language – *Any*; subject area: *Art&Humanities, Social Sciences*.	1527	2329	3092

За умови використання ширших параметрів пошуку та критеріїв для аналізу зростання кількості публікацій на тему російсько-української війни усіх авторів лише за 2022 рік порівняно з 2021 роком у Scopus виявиться взагалі багаторазовим[854]. Проте, слід віддавати собі звіт у тому, що зазначений тренд допоки залишатиметься обмеженим за своїм масштабом. Він, вочевидь, не означає автоматичного збільшення ані загальної кількості зарубіжних публікацій вітчизняних науковців, ані рівня їх авторитетності в різних галузях знань. На нашу думку, шлях до повноцінної реалізації наукового потенціалу країни у світовій науковій спільноті може виявиться не менш тривалим, ніж шлях України від статусу кандидата до статусу повноцінного члена ЄС.

Демонструється однозначна підтримка Україні. Якщо у довоєнний період для позначення «гібридної» фази російсько-української війни нерідко використовувались поняття «*crisis*» чи «*conflict*», то в більшості назв публікацій в обох базах даних, присвячених «гарячій» фазі цієї війни, використовуються поняття «*war*», «*invasion», «aggression».* Комбінація цих тегів зі словом

[853] Ibid. P.18–19.

[854] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). P.15.

Ukraine (Ukraine AND war + Ukraine AND invasion + Ukraine AND aggression) у назвах дослідницьких статей за 2023 рік у Scopus (за наведеними вище параметрами) склала 633 позиції, у WoS – 377; комбінація попередніх тегів зі словом *Ukraine* (Ukraine AND crisis + Ukraine AND conflict) склала 132 позиції у Scopus та 71 позицію у WoS.

Якщо для 2022 р. така реакція могла бути пояснена емоційними причинами, то 2023 року вона є абсолютно осмисленою. Напроти, відсутність підтримки України в її справедливій боротьбі піддається критиці. Скажімо, спізніла реакція Римо-Католицької Церкви на повномасштабну війну інтерпретується як «поступливість порушнику міжнародного права»[855]. Негативно потрактовується і невиразна реакція міжнародних культурницьких організацій – Міжнародної ради з архівів (ICA), Міжнародної ради музеїв (ICOM), Міжнародної федерації бібліотечних асоціацій та установ (IFLA) і ЮНЕСКО щодо загрози знищення культурної спадщини країни на початку повномасштабної агресії[856].

Змістовна оцінка отриманих результатів дає змогу долучити до започаткованого переліку інші закономірності.

3. *Дослідницькі статті у Scopus і WoS*, написані зарубіжними авторами, на відміну від їх вітчизняних колег, *містять розвідки про зовнішні впливи (impacts) російсько-української війни на різні сфери життя світового співтовариства у XXI ст*. У Scopus переважали роботи з соціальних, медичних та економічних наук[857]. Рейтинг найчастіше вживаних ключових слів у цих публікаціях у WoS очолили energy, refugees, migrants, food, social media, mental health, anxiety, education[858]. У базі Dimensions для порівняння найбільш вживаними ключовими словами стали: ринок, ціна, економіка, безпека[859]. У географічному плані констатувалося формування двох потужних публікаційних кластерів. Перший очолюють Україна, США, Велика Британія, переважно країни ЄС, другий включає авторів з країн Азії та Африки[860]. Естонська науковця також звертає увагу в опублікованій тезовій версії доповіді на залежність від географії авторства тематики статей. Європейських авторів, здебільшого із

---

[855] McLarren K. The Silence of the Roman Catholic Church on the Ukraine War. *The Review of Faith & International Affairs*. Publ. 10.10.2023. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15570274.2023.2261711 (accessed: 12.03.2024).

[856] Kosciejew M. Endangered cultural heritage in the Russia-Ukraine war: comparing and critiquing interventions by international cultural heritage organizations. *International Journal of Heritage Studies.* 2023. Vol. 29. Issue 11. Pp. 1158–1177.

[857] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). Pp. 29.

[858] Must Ü. The coverage of the russian-Ukrainian war in international scientific literature. *Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів* : зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2023 р. : у 2 ч. Київ, 2023. Ч. І. С.32.

[859] Ahlawat R., Ghai M., Garg S. K. Bibliometric Analysis of Published Research on Russia-Ukraine War Using VOSviewer. *Economic Affairs.* 2022. Vol. 67. No. 04s, Pp. 1000.

[860] Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). Pp. 29.

сусідніх з Україною держав, цікавить проблема біженців. Азійських дослідників цікавлять передусім питання енергетичної і продовольчої безпеки.

Зафіксовані нами внаслідок ручного перегляду результатів пошуку випадки звернення іноземних авторів до внутрішньо української тематики є поодинокими, найчастіше стосуються питань ідентичності. Згідно до даних таблиці 3, найбільшу кількість цитувань набрали статті про економічні наслідки російсько-української війни.

Табл. 3

Рейтинг дослідницьких статей у Scopus про російсько-українську війну за 2023 рік з найбільшою кількістю посилань

№ № з/п	Назва	Автори	Ресурс	Кіл-ть цитувань
11	The Postcolonial Moment in Russia's War Against Ukraine	Mälksoo M.	Journal of Genocide Research. Vol. 25. Iss.3-4. pp. 471–48	31
22	Economic costs of the Russia-Ukraine war	Liadze I., Macchiarelli C., Mortimer-Lee P., Sanchez Juanino P.	World Economy. V. 46. Iss. 4. pp. 874–886	28
33	The Russia-Ukraine war: Implications for global and regional food security and potential policy responses	Abay K. A., Breisinger C., Glauber J., Kurdi S., Laborde D., Siddig K.	Global Food Security Vol. 36. Article, 100675	24
44	The effect of energy price shocks on commodity currencies during the war in Ukraine	Sokhanvar A., Çiftçioğlu S., Lee C.-C.	Resources Policy. Vol. 82. Article 103571	23
55	Is Europe really forged through crisis? Pandemic EU and the Russia–Ukraine war	Anghel V., Jones E.	Journal of European Public Policy. Vol. 30 Iss. 4. pp. 766–786	18

У світлі наближення президентських виборів у США 2024 року вельми цікавою є стаття з «контрфактичним аналізом» політики Дональда Трампа у разі його переобрання на попередніх виборах 2020 року. Автори доходять до слушного висновку про те, що близькість Трампа до Путіна та його «антипатія до України в поєднанні з його надмірною самовпевненістю, експлуататорським і недовірливим характером (exploitative and distrusting nature), змусила би його до іншого підходу, зробивши дуже малоймовірними стійку критику Росії, підтримку України, вільний обмін розвідданими та пріоритетність європейських

союзників». Натомість у реальності за президентства Дж. Байдена «рання та об'єднана відповідь США та Заходу була істотною (significant), дозволяючи українському опору бути більш організованим і ефективним»[861]. І хоча потенційному новому президентові США прийдеться рахуватися з цими новими реаліями, наведені вірогідності залишаються цілком імовірними.

Часто аналіз конкретного матеріалу уводиться в широкий історико-культурний контекст. Наприклад, як імовірний сценарій завершення активної фази російсько-української війни розглядаються розділ Німеччини внаслідок Другої світової війни та її возз'єднання через десятки років[862] [48, p.20].

Для вітчизняних авторів здебільшого більш значущою виявилась внутрішньоукраїнська проблематика: «Операційна ефективність банківської системи України в період війни», «Розвиток електронної торгівлі у воєнних і післявоєнних умовах», «Особливості функціонування представницьких органів влади в Україні в умовах війни», «Рефлексії про війну у творчому контексті дизайн-освіти в Україні» та ін. Подібна закономірність спостерігається навіть тоді, коли об'єктом дослідження стають схожі об'єкти. Наприклад, досліджуючи візуальний вміст муралів поблизу Гданська, польські автори виокремлюють у них шість соціокультурних категорій загального плану: 1) опір і надія, 2) сім'я та мужність, 3) страждання та смерть, 4) мучителі та пригноблені, 5) тварини, 6) ідилія[863]. Натомість серед витворів вуличного мистецтва вітчизняних культурологів цікавлять виключно мурали патріотичного змісту. Наслідком їх семіотичного студіювання постають лише колористичні коди національної ідентичності – «колористика державного прапора України (як символ великої української держави, символ перемоги над ворогами, знак пам'яті про тих, хто віддав життя за свободу своєї батьківщини, спосіб візуалізації патріотичних почуттів) і тріада білий-чорний-червоний колір (як уособлення концентрації основи життєдайної сутності світу в українській космології) найчастіше використовуються з метою конструювання національної ідентичності та вираження національно-культурного змісту»[864]. Описаний тренд почасти може бути сформованим у попередні роки через низьку інтегрованість української академічної спільноти до світового співтовариства освітян і науковців. Українські дослідники дотепер прагнуть публікувати свої результати в місцевих журналах, орієнтовані на вітчизняну аудиторію[865].

---

[861] Kaarbo J.,Oppermann K.,Beasley R. K. What if? Counterfactual Trump and the Western response to the war in Ukraine. *International Affairs*. 2023. Vol. 99. Issue 2. Pp.622.

[862] Heisbourg F. How to End a War: Some Historical Lessons for Ukraine. *Survival*. 2023. Vol. 65. Issue 4. P. 20.

[863] Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., KukiełkoK., Parchimowicz M. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts.* 2023. Vol. 12. Issue 3: 112.

[864] Павліченко Є. О. Національно-культурний зміст в об'єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 37.

[865] Nazarovets S., Mryglod O. Ukrainian Arts and Humanities Research in Scopus: A Bibliometric Analysis, *Library Hi Tech*. Publ. 18.07.2023. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45858/1/S_Hazarovets_LHT_2023_BIBL.pdf (accessed: 15.11.2024).

Звичайно, подибуємо спроби українських дописувачів подивитися на війну в Україні із зовнішньої точки зору. Але вони страждають, як на нас, типовою хворобою усієї вітчизняної наукової гуманітаристики – «взагалі по загалям», відсутністю кількісних обрахунків. На нашу думку, подібні розвідки дають найбільший ефект у режимі компоративного аналізу, коли, наприклад, англійські неологізми, породжені російсько-українською війною, вивчаються на основі як зарубіжних, так і українських джерел[866].

4. *Привілейовану групу серед дослідницьких статей, причому в обох розглядуваних наукометричних базах, склалипублікації*, *присвячені медіа*. Їх питома вага дорівнювала майже однаковим показникам в обох розглядуваних базах: у Scopus – 11,6%, у WoS – 11,5%.

Студіюються два медійні режимі – *особливостей висвітлення та особливостей маніпуляції*. Прикладом дослідження першого режиму може слугувати студіювання висвітлення російсько-української війни онлайн-ЗМІ Західних Балкан, яке продемонструвало суттєві відмінності у «наративі, дискурсі і термінології», що використовуються мас-медіа Албанії, Сербії, Північної Македонії, Боснії та Герцоговини, Чорногорії[867], попри те, що усі вони не надсилають до місця подій власних журналістів, а використовують вторинні джерела – агенції новин, соціальні платформи та місцеві медіа[868]. Насправді, у матеріалах статті чітко простежується, що за винятком сербських, мережеві ЗМІ інших західно-балканських країн писали про «війну», «напад», агресію» щодо подій в Україні.

Щодо другого режиму, зазначається, що звичайна для будь-яких війн пропаганда російською стороною була як ніколи раніше ретельно сфабрикована на рівні людей, місць та подій. Вирішальну роль відіграла «емоційна мобілізація», поєднання російськими ЗМІ «у своїй (дез)інформації різних емоцій та стимуляторів асоціативної пам'яті, такі як гордість, гнів, несправедливість або страх». Наприклад, коли «емоції слави та гордості, які викликаються посиланнями до перемоги над нацистською Німеччиною в 1945 році», «накладаються поверх емоцій гніву, пов'язаний із вигаданими історіями сучасної нацистської України»[869]

Військові аспекти майже не досліджено. *Більшість публікацій було присвячено використанню авіації.* Зазначається, що подібно до сумно відомих Потьомкінських сіл часів Катерини Великої, російські ВПС сьогодні є лише фасадом сучасних ВПС XXI ст. Вони не змогли здійснити «стратегічну повітряну операцію» і здолати опір України лише власними силами на основі доктрини

---

[866] Kramar N., Ilchenko O. Neologisms in the media coverage of the Russia-Ukraine war in the context of information warfare. *Studies about Languages / Kalbų studijos.* 2023. Issue 43. Pp. 14–28.

[867] Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., KukiełkoK., Parchimowicz M. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts.* 2023. Vol. 12. Issue 3: 112.

[868] Selimi F., Zejnullahu S. The Narrative, Discourse and Terminology of the Western Balkans Online Media Reporting on the Russia-Ukraine War. *Studies in Media and Communication. 2023.* Vol. 11 Issue 6. Pp.90.

[869] Johansson-Nogués E., Şimanschi E. Fabricating a war? Russian (dis)information on Ukraine. *International Affairs.* 2023. Vol. 99. Issue 5. Pp. 2032.

«безконтактності»[870]. Відтак різко зросло використання малих дронів. Цей факт визначається як нове слово у військовій тактиці, яка донедавна надавала пріоритетне значення великим безпілотним літальним апаратам. Зазначається, що через дефіцит звичайних озброєнь і боєприпасів, особливо високоточних, Україна інноваційно підійшла до ведення сучасної тотальної війни за допомогою дешевих комерційних безпілотників подвійного призначення[871].

Другим обговорюваним воєнним аспектом, причому зі сторони інтернаціональних дослідницьких колективів, стала вірогідність ядерної ескалації[872]. Проте, західним дослідникам вона видається малоймовірною: «Новітні технології дали Росії хибне відчуття переваги напередодні війни в Україні та значною мірою не змогли забезпечити Росії перемог на полі бою. У результаті Москва посилила залежність від ядерної зброї та ядерної загрози. Ця залежність може збільшитися після війни в Україні, коли Росія традиційно ослаблена»[873].

Було констатовано збільшення внаслідок війни в Україні військових витрат в усьому світі, зокрема в країнах Центрально-Східної Європи, Китаї, Індії та Японії. «Солідарність з Україною багатьох європейських і неєвропейських країн була продемонстрована в рівнях військової допомоги, наданої у 2022 році». 2022 року Україна отримала при військовому бюджеті у 35 млрд дол. від 25 країн щонайменше 30 млрд дол. військової допомоги. США, Великобританія та Німеччина були трьома найбільшими донорами військової допомоги. Лише США надали її на 19,9 млрд дол.[874].

Було відзначено, що за даними the World Value Survey – регулярного Світового опитування цінностей, до початку «гібридної» фази російсько-української війни у 2014 році українці були одним із найбільш пацифістських народів Європи. Повномасштабне вторгнення перетворило українців на стійких захисників свого країни. Попри прокламоване теоретиками зменшення готовності до боротьби та опору внаслідок затягування бойових дій, «довіра до українських політичних інституцій, довіра до українських збройних сил і зростаюче визнання того, що Україна не самотня у своїй боротьбі, впливають на готовність воювати та чинити опір» значно більшою мірою, ніж вважалося раніше. Це стосується усіх регіонів країни та усіх верств населення, хоча більш заможні соціальні групи схильні до більш активного опору агресорові[875].

---

[870] Wiswesser Sean M. Potemkin on the Dnieper: the Failure of Russian Airpower in the Ukraine war. *Small Wars & Insurgencies.* 2003. Vol. 34. Isssue 7. Pp. 1205–1234.

[871] Kunertova D. Drones have boots: Learning from Russia's war in Ukraine. *Contemporary security policy.* 2023. Vol. 44. Issue 4, Pp. 576–577.

[872] Aderito V., Sinovets P., Theron J. (eds). Russia's War on Ukraine. *The implications for the Global Nuclear Order.* 2023, 258 p.

[873] Favaro M., Williams H. False Sense of Supremacy: Emerging Technologies, the War in Ukraine, and the Risk of Nuclear Escalation. *Journal for Peace and Nuclear Disarmament.* 2023. Vol. 6. Issue 1. P. 28.

[874] Tian Nan, Lopes da Silva D., Béraud-Sudreau L., Liang Xiao, Scarazzato L., Assis A. Developments in Military Expenditure and the Effects of the War in Ukraine. *Defence and Peace Economics.* 2023. Vol. 34, Issue 5. Pp. 559–561.

[875] Bukkvoll T., Brundtland Steder F. War and the Willingness to Resist and Fight in Ukraine, *Problems of Post-Communism*. 2023.

6.В окрему групу можна виділити публікації у WoS, присвячені релігійному факторові у війни. Їх питому вагу нами визначено як 4,5% від загальної вибірки в цій базі. Абсолютна більшість цих статей була також проіндексована й у Scopus. Проте, через більшу кількість одиниць вибірки у цій базі вона не склала статистично достеменної категорії. Узагалі-то з релігієзнавчої точки зору таке виокремлення сповна відображає факт посилення релігійних чинників у культурі XXI ст. Найбільше уваги зарубіжними авторами було приділено контраверсійній позиції Всесвітньої ради Церков щодо війни в Україні, яка воліла «лишатися настільки нейтральною, наскільки це було можливо»[876]. Натомість вітчизняні фахівці дослідили російсько-українську війну через відмінні висловлювання глав Православної Церкви України (ПЦУ), Української Греко-Католицької Церкви (УГКЦ) та Української Православної Церкви (УПЦ). Якщо митрополит Епіфаній та патріарх Святослав «надають російсько-українській війні сакрального змісту, проектуючи її в есхатологічний вимір як війну добра зі злом, де добру судилося перемогти», то митрополит Онуфрій взагалі не згадує про перемогу України, а здебільшого передбачає настання миру шляхом переговорів чи посередництва[877].

Нарешті, *трапляються екзотичні теми***:** «Вплив опосередкованої Інтернетом музичної терапії на зменшення симптомів генералізованого тривожного розладу серед переміщених нігерійців під час російсько-української війни»[878] (пер. автора). У статті чеських авторів було проведено за їх власним визнанням, «нерепрезентативне» опитування 66 українських біженців, які прибули до Чеської Республіки після 24 лютого 2022 року. Майже ¾ з опитаних були жінками, 2/3 – мали дітей. Лише 14% опитаних зізнались, що в екзилі їхнє вживання алкоголю почастішало (що, як на нас, не дивно з огляду на склад опитуваних). Загалом практики вживання алкоголю серед українських біженців були оцінені як подібні до тих, що мали місце у Європі у перші місяці епідемії COVID-19[879].

Статті, предмет яких можна віднести до царини культури, кількісно незначні, проте, вони часто суголосні вітчизняним публікаціям, містять цікаві результати. Зокрема, цю суголосність ми спостерігаємо у темах: а) мистецтва, б) національної ідентичності, в) культурної політики і культурної спадщини, за якими публікувались цьогоріч статті про російсько-українську війну у фахових наукових журналах з культурології та суміжних гуманітарних дисциплін, які ми дослідили раніше.

---

[876] Kopperoinen P. The World Council of Churches at the 11th General Assembly on the War in Ukraine. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe.* 2023. Vol. 43. Issue 5. Pp. 106.

[877] Levko O. Framing the Russia-Ukraine War in the Discourse of Ukrainian Church Leaders. *Logos: A Journal, of Religion, Philosophy Comparative Cultural Studies & Art.* 2023. Issue 115, Pp. 67.

[878] Nnanyelugo Ch. E., Iyendo T. O., Gever V. C. Effect of Internet-mediated music therapy intervention on reduction in generalized anxiety disorder symptoms among displaced Nigerians of the Russia–Ukraine war. *Psychology of Music.* 2023. Vol. 51. Issue 4. Pp. 1149–1159.

[879] Barták M., Petruželka B., Ponomarenko M., Shuranova L., Rogalewicz V. Characteristics of alcohol use among migrants from Ukraine to the Czech Republic in the context of the war in Ukraine in2022. *Kontakt / Journal of nursing and social sciences related to health and illness*. 2023. Vol. 25. Issue 2. Pp. 128.

На прикладі аналізу 32 стінописів антивоєнного змісту на 300-метровому бетонному мурі, що підпирає земляний насип обабіч станції Яшєнь у Гданську, авторства студентів з Польщі, України, Білорусі, було продемонстровано потенціал вуличного мистецтва, не заплямованого рекламними чи споживацькими інтересами. Зокрема, «ілюструючи людську ціну збройного конфлікту», мурали «можуть надихати людей різного віку діяти та брати участь у ініціативах для підтримки постраждалого від війни населення»[880].

На думку і українського[881], і західного[882] експертів, українська культурна ідентичність під час війни продовжує успішно консолідуватися, причому в дивній, як на нас, гібридній версії одночасно і етнічного, і громадянського націоналізму.

У включеній до WoS статті вітчизняних авторів «трансформації культурного розвитку українського народу» підсумовано до вивищення ролі української мови, історії та пам'яті серед простих громадян та поширення культури заперечення всього російського серед науковців[883].Також студіюється діяльність окремих культурних установи, зокрема бібліотек і музеїв. Було надано високу оцінку онлайн-активності Національного музею історії України у Другій світовій війні, яка вповні відповідає сучасним вимогам миттєвої меморіалізації у реальному часі. Тим самим музей позитивно «впливає на підтримання високого морального духу та «бойового духу», а також на «залучення міжнародної спільноти до допомоги Україні». Крім того, від початку російського вторгнення Музей війни активно використовує історію для поточних політичних і військових цілей. Наприклад, він оперує «транснаціональними формами пам'яті про Голокост, як-от гаслом «Ніколи знову», посилаючись не лише на конкретну історичну подію, але – ширше – на етичний наратив, який засуджує геноцид, щоб мобілізувати дії, які сприяють поразці та суду над російськими військовими злочинцями і відновленню справедливості»[884]. Цікавим є фактографічне дослідження, присвячене кінематографічній культурі України воєнної доби, зосереджене на новітніх практиках у діяльності українських кінотеатрів після її відносної нормалізації восени 2022 року[885].

Значно ширше, ніж в українських авторів розглядається тема «жінка та війна». Зазвичай, візуальні наративи щодо жінок в Україні виходять з традиційного патріархального розподілу ролей. Наприклад, аналіз 201 фотографії на

---

[880] Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., KukiełkoK., Parchimowicz M. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts.* 2023. Vol. 12. Issue 3: 112.

[881] Kyluk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of post-communism*. Vol. 71, Issue 4. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10758216.2023.2224571 (accessed 20.03.2024).

[882] Wilson A., Ukraine at war: Baseline identity and social construction. *Nations and Nationalism.* 2023. Pp. 1–10.

[883] Filimonova-Zlatohurska Y., Poperechna G., Nikolenko K., Poliuha V., Shevel I. Transformation of the cultural development of the Ukrainian people in the context of military realities: philosophical reflections on dilemmas. *Amazonia Investiga.* 2023. Vol. 12, № 63. Pp. 231.

[884] Olzacka E. War and 'museum front' in a digital era: The Ukrainian War Museum during the Russian invasion of Ukraine. *Media, War & Conflict*. 2023. Vol. 17, № 1. Pp. 98–115.

[885] Shumylovych B. Cinematic Culture During the War in Ukraine: Surviving the Year of Brutalities. "Images". Poznań 2023. Adam Mickiewicz University Press. Vol. 34, Issue 43. Pp. 111–126.

перших шпальтах в шести міжнародних газетах протягом першого місяця війни показав, що жінки фігурують у 47,3% зображень, «проте їхня роль є підпорядкованою. Вони постають як другорядні та мовчазні жертви, котрі мають бути захищені»[886]. Натомість феміністично орієнтованими дослідниками констатується, що «активність, продемонстрована українськими жінками у війні, яка триває, є численним спростуванням патріархальних схем», попри те, що саме жінки страждають від наслідків війни найбільше. Це стосується як масового залучення жінок до служби у лавах ЗСУ «на нестереотипних ролях», так і їх активної діяльності як журналісток, волонтерів та учасниць антивоєнного руху[887].

Однією з найбільш цитованих у Scopus стала стаття данської дослідниці Maria Mälksoo «Постколоніальні моменти у війни росії проти України», яка угледіла їх у зміні правил гри для країн Центральної та Східної Європи. «У своїй голосній протидії спробам Росії заперечити Україну» вони відновлюють «свою власну політичну силу разом з Україною на полі бою, вказують на нову динаміку внутрішньоєвропейської політики, де списки тих, хто говорить і тих, хто слухає, поступово змінюються цією війною»[888]. Дослідниця також наголосила, що підтримка ідеї «нейтралітету України» відбиває донедавна поширені уявлення про обмежену суверенність нашої країни і вимагає деколонізації старої ідеї східноєвропейської буферної зони від російської загрозу Заходу[889].

«Вузьким місцем» і водночас «вікном можливостей», на нашу думку, є висвітлення нових культурних феноменів, породжуваних війною, скажімо, неологізмів в англійській мові[890], особливої «архітектоніки» воюючих культур, наприклад, російської культури нехтування людським життям[891] тощо. Так само не спостерігаємо більш узагальнених спроб концептуалізації сутності та меж (limits) нової соціокультурної реальності, створеної російським вторгненням в Україну.

Тематика російсько-української війни в 16 наукових фахових виданнях з культурології (та суміжних дисциплін) у 2023 р. розглядалась у 34 статтях, що становить 9,2% від загальної кількості суто культурологічних праць у проаналізованих часописах. Відповідні матеріали розміщували 69% часописів із нашої вибірки, зокрема 63% – у культурологічних рубриках. Найбільш вдалим уважаємо досвід оприлюднення таких розвідок в особливих тематичних

---

[886] Iraola M. E., Peña-Fernández S. The Face of War. Women in the Photographs of the International Press during the Invasion of Ukraine. *Fotocinema*. 2023. Vol. 27, Pp. 245.

[887] Al Oraimi, S., Antwi-Boateng, O. Surviving Patriarchy: Ukrainian Women and the Russia-Ukraine War. *Journal of International Women's Studies.* 2023. Vol. 25. Issue 6. Article 8. URL: https://vc.bridgew.edu/jiws/vol25/iss6/8 (accessed 24.02.2024).

[888] Mälksoo M. The Postcolonial Moment in Russia's War Against Ukraine. *Journal of Genocide Research*. 2023. Vol. 25. № 3–4. P. 472.

[889] Ibid. P. 475.

[890] Ivanenko N., Biletska O., Hurbanska S., Hurbanska A., Kochmar D. English language Morphological Neologisms Reflecting the War in Ukraine. *World Journal of English Language.* 2023. Vol. 13. Issue 5. Pp. 432–438.

[891] Legkauskas V. Feet of clay: five cultural vulnerabilities of the Russian state in the face of the war in Ukraine. *Journal of Contemporary European Studies.* 2024. Vol. 32, Issue 1. Pp. 262–271.

розділах із залученням широкого кола спеціалістів-гуманітаріїв. Обраховані показники, можливо, суперечать деяким суспільним очікуванням, одначе вони не є критичними порівняно зі зразковим доробком за цією тематикою в «Українському історичному журналі» Інституту історії України НАНУ (21%).

За ключовими словами було виокремлено 7 основних тематичних груп: 1) «*Мистецтво*»; 2) «*Культурна ідентичність*»; 3) «*Культурна політика*»; 4) «*Збереження та відновлення культурної спадщини*»; 5) *«Трансформації культурного ландшафту»;* 6) «*Поховання та вшанування*»; 7) «*Вимушені переселенці*». Спостерігаємо притаманну культурології, як інтегральній науці про культуру, граничну широту явищ, що досліджувались, у процесі студіювання яких виокремлюється їх питомо культурологічні аспекти.

У цих статтях лише фіксувались певні соціокультурні явища чи тренди, які, утім, відсилають до більш загальних проблем. Частина з них – багатовимірність української ідентичності та культурно-мистецького ландшафту, особливості вітчизняної меморіальної традиції – дійсно потребує реконцептуалізації. Унаслідок війни видозмінюється і постколоніальний статус України, яка перестає бути «сірою зоною Європи». Натомість здолання внутрішнього «постколоніального синдрому» належить здійснювати на рівні не теоретичних дискусій, а практичних кроків.

Комплексний аналіз висвітлення російсько-української війни у дослідницьких статтях з міжнародних наукометричних баз Scopus і Web of Science за 2023 рік (730 публікацій) у галузях соціальних і гуманітарних наук показав, що у кількісному плані в останні два роки саме через неї різко зросло зацікавлення українознавчою проблематикою. Вона розглядається з прихильних для нашої країни позицій, саме як «війна», вторгнення», «агресія», але не «конфлікт» чи «криза». Також помітно зросла кількість та питома вага публікацій як вітчизняних авторів, так і інтернаціональних колективів у зарубіжних журналах на цю тематику. Згідно до даних автоматичної бібліометрії, питома вага авторів з Україні у виборці WoS склала 17,9% і посіла перше місце у рейтингу за цим показником. Вочевидь, відіграли роль прихильне ставлення світової академічної спільноти до нашої країни як жертви російської агресії та її фінансова підтримка.

На відміну від вітчизняних публікацій, здебільшого присвячених внутрішнім питанням, автори зарубіжних статей зосереджують свою увагу на зовнішніх впливах російсько-української війни в широкому соціально-економічному та геополітичному контекстах. Привілейоване місце посідають публікації з медійної тематики. У першу чергу, вони торкаються режимів висвітлення та особливостей маніпуляції з інформацією про цю війну. Огляд воєнних аспектів обмежується обговорення використанням авіації, малих дронів і вірогідності ядерної ескалації.

Більшість нечисленних статей, предмет яких можна віднести до царини культури, суголосні темам: а) мистецтва, б) національної ідентичності, в) культурної політики і культурної спадщини, на які також публікуються вітчизняні автори у фахових виданнях з культурології, згідно з даними першої частини нашого дослідження. Натомість, тематика «жінка та війна» розглядається значно ширше. Дослідники не дійшли єдиної думки про те, чи робить традиційно

ця війна з жінок найбільших жертв, чи напроти торує шляхи до їх подальшої емансипації і в Україні, і світі.

У цілому, російсько-української війна успішно опрацьовується зарубіжному науково-культурологічному дискурсі у широкому спектрі своїх проявів і впливів. Проте, допоки ми не спостерігаємо спроб концептуалізації сутності та меж (limits) нової соціокультурної реальності, створеної російським вторгненням в Україну.

У майбутньому найбільш перспективним уявляється нам аналіз західного монографічного доробку розглянутої у статті тематики. Побіжний пошук за допомогою сервісу books.google.com.ua видав декілька десятків найменувань видань із сполученням слів Ukraine та war у назві. Найбільш змістовними уявляються нам праці тих дослідників, котрі спеціалізуються на пострадянській тематиці[892]. У них триваючи з 24 лютого 2022 року повномасштабна війна розглядається у тривалій часовій перспективі як прояв особливого типу російського націоналізму та більш кон'юнктурної потреби у внутрішньополітичній консолідації російського суспільства навколо режиму Володимира Путіна[893].

[892] D'Anieri P. Ukraine and Russia.From Civilized Divorce to Uncivil War. 2st ed. Cambridge University Press, 2023 ; Kuzio T. Russian Nationalism and the Russian-Ukrainian War. Autocracy-orthodoxy-nationality. Routledge, Taylor & Francis Group, 2022. 280 p. ; Plokhy S. The Russo-Ukrainian War. Allen Lane, 2023. 416 p.

[893]Ramani S. Putin's War on Ukraine. Russia's Campaign for Global Counter-Revolution. Hurst, 2023. 592 p.

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО МАРІУПОЛЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВПЛИВУ ПІД ЧАС ВІЙНИ

В історії України культурні прояви суспільного буття посідають особливе місце, адже в умовах тривалого бездержавного існування українських земель попри імперське домінування, культурні практики в окремих регіонах засвідчували тяжіння до певних ідентичностей. Оскільки найгостріші та найскладніші виклики для нашої держави наразі полягають у суспільно-політичній та геополітичній площині, дослідження культурних аспектів життя окремих регіонів в історичній ретроспективі видається не менш актуальним.

Серед багатьох чинників, які впливали на суспільні та культурні практики населення Маріуполя, був театр. На прикладі розвитку театру як мистецтва та як видовища і засобу проведення дозвілля можна простежити формування культурних, естетичних та навіть ідеологічних смаків різних соціальних груп населення регіону. Театр здатний зберегти традиції, ціннісні пріоритети, об'єднати більшість видів мистецтва та сформувати світоглядні орієнтири. Водночас театр поширює культурні та духовні надбання народу, його етнічні, культурні та ментальні особливості.

Протягом своєї історії театральні заклади Маріуполя, незважаючи на свою провінційність, здійснювали важливі соціальні функції, зокрема, сприяли згуртуванню членів спільноти, консолідації зусиль задля культурного розвитку громади, формуванню моральних цінностей та естетичних поглядів.

Політична обставина, що додає темі актуальності, полягає в тому, що у зв'язку з повномасштабним вторгненням рф Маріуполь виконує досить важливу стратегічну роль, а отже його історія потребує всебічного вивчення та гідного представлення в загальноісторичному науковому дискурсі. Після 24 лютого 2022 року театральне життя в Україні зазнало суттєвих змін. Більшість театрів, філармоній, концертних залів країни повідомили про вимушену паузу в роботі через введення воєнного стану. Чимало акторів та акторок, режисерів і диригентів поповнили лави ЗСУ і територіальної оборони, стали волонтерами. Найбільше постраждала театральна культура окупованих міст. Зокрема. до повномасштабного вторгнення рф в Маріуполі нараховувалося 16 театральних колективів, які мали різний досвід, жанрово-стилістичні особливості та спрямованість. Проте більшість з цих колективів не змогли відновити свою роботу через перебування їхніх співробітників в окупації, у різних містах України та Європи. Єдиний театральний колектив, який зміг все ж відновити свою роботу майже в повному складі в Україні – це Маріупольський театр авторської п'єси «Conception». Тепер його вистави можна побачити в Києві. У невеликому складі працює в Ужгороді і колектив Донецького академічного обласного драматичного театру (м.Маріуполь). Саме завдяки цим колективам вдалося зберегти театральну культуру Маріуполя на підконтрольній Україні території. Крім цього, деяким театрам Маріуполя вдалося відновити свою діяльність і за кордоном.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у культурології висвітлено особливості розвитку театрального мистецтва Маріуполя в умовах воєнного стану (після повномасштабного вторгнення РФ в Україну).

Важливо враховувати, що означена проблематика знайшла відображення лише в публікаціях регіональних сайтів, статті яких присвячені культурним колективам України, які через окупацію власних міст були вимушені почати роботу на підконтрольній території України.

Загалом минуле театрального мистецтва Північного Приазов'я має своєрідну історичну долю. Впродовж століть мешканці регіону вносили свою частку в скарбницю української театральної культури. Досліджуючи еволюцію розвитку театральної справи в регіоні, можна простежити, як поступово з аматорських і гастрольних колективів створюється й народжується власне театральне дійство з відповідним реквізитом, бутафорією, костюмами. Питання розвитку театральної культури Приазов'я в умовах воєнного стану є малодослідженою. Втім ця тема є досить актуальною, адже наразі мешканці Маріуполя через окупацію продовжують розвивати культуру свого регіону в інших містах України, що є дуже важливим та потрібним процесом. Слід звернути увагу, що ця тема знайшла відображення в деяких статтях істориків (О. Демідко) та журналістів (Н. Грабченко, Р. Гостюк, М. Катаєва, Е. Прокопчук, Г. Терещук, Н. Толочко, Т. Черевко). Роль театрального мистецтва під час війни у своїх розвідках досліджували театрознавці, режисери та журналісти О. Апчел, І. Атаманчук, Л. Костинюк та Г. Терещук.

Мета– окреслити шляхи розвитку театральної культури Маріуполя на підконтрольній території України та за кордоном і визначити вплив театрального мистецтва під час війни.

Цікаво, що реакція театрів у першу добу повномасштабного вторгнення влучно відображає реакцію українського соціуму загалом. Перші години у східних та південних регіонах нашої країни, які одразу зазнали чи не найпотужнішого ракетного удару, характеризуються фазою «неприйняття» – невіри у те, що на нас могли напасти, що розпочалась повномасштабна війна. Втім досить швидко Українське театральне мистецтво, яке існувало до 24 лютого 2022 року, провело зміни, що стосуються ціннісних засад, та невдовзі відродилося у новому актуальному світлі, – в умовах військового стану, в умовах війни тут і тепер[894].

Театральні заклади Маріуполя після повномасштабного вторгнення рф перетворилися у прихистки, в яких перебували сотні чи навіть тисячі маріупольців. Загалом театральні трупи України після 24 лютого 2022 року кочували й будь-яке місце перетворювали на сцену із глядацькою залою, що складалася з пересічних місцевих та переселенців. Простором для творення мистецтва були бомбосховища з низькими стелями та сирістю, прихистки, лікарні, метро – все, де люди могли зустрітися й почуватися в безпеці. Кочівництво для театрів Маріуполя й досі актуальне, адже більшість не можуть грати на своїх стаціонарних сценах.

16 березня сталася трагедія, яка сколихнула весь світ – російський літак скинув авіаційну бомбу на приміщення Донецького академічного обласного

[894] Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. *Збруч*. Опубл. 12.04.2023. URL: https://zbruc.eu/node/115133 (дата звернення: 17.12.2023).

драматичного театру (м. Маріуполь). На момент трагедії там перебувало майже 1000 осіб, переважно жінки, діти і люди похилого віку. Супутникові знімки свідчать, що перед та позаду будівлі драматичного театру в Маріуполі були написи великими літерами «Дети» для пілотів авіації.

Загибель такої великої кількості маріупольців та зруйнування будівлі театру залишається однією з найбільших трагедій за весь час повномасштабного вторгнення. Приміщення драмтеатру було серцем культурного життя міста та умовним центром Маріуполя, орієнтиром як для мешканців міста, так і для туристів[895].

Загалом будівництво театру має свою унікальну та виняткову історію. Перша професійна трупа Маріуполя, як і перше театральне приміщення були створені у місті наприкінці XIX ст. Проте згідно з чинними на 1950-ті роки правилами новий театр могли побудувати лише в обласному центрі. Виходячи з цього положення, перспектив створення власного професійного театрального колективу у Маріуполя не було. Однак завдяки великій кількості клопотань, скарг, заяв маріупольців, іноді навіть у дуже високі інстанції, підтримці Донецька та колосальній роботі К. Олейниченка, який на той час очолював міськом КПУ, все ж таки вдалося обійти цю директиву. В усіх клопотаннях йшлося про створення обласного драматичного театру, а вже потім зазначалося, що з різних об'єктивних причин приміщення для нової установи культури доцільно звести у прилеглому Маріуполі. Відтоді на афішах театру з'явилася назва: «Донецький драматичний театр», а в дужках – «місто Маріуполь». Проєкт був розроблений архітекторами Київського ДІПроміста О. Малишенком та О. Криловою за зразком полтавського обласного театру. Будівництво розпочалось у 1956 році[896]. Було побудовано красиве, чудово обладнане приміщення для театру в стилі монументального класицизму з великою кількістю ліпних декоративних елементів. Об'єм будівлі – 37 тис. м3. Центральна фасадна частина будівлі з портиком коринфського ордера на квадратних колонах і віконними прорізами з напіварочним завершенням злітала вгору кілеподібним фронтоном на консолях із гармонійною скульптурною композицією, де чільне місце відводилося металургам і хліборобам як основним працівникам Приазов'я, похвальну оду яким виконували покровительки мистецтва. Глядацька зала була розрахована на 700 місць. 2 листопада 1960 р. засяяли вогні нового театру – відбулося його урочисте відкриття. Ця подія стала справжнім святом для жителів міста, які так довго чекали цього дня. Гідним завершенням свята стала вистава за п'єсою О. Арбузова «Іркутська історія»[897]. Головний режисер театру Петро Вєтров будував роботу так, щоб весь склад трупи був задіяний. Значний багатоплановий репертуар давав можливість успішно здійснювати постановки не тільки на головній сцені, а й на виїздах у містах і районних центрах Донецької

[895] Демідко О. Драмтеатр Маріуполя – символ пам'яті, болю і туги за загиблими маріупольцями. *Донбас–24*. Опубл. 16.03.2023. URL: https://donbas24.news/news/dramteatr-mariupolya-simvol-pamyati-boli-i-tugi-za-zagiblimi-mariupolcyami (дата звернення: 26.12.2023).

[896] Демідко О. Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя : монографія. Київ, 2017. С. 76.

[897] Демідко О. Театральне життя Північного Приазов'я (середина XIX–XX ст.): монографія. Київ, 2021. С.112.

області та в інших містах України. У театрі плідно працювали талановиті актори, які вписали одну з найяскравіших сторінок у його історію: народний артист УРСР і заслужений артист УзРСР Б. Сабуров, народної артистка УРСР Р. Под'якова, заслужена артистка УРСР Є. Вєтрова, заслужена артистка УРСР М. Алютова, заслужений артист УРСР В. Бугайов, артисти А. Сорокко, Л. Луцький, К. Москвін, Б. Костін, П. Горюнов, О. Чернов, М. Земцов, Є. Шведська, І. Зенков, Г. Гащенко, В. Клюкін, П. Шльонський, Т. Щекатурова, О. Чернов, З. Кудряшова, В. Хорощо, Т. Адамова. За час роботи в маріупольському театрі в якості режисера народним артистом УРСР О. Утегановим було здійснено понад 50 вистав, сформована повноцінна трупа – з 50 творчих працівників, 14 із них мали почесні звання – народні артисти України О. Утеганов, Б. Сабуров, Н. Юргенс, Н. Білецька, заслужені артисти України – М. Земцов, В. Митрофанов, М. Алютова, В. Бугайов, С. Отченашенко, заслужений художник України М. Ковальчук. Завдяки цьому творчому надбанню акторський цех театру став повністю укомплектованим. Маріупольський театр впродовж 1970-х років набуває неофіційного статусу одного з найкращих драмтеатрів України, чому сприяли гастрольні маршрути колективу. Це був період підкорення елітних столичних вершин: Київ, Баку, Рига, Таллінн, Вільнюс, Мінськ. І майже всіх обласних центрів України. Успіх театру був переконливим і вражаючим – повні зали і захоплені відгуки театральної критики[898].

28 грудня 1983 року будівлі драматичного театру у місті Маріуполі було надано статус пам'ятки архітектури місцевого значення. У 1985 році у драмтеатрі була відкрита мала зала, а 12 листопада 2007 року наказом Міністерства культури і туризму театру було присвоєно заслужений статус Академічного.

Саме біля будівлі драмтеатру маріупольці призначали побачення, проводили фестивалі та концерти. Приміщення драматичного театру завжди було прикрасою міста. Сюди полюбляли приходити в найбільш вишуканому одязі, щоб насолодитися театральним мистецтвом завдяки виставам Донецького академічного обласного драматичного театру (Маріуполь) чи приїжджим театральним колективам. У будь-яку пору року його полюбляли фотографувати з різних ракурсів, писати з нього картини і навіть присвячувати йому вірші. Будівля прикрашала більшість маріупольських листівок та календарів. Біля маріупольського драмтеатру святкували День міста, Новий Рік, тут гуляли сім'ями, годували голубів і насолоджуються відпочинком. Особливо красиво і гармонійно будівля театру виглядала в темний час доби, або взимку завдяки добре організованому підсвічуванню будівля органічно виглядала і поблизу, і на відстані[899].

5 березня маріупольці сподівалися, що біля драмтеатру стоятимуть евакуаційні автобуси, але зрозумівши, що евакуації не буде, вони лишились у приміщені Драматичного театру, що прихистив тисячі цивільних маріупольців, які лишились без даху над головою. Вже через декілька днів глядацька зала була

[898] Демідко О. Драмтеатр Маріуполя – символ пам'яті, болю і туги за загиблими маріупольцями. *Донбас–24*. Опубл. 16.03.2023. URL: https://donbas24.news/news/dramteatr-mariupolya-simvol-pamyati-boli-i-tugi-za-zagiblimi-mariupolcyami (дата звернення: 26.12.2023).
[899] Там само.

зруйнована, адже потрібно було розмістити якомога більше людей. 16 березня 2022 року сталася трагедія, що сколихнула весь світ – російський літак скинув надпотужну авіаційну бомбу на Маріупольський драматичний театр в результаті чого загинула велика кількість людей, а будівлю майже повністю знищено. Це трагедія стала однією із найстрашніших сторінок історії оборони Маріуполя. У липні 2022 року загарбники здивували новою цинічною заявою – росіяни оголосили, що в театрі загинуло всього 14 людей, а трупний запах виник через схований у театрі склад протухлої риби. Спочатку росіяни обіцяли відновити театр, і навіть проводили якісь роботи. Ремонтом їх назвати складно – окупанти просто заливали трупи людей бетоном, попередньо обробивши хлоркою. Згодом на могилі сотень людей відбулися перші вистави[900]. Поруч – проводили свята та концерти. Окупанти вбили людей, і одразу ж намагалися стерти навіть пам'ять про невинно закатованих та загиблих маріупольців. Відбудови також не сталося – врешті-решт театр в серці міста вирішили знести. Тепер він назавжди залишиться символом болю, пам'яті та туги за загиблими маріупольцями.

У колективі Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) було 210 осіб. Із них лише 12 перебралися до Ужгорода, аби продовжувати спільну мистецьку діяльність. Решта із членів колективу частково знайшли прихисток у Європі, інші – переїхали до РФ, чи Криму. Водночас багато театральних діячів Приазов'я стали колаборантами і почали працювати в окупованих містах. Серед них і колишній директор Донецького академічного обласного драматичного театру (м. Маріуполь) Володимир Кожевніков. До повномасштабного вторгнення він відрізнявся своєю проукраїнською позицією, а в умовах окупації швидко змінив свої погляди. Своїм вибором В. Коженіков посприяв роз'єднанню всього колективу на декілька угруповань (до речі, одне таке угруповання залишилося в Маріуполі) і втратили здобуті можливості для розвитку. Режисеркою Маріупольського драматичного театру стала Людмила Колосович, якій після евакуації запропонували стати його директоркою[901].

Першою роботою, над якою почали працювати маріупольці на Закарпатті, була п'єса про Василя Стуса, висвітлена у театральній прем'єрі «Крик нації». Саме Стус став першим символом відродження Маріупольського театру, своєрідним скеровуючим вектором подальшого ідеологічного та практичного розвитку. Вибір саме цієї славетної української особистості є цілком логічним та зрозумілим, адже Василь Стус був донецьким поетом, який загинув через боротьбу за українську мову і культуру. Пані Людмила поділилась тим, що їх театральний колектив хотів би називати себе «стусівцями», однак вважає, що задля такого гучного звання потрібно ще багато працювати. Багато театрознавців вважають цей театр першим ідеологічно українським театром на

[900] Демідко О. Драмтеатр Маріуполя – символ пам'яті, болю і туги за загиблими маріупольцями. *Донбас–24.* Опубл. 16.03.2023. URL: https://donbas24.news/news/dramteatr-mariupolya-simvol-pamyati-boli-i-tugi-za-zagiblimi-mariupolcyami (дата звернення: 26.12.2023).

[901] Грабченко Н. «Російського театру з Маріуполя більше не буде, лише український», – режисерка Людмила Колосович. Опубл. 20.01.2023. URL: https://suspilne.media/culture/362462-rosijskogo-teatru-z-mariupola-bilse-ne-bude-lise-ukrainskij-reziserka-ludmila-kolosovic/ (дата звернення: 26.12.2023).

Донеччині[902]. У вересні 2022 року цю виставу показали на Міжнародному фестивалі українського театру «Схід-Захід». У ньому взяли участь 15 театрів з України, а також колективи з Польщі та Угорщини. Голова Донецької обласної військової адміністрації Павло Кириленко наголосив, що маріупольському театру не просто вдалося відновити роботу, але й швидко реагувати на події в Україні. Вистава «Крик нації» – це те, чого потребує сучасний український театр, і те, чого потребує сучасний європейський глядач[903].

Інша вистава «Маріупольська драма» – про власний біль кожного, хто промовляє зі сцени. Це важка вистава для емоційного сприйняття. Але для митців важливо, щоб ніхто не забував про їхній рідний Маріуполь, окупований і знищений Росією, де російські війська вбили сотні цивільних людей[904]. Для вистави створили напис «Діти» перед театром в Ужгороді. Точно такий же, як був в Маріуполі у березні 2022 році, перед драмтеатром. Спектакль, присвячений подіям, які розгорталися того трагічного дня, 16 березня 2022 року. П'єса була написана за спогадами акторів, які перебували у розбомбленому театрі.Головні ролі зіграли евакуйовані актори Маріупольського драмтеатру на сцені Закарпатського академічного обласного українського драматичного театру ім. братів Шерегіїв (м. Ужгород). Текст документальної драми створив закарпатський письменник і драматург Олександр Гаврош за розповідями акторів Віри Лебединської, Дмитра Муранцева, Олени Білої, Ігоря Китриша, Матвія Китриша. Режисером-постановником драми виступив заслужений артист України Євген Тищук. Драматург усвідомлював труднощі роботи над п'єсою по гарячих слідах, тому брався за матеріал якомога ґрунтовніше. Дізнавшись про брехливі твердження російської пропаганди, що Маріупольський театр зруйнували українські військові, зрозумів нагальність і потрібність своєї роботи, аби розповісти світові правду очима очевидців[905].

Вистава вийшла максимально відвертою. Цьому сприяв формат сторителінгу, а також відсутність дистанції між акторами й глядачами. Адже вони сиділи на сцені, що робило їх і співучасниками дійства та підсилювало емоції.

Автор п'єси Олександр Гаврош записав майже 50 годин інтерв'ю з маріупольцями, що переїхали до Ужгорода наприкінці весни. Із 14 розмов і народилася документальна вистава.Загалом «Маріупольську драму» створили актори маріупольського театру спільно із закарпатцями – драматургом Олександром

---

[902] Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. *Збруч*. Опубл. 12.04.2023. URL: https://zbruc.eu/node/115133 (дата звернення: 17.12.2023).

[903] Прокопчук Е. Драматичний театр Маріуполя виступив у Польщі – актори взяли участь у міжнародному фестивалі. *Донбас–24*. Опубл. 12.09.2022. URL: https://donbas24.news/news/dramaticnii-teatr-mariupolya-vistupiv-u-polshhi-aktori-vzyali-ucast-u-miznarodnomu-festivali (дата звернення: 26.12.2023).

[904] Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей. *Культура*. Опубл. 12.11.2022. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html (дата звернення: 26.12.2023).

[905] Толочко Н. «Маріупольська драма»: вистава-свідчення про воєнний злочин проти українців. Медіа центр. Опубл. 10.10.2022. URL: https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/mariupolska-drama-vystava-svidchennia-pro-voiennyj-zlochyn-proty-ukraintsiv/2022-10-10-52951 (дата звернення: 26.12.2023).

Гаврошем, режисером-постановником Євгеном Тищуком, художницею Еммою Зайцевою. Така міжрегіональна постановка свідчить про нашу загальноукраїнську солідарність.

У виставі показали відео, зняті акторами пів року тому, які збереглися лише тому, що їх пересилали інтернетом рідним. Під час виходу з окупації довелося все з телефонів видалити.

Після другого показу прем'єри 2 жовтня режисер-постановник, заслужений артист України Євген Тищук зауважив: «Це перша театральна робота, де актори не створюють образи, а розповідають власні історії, що трапилася з ними в окупованому Маріуполі. Сьогодні ми почули правду зі сцени. Принципово не використовували загальновідомі кадри з інтернету. Бо хотіли впливати на глядача особистісним доторком, дуже інтимним»[906]. Наразі все українське мистецтво говорить про війну, а митці рефлексують над актуальним життям і болем навколо. І Донецький академічний обласний драматичний театр (м. Маріуполь) не став виключенням.

Крім цього, колектив маріупольського театру створив казку для сімейного перегляду «Качка» за сучасною п'єсою польської драматургині Марти Гушньовської. Над виставою працювала і художницю з Чехії Богдана Бочкай та режисерка Закарпатського театру ляльок Наталя Орєшнікова.

2022 рік завершила вистава «Вертеп Донеччини». Це вперше в історії донецьких театрів (яких було колись п'ять: чотири залишилися на території ОРДЛО після 2014 року, а один – в Маріуполі) було створено вертеп. Режисеркою постановки стала Людмила Колосович. У ній відродили донецькі колядки та щедрівки, які знайшли, і почали вчити ще влітку. Маріупольські актори грали по декілька ролей, тож театр, за словами Людмили Колосович, наблизився до європейського театру[907].

До того ж, Л. Колосович підписала угоду про міжнародну творчу співпрацю з французькою театральною компанією «Поза грою», а у жовтні полетіла до Франції для першої резиденції. Так почалася робота над виставою «Memento», головна тема якої геноцид – Франції, Конго та України. Вистава складається з трьох частин. У ній взяли участь троє французьких акторів, французька режисерка, актриса з Конго та Людмила Колосович. 5 липня 2023 року в місті Лімож відбулася прем'єра вистави «Memento», третя частина якої була присвячена повністю Маріупольському театру, його розбомбленню окупантами і відновленню його роботи. За цю частину як представниця цього театру відповідала Людмила Колосович[908].

Черговою прем'єрою стала вистава «Haroshiru» – вистава Донецького академічного обласного драмтеатру (м. Марыуполь), яку поклали за мотивами п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша. Загалом це була восьма прем'єра, яку показали

---

[906] Там само.

[907] Грабченко Н. «Російського театру з Маріуполя більше не буде, лише український», – режисерка Людмила Колосович. Опубл. 20.01.2023. URL: https://suspilne.media/culture/362462-rosijskogo-teatru-z-mariupola-bilse-ne-bude-lise-ukrainskij-reziserka-ludmila-kolosovic/ (дата звернення: 26.12.2023).

[908] Там само.

з початку відновлення трупи. Готували виставу впродовж трьох місяців.Українізація стала головною ідеєю вистави «Haroshiru».Виставу актори готували впродовж трьох місяців, – розповів режисер-постановник Олег Мельничук.

За словами режисера, спочатку намагалися дотримуватися тексту оригіналу та ідей, які вклав Микола Куліш, але все ж були поправки на сьогодення. Вистава йшла на початку досить важко, тому що сама п'єса написана як філологічний водевіль. Саме тому багато змін ы загалом знадобилося досить багато часу на підготовку спектаклю. Спочатку виставу планували зіграти в Ужгороді, але колектив запросили на фестиваль в Дніпро, де вперше і було представлено постановку.

14 жовтня 2023 року маріупольці підготували пластично-поетичну виставу за поезією маріупольських поетів, яка отримала назву «Тут жили поети»[909]. Пластичне рішення створила педагог із пластики, яка проживає в США та дистанційно працює з театром, Наталія Каспшишак.

Вистава складається з творів молодих українських поетів, які народжують нову творчу генерацію нашої країни. Зокрема, це вірші молодих митців із Маріуполя – Максима Грабовського та Максима Чумака, які є журналістами регіонального телеканалу «Донбас» і зараз служать у лавах Збройних сил України. Також у виставі використано поетичні твори Валерії Суботіної на псевдо Нава, яка перебувала в оточенні на «Азовсталі» та в полоні, Олени Васильченко з Одеси, вірші якої про війну відображають почуття кожного українця.

Створюючи проєкт «Тут жили поети», працюючи над поетичним словом, над пластикою тіла в поєднанні з сучасним музичним оформленням, театр ставив собі за мету познайомити глядача з творчістю митців, за якими наше майбутнє. Надзвичайно вдало, що у виставі працюють переважно молоді актори, яких дуже захопила та надихнула ця робота[910].

Ще один спектакль, який відбувся в Ужгороді, поставили за п'єсою Марти Гурин. «В цьому році я навіть не замислювалась про подарунок для себе. Я думала лише про військових, які цього року не будуть зі своїми рідними. Для мене найкращий подарунок – це перемога України». Такий лист святому Миколаю написала дівчинка з Маріуполя Софія. Він, як і сім інших, з'явився на декораціях та костюмах акторів Маріупольського драматичного театру. Дитячі мрії хлопчиків та дівчат із Маріуполя стали частиною вистави «Листоноші святого Миколая» за п'єсою Марти Гурин. Режисерка Ірина Ципіна та художниця Оксана Радкевич присвятили виставу дітям та їхнім найзаповітнішим мріям. Її наразі показують в Ужгороді, де театр знайшов свій прихисток.

Перед початком роботи над виставою театр звернувся до дітей-переселенців з проханням написати листи до святого Миколая, які б можна було використати у цій постановці.

---

[909] Гостюк Р., Черевко Т. В Ужгороді актори Донецького театру представили свою восьму виставу. *Суспільне*. Новини. Опубл. 02.10.2023. URL: https://suspilne.media/585059-v-uzgorodi-aktori-doneckogo-teatru-predstavili-svou-vosmu-vistavu/(дата звернення: 26.12.2023).

[910] Відбулася прем'єра вистави «Тут жили поети». *Управління культури і туризму облдержадміністрації*. Опубл. 16.10.2023. URL: https://dn.gov.ua/news/vidbulas-premyera-vistavi-tut-zhili-poeti (дата звернення: 27.12.2023).

Маріупольські діти з центру «ЯМаріуполь» одразу відгукнулися на ініціативу. Написали свої мрії та прохання до Миколая – і це не цукерки та іграшки. Вони просили Перемоги та найшвидшого повернення додому.

Слід зауважити, що режисерка і маріупольські актори зіштовхнулися з низкою труднощів. Довелося самостійно заробляти на свої постановки, адже ні костюмів, ні декорацій, ні техніки не було. Проте, на думку режисерки і театрознавця Ірини Волицької, попри різні труднощі, театри мають працювати у час війни і дарувати гарні емоції українцям, які виживають, хвилюються за свою країну, чекають рідних з війни, втратили близьку людину. Тим паче у тилу, коли сюди переїхали у міста переселенці і їх потрібно знайомити з театральним мистецтвом[911]. Виклики сьогодення стали поштовхом для акторів і режисерів щодо пошуку цікавих творів для постановок, театральних експериментів. А тема війни і героїзму українців, історії маріупольців стали новими сценаріями, які актори з окупованого міста намагаються розповідати щиро, просто, глибинно, талановито, уникнувши пафосу і штучності.

Відновити свою діяльність на підконтрольній Україні території змогли й інші театральні колективи Маріуполя. Зокрема, у Києві розпочав роботу Незалежний театр авторської п'єси «Conception», репертуар якого складається з сучасної авангардної режисури і авторської драматургії. Театр був заснований 1 лютого 2019 року за ініціативою творчого тандему поетеси Марії Грецької та режисера Олексія Гнатюка[912]. В об'єднання театру увійшли актори з багаторічним стажем, організатори культурно-дозвіллєвої діяльності, телеведучі, бізнесмени, поети та студенти. Незалежний театр авторської п'єси «Conception» не має вікових обмежень, найголовнішим критерієм є талант і бажання працювати. Актори наголошують, що театральне мистецтво займає в їхньому житті найголовніше місце.

До 27 березня 2022 року чимало акторів знаходилися в будівлі драматичного театру Маріуполя, який став прихистком для багатьох містян. Численні обстріли та бомбардування змусили їх полишити рідне місто. Пішки вирушили на Мелекіне, звідти дісталися до Бердянська, Запоріжжя і, нарешті, Києва. Коли театр авторської п'єси Conception розпочав свою роботу в Києві, до нього приєдналися актори з інших театрів Маріуполя. Зокрема, в театрі почав працювати Євген Сосновський, який в Маріуполі виступав в колективі Театральної артілі «ДрамКом»[913].

28 липня 2022 року у театрі на Подолі відбулася важлива прем'єра Театру авторської п'єси «Conception», присвячена Маріуполю та маріупольцям. Завдяки виставі «Обличчя кольору війна», кожен з акторів зміг розповісти свою історію. Як на початку війни намагалися жити і займатися звичними справами.

---

[911] Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей. *Культура*. Опубл. 12.11.2022. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html (дата звернення: 26.12.2023).

[912] Демідко О. Театральні колективи-переселенці з Маріуполя – хто відновив роботу в Києві. *Донбас–24*. Опубл. 24.06.2023. URL: https://donbas24.news/news/teatralni-kolektivi-pereselenci-z-mariupolya-xto-vidnoviv-robotu-v-kijevi-foto (дата звернення: 19.11.2023).

[913] Демідко О. У Києві покажуть виставу про Маріуполь. *Донбас–24*. Опубл. 20.07.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-kijevi-pokazut-vistavu-pro-mariupol (дата звернення: 19.12.2023).

Однак «прильотів» ставало все більше, на п'ятий день вимкнули світло. Були змушені під обстрілами готувати їжу. Як ховалися у підвалах і втрачали знайомих. Глядацька зала була переповнена. При цьому лядачі не могли стримати сліз, пригадуючи власні переживання. Саме з цієї вистави театр почав ставити документальні вистави. За словами театральної режисерки і дослідниці Олени Апчел, у потужній хвилі нової драматургії з'явилося багато особистого досвіду, що спровокувало пошук нових форм та інструментів, як розповідати про події і процеси, перебуваючи в їх епіцентрі[914]. Саме з новими формами почав працювати і маріупольський колектив. Автор сценарію та постановник – режисер і художній керівник «Conception» Олексій Гнатюк майстерно висвітлив тему війни, виживання і людяності. Актори продемонстрували не лише акторську майстерність, високий рівень художнього слова, а й вокальні та хореографічні вміння. Доречно використані і сучасні технічні можливості. Автором візуальної частини став куратор багатьох театральних програм Андрій Палатний. Відеоряд, який транслювався на екрані (фото Євгена Сосновського, малюнки Даниїла Немировського) та створені наживо ілюстрації (Маріанна Кондратенко) дуже органічно взаємодіяли з грою акторів[915]. Ця вистава дуже вразила і міського голову Києва Віталія Кличка. «Дуже емоційна вистава. Дівчата та хлопці не грали. Вони розказували, що пережили», – наголосив він[916]. Проте особливу увагу привертала майстерність акторської гри кожного учасника. Від пронизливих монологів героїв у глядачів завмирало серце, адже актори проживали кожне слово, кожну емоцію, а разом з ними ці емоції передавалися і глядачам. Всі вони розповідали власні історії, те, що самі пережили і що бачили на власні очі. Кожну репетицію і в день прем'єрного показу артисти проживали свою роль знову і знову. Актор Дмитро Гриценко та актриса Катерина Калмикова вважають, що завдяки виставі вдалося передати все те, що відчували і відчувають маріупольці зараз[917].

З виставою «Обличчя кольору війна» Театр авторської п'єси Conception виступив з гастролями як в українських містах, так і за кордоном. У кожному місті вистава проходила при переповнених залах та бурхливих овоціях захоплених та вдячних глядачів. «Найбільше нас вразила реакція глядачів у Вінниці. Глядачі аплодували 15 хвилин стоячи. Це нас дуже надихнуло на нові звершення», – розповів Олексій Гнатюк[918].

---

[914] Апчел О. Про український театр і про те, як його змінила війна. *LB.ua: Дорослий погляд на світ*. Опубл. 19.03.2023. URL: https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html (дата звернення: 26.12.2023).

[915] Демідко О. Маріупольці вразили своєю прем'єрою киян. *Донбас–24.* Опубл. 29.07.2023. URL: https://donbas24.news/news/mariupolci-vrazili-svojeyu-premjeroyu-kiyan (дата звернення: 19.11.2023).

[916] Катаєва М. Подих війни на сцені: у столиці презентують виставу маріупольського театру. *Вечірній Київ*. Опубл. 27.07.2022. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/69482/ (дата звернення: 17.12.2023).

[917] Демідко О. Маріупольці вразили своєю прем'єрою киян. ...

[918] Демідко О. «Тримаємось разом» – маріупольський театр «Conception» представить нову виставу. *Донбас–24.* Опубл. 13.10.2023. URL: https://donbas24.news/news/trimajemos-razom-mariupolskii-teatr-conception-predstavit-novu-vistavu-foto (дата звернення: 19.11.2023).

17 жовтня 2022 року Маріупольський театр авторської п'єси «Conception» представив нову музично-поетичну виставу «Тримаємось разом». Актори зачитали вірші Ліни Костенко, Сергія Жадана, Петра Маги, а також твори власного авторського написання. «Поєднані однією історією, одним болем, ми тримаємось усі разом, хто постраждав від рук війни…», – наголосили актори театру. Спочатку актори театру виступили на літературному вечорі з віршами Ліни Костенко та Сергія Жадана, який було підготовлено до Дня Незалежності України. Творчий вечір маріупольців підтримало київське видавництво «Саміт Книга», запросивши відомих літераторів Києва. Так колектив познайомився з українським актором, поетом-піснярем та телеведучим, який наразі служить в ЗСУ Петром Магою. Автор подарував акторам свої брошури з віршами, які надихнули весь колектив. Саме вірші Петра Маги лягли в основу вистави, адже вони дуже актуальні та злободенні. У цьому спектаклі задіяні всі актори театру. Також завдяки грі на фортепіано Людмили Гричаненко вистава має живий музичний супровід[919].

Репетиції колективу проходили у приміщенні Київнаукфільму.До театру приєдналися маріупольські актриси, яким вдалося виїхати з окупованого Маріуполя, актор з Київського національного академічного Молодого театру та актриса з Івано-Франківська.

Колективу театру вдалося відновити трагікомедію «Рентген усміхнених сердець», з якої розпочав свою роботу в Маріуполі. Це була аншлагова вистава, яка мала неабиякий успіх та підкорила багатьох маріупольців. П'єсу для постановки написав художній керівник театру та режисер Олексій Гнатюк. При цьому назва спектаклю йому наснилася. Режисер не тільки зумів відродити виставу в Києві, але й додав декілька важливих деталей для київського глядача. Всі події спектаклю розгортаються у столиці. Актори театру державною мовою розповідають історію молодого перспективного письменника Максима Алчевського, який переживає творчу кризу. Давній друг і агент чоловіка приводить до нього талановиту дівчину Ангеліну, що приїхала з Фастова поступати на філологічний факультет. Дівчині нема де жити, і агент просить Максима її прихистити. До того ж, Ангеліна – фанатка творчості письменника, перечитала всі його романи і, надихнувшись творчістю письменника, написала свій. Прочитавши її твір, Максим одразу ж розуміє, що це дуже оригінальний стиль і свіжий погляд. Письменник переписує роман Ангеліни слово в слово, видавши за свій. Прем'єра вистави «Рентген усміхнених сердець» відбулася 30 листопада на камерній сцені Київського академічного театру ляльок, що дуже символічно для театру авторської п'єси «Conception», адже вперше її показали у 2019 році теж на сцені Театру ляльок, але в Маріуполі[920]. Багато проблем виникло з костюмами, реквізитом і декораціями. Адже всі речі залишилися у Маріуполі. «Головним нашим завданням зараз є інтегруватися в київську культуру і знайти спонсорів, адже ще не вистачає реквізиту та потрібного обладнання», – підкреслив режисер театру

[919] Там само.

[920] Демідко О. У Києві відновили маріупольську виставу. *Донбас–24.* Опубл. 02.12.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-kijevi-vidnovili-mariupolsku-vistavu (дата звернення: 19.12.2023).

Олексій Гнатюк[921]. Найбільш зворушливим моментом у виставі став відеоряд, знятий ще у мирному та щасливому Маріуполі. Серед глядачів були і маріупольці, які не могли в ці хвилини стримати сліз.

Попри фінансові складнощі та відсутність власного приміщення вже 10 грудня 2022 року театр авторської п'єси «Conception» представив дитячу виставу про святого Миколая. Це був благодійний показ для дітей-переселенців, головною метою якого було відволікти маленьких переселенців та занурити їх у справжню казку.

Після першої документальної вистави «Обличчя кольору війна» театр вирішив продовжувати створення подібних спектаклів. Загалом в основі будь-якої документальної п'єси лежить справжній факт, який був зафіксований за допомогою протоколів, стенограм, інтерв'ю, а також у форматі автобіографічної прози. Драматург використовує в спектаклі справжні відомості, які звучать з вуст акторів або свідків описуваних подій. У документальному театрі немає місця вимислу і інтерпретації, оскільки перед режисером стоїть завдання показати навколишній світ справжнім, спираючись лише на конкретні події і репліки їхніх очевидців. Цьому виду мистецтва властива політична і соціальна спрямованість. Головними темами є війни, катастрофи, кризи, геноциди та інші глобальні потрясіння. На думку І. Болотяна, документальний театр позиціонує себе як контркультурне явище. Відповідно, він не може існувати поза протистоянням чи за межами боротьби.

Загалом для документального театру характерні дискусії після завершення вистави, в ході яких глядачі й актори обмінюються особистими спостереженнями та враженнями від побаченого на сцені. Подібна інтерактивність дозволяє абсолютно різним людям говорити один з одним і спільно осягати свою ідентичність[922]. Спираючись на засади документального театру, колектив продовжив готувати нові вистави, присвячені переселенцям та рідному Маріуполю. Так колектив 3 березня 2023 року представив нову прем'єру «Життя переселенське». За допомогою художніх образів актори маріупольського незалежного театру авторської п'єси Conception, які перебували в окупованому місті до квітня місяця, розповіли глядачеві про людей, яким вдалося виїхати із захоплених російськими військами територій на територію, підконтрольну Україні. Вистава маріупольського театру присвячена життєвим та й досі дуже актуальним історіям. Зокрема, було висвітлено декілька розповідей, які об'єднує важкий шлях з Бердянська до евакуаційного автобусу. Це історії про труднощі, небезпеку та непередбачені ситуації по дорозі до вільної від агресорів території, як наприклад, досить жорстокі сцени на блокпостах. Спектакль поставлений за п'єсою режисера Олексія Гнатюка, який розповідає про власний життєвий досвід, є продовженням історії, яку глядачі могли побачити в іншій виставі

---

[921] Демідко О. «Тримаємось разом» – маріупольський театр «Conception» представить нову виставу. *Донбас–24.* Опубл. 13.10.2023. URL: https://donbas24.news/news/trimajemos-razom-mariupolskii-teatr-conception-predstavit-novu-vistavu-foto (дата звернення: 19.11.2023).

[922] Демідко О. Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія*. 2021. № 22. С. 46.

Театру авторської п'єси Conception «Обличчя кольору війна». Проте, за словами режисера, вона є складнішою та більш насиченою. У виставі задіяно 10 акторів[923]. Цю виставу театр представив і на сцені Тернопільського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

25 квітня 2023 року у Києві в Національному музеї літератури відбулася чергова прем'єра – поетична імпреза авторів міста Марії «Лінії життя». Актори Театру авторської пєси «Conception» чутливо, щиро і правдиво читали вірші маріупольських авторів, які акумулювали свій біль і горе від війни у римовані рядки. Поетична імпреза «Лінії життя» змогла розкрити всю глибину трагедії окупованого міста. Цю виставу заплановано показувати й надалі, тому її ввели до репертуару театру.«Така форма має бути в нашому репертуарі. Насправді, це буде вистава-трансформер, яку можна буде показувати на різних локаціях», – зауважив Олексій Гнатюк.Зі сцени лунали вірші відомого поета та письменника, композитора, доктора соціологічних наук, професора Маріупольського державного університету Богдана Слющинського, який загинув у Маріуполі. Дуже вразили глядачів і щемливі вірші актора театру Дмитра Гриценка. Також у програму увійшли вірші маріупольських поетес Оксани Стоміної, Марії Сладкової, Олени Мирошниченко, Ірини Громової та Ольги Демідко. Завдяки віршам цих авторів і театралізованому дійству актори змогли майстерно передати настрій міста, його красу та складність, показавши, як війна впливає на життя людей та як важливо зберігати людськість у будь-яких умовах[924]. З цією виставою у червні 2023 року театр виступив у Рівному.

До того ж, актор Театру авторської п'єси «Conception» Олександр Пихтін є керівником дитячого театру «Тези». Маленькі та юні маріупольці в рамках занять створюють сценічні образи, працюють з літературними творами, тренують пластику тіла і вимову, експериментують та генерують творчі ідеї[925].

З початком повномасштабного вторгнення Росії в Україну європейські режисери Крістін Дісмен, Мадлен Бонгард та Евангелос Космідіс вирішили підтримати місто, яке вони встигли побачити на власні очі розвиненим та квітучим. Саме ці режисери в рамках фестивалю iStage 2021 та Марафону міжнародних резиденцій наприкінці 2021 року преставили свої вистави у Маріуполі. Андрій Палатний, куратор театральної, перфомативної та цифрової програм «Гогольfest dream», фестивалю iStage 2021 та Марафону міжнародних резиденцій підкреслив, що через війну багато планів не вдалося реалізувати.Через два тижні після повномасштабного вторгнення А. Палатний організував зустріч з режисерами, які приїздили до Маріуполя, і було вирішено створити власну

---

[923] Демідко О. «Життя переселенське» – маріупольський театр підготував нову прем'єру. *Донбас–24.* Опубл. 28.02.2023. URL: https://donbas24.news/news/zittya-pereselenske-mariupolskii-teatr-pidgotuvav-novu-premjeru (дата звернення: 20.11.2023).

[924] Демідко О. Театр авторської п'єси Conception представив поетичну імпрезу «Лінії життя». *Донбас–24.* Опубл. 26.04.2023. URL: https://donbas24.news/news/teatr-avtorskoyi-pjesi-conception-predstaviv-poeticnu-imprezu-liniyi-zittya (дата звернення: 20.11.2023).

[925] Демідко О. Юні маріупольці виступили з концертом у Києві. *Донбас–24.* Опубл. 15.05. 2023. URL: https://donbas24.news/news/yuni-mariupolci-vistupili-z-koncertom-u-kijevi-foto (дата звернення: 20.12.2023).

команду.Найголовнішою задачею команди – було допомогти маріупольській молоді, талановитим акторам та актрисам вибратися з облоги міста. Далі кожен з режисерів почав проводити заходи на підтримку Маріуполя в різних містах та за власні кошти. Перша масштабна культурна подія відбулася на легендарній сцені Deutsches Theater в Берліні. Там вразив всіх своїм виступом режисер Народного театру «Театроманія» Антон Тельбізов та свою історію через відеозв'язок розповіла актриса Марія Бойко. Директорка Junges DT Birgit Lengers підтримала ініціативу проведення заходу, адже сама з виставою приїздила до Маріуполя в 2019 році, яку представляли в «Колегіум-школі» № 1.[926].

21 травня 2022 р. в Національному театрі в Празі під час конференції Європейської театральної конвенції була представлена вистава «Аляска» режисера-постановника Національного театру Греції в Афінах та Муніципального театру Пірея Евангелоса Космідіса, яку він вперше представив у серпні 2021 року в Маріуполі. Виставу було перекладено англійською мовою. Спектакль залишається актуальним, адже включає реальні думки та коментарі маріупольських дітей, які зіткнулися з війною. Наразі виставу перекладено різними мовами, щоб її змогло побачати якомога більше глядачів.

Європейські митці намагаються підтримути маріупольську молодь. Зокрема, завдяки Europen theatre convention акторка Народного театру «Театроманія» Марія Бойко протягом 2 тижнів стажувалася з грецькими режисерами[927].

Водночас засновнику і режисеру маріупольського Народного театру «Театроманія» Антону Тельбізову після повномасштабного вторгнення РФ в Україну вдалося відновити діяльність театру в німецькому місті Ганновер. Колектив отримав нову назву – театральна студія «Театроманія 2:0». Це творчий осередок української молоді від 12 до 20 років, які опинилися в Німеччині під час військових дій в Україні. Студія працює на базі Української Спілки Нижньої Саксонії у місті Ганновер. Керівником студії є Тельбізов Антон. Протягом 11 років він є режисером Народного театру «Театроманія», який було засновано у 2011 році у Маріуполі. Основний напрям роботи – опрацювання сучасних проблем у театральних постановках та розробка соціальних проєктів. У репертуарі театру камерні, музичні та драматичні вистави. Ідея поставити цю виставу прийшла до режисера спонтанно. Антон Тельбізов почав працювати з молоддю від 12 до 18 років і зрозумів, що дехто з них ніколи не був на сцені.Тепер до колективу долучаються українські актори, які наразі перебувають в Німеччині. Наразі «Театроманія» з успіхом представляє свої вистави не тільки українським, а й зарубіжним глядачам[928]. Зокрема, на День Незалежності України під керівництвом режисера Антона Тельбізова Народний театр

---

[926] Демідко О. Які театральні проєкти та культурні заходи, присвячені Маріуполю, реалізуються закордонними митцями. *Донбас–24.* Опубл. 31.07.2022. URL: https://donbas24.news/news/yaki-teatralni-projekti-ta-kulturni-zaxodi-prisvyaceni-mariupolyu-realizuyutsya-zakordonnimi-mitcyami (дата звернення: 27.12.2023).

[927] Там само.

[928] Демідко О. «Театроманія» продовжує розвивати та підтримувати культуру Маріуполя. *Донбас–24.* Опубл. 06.09.2022. URL: https://donbas24.news/news/teatromaniya-prodovzuje-rozvivati-ta-pidtrimuvati-kulturu-mariupolya (дата звернення: 12.11.2023).

«Театроманія» в німецькому місті Ганновер показав виставу «Тіні забутих предків». Її представили у зруйнованій церкві, що дуже символічно, адже рік тому спектакль був вперше показаний у зруйнованій синагозі в Маріуполі. Будівля церкви дуже схожа на маріупольську синагогу. Вистава відбулася при підтримці та фінансуванні Української спілки Нижньої Саксонії в місті Ганновері. Також колектив «Театроманії» готує лялькову казку «Сусідка». У виставі виступить двоє акторів Марія Бойко та її молодший брат Арсеній. Репетиції відбуваються онлайн. Ця казка буде поставлена в Дніпрі маріупольськими акторами для маріупольських дітей. До Нового Року Українська спілка Нижньої Саксонії в м. Ганновері запропонувала «Театроманії» поставити вертеп, адже української культури в Німеччині дуже не вистачає. Антон Тельбізов вже познайомився з Хором українського співу в Ганновері і має декілька унікальних ідей, які допоможуть зробити вертеп яскравим та незабутнім для глядачів[929].

Анна Бешкенадзе, PR-директорка Театру на лівому березі, промопродюсерка театру і кіно наголосила, що культура під час війни – це зброя. Вона не вбиває, але є важливим способом боротьби, де ми усі, кожний на своєму фронті, працює на спільну Перемогу. Хто б міг подумати, наприклад, що показ однієї вистави в Європі багатьом місцевим відкриє очі на те, що відбувається в Україні з 2014-го, початку війни[930]. Про правду і пережите в Маріуполі розповідав і колектив «Театроманії 2:0», який кожною своєю новою виставою та всією творчістю підтримує розвиток культури Маріуполя і загалом України.

Зокрема, у січні «Театроманія 2:0» підготувала нову прем'єру спектаклю «Крила». Ця документальна вистава розповідає про любов кожного актора до свого рідного міста і відповідає на таке важливе життєве питання сьогодення, як, наприклад, суспільство має ставитись до війни. Водночас ця вистава покликана дати відповідь на те, як молоді біженці справляються із травмою, спричиненою війною, і стають сильнішими після неї.

«Я вирішив дати їм тему для самостійної роботи – „Любов до Батьківщини“. Був вражений, наскільки щирі та чутливі монологи їм вдалося створити. Саме тоді я і зрозумів, що ця тема стане нашою новою виставою», –розповів керівник студії та режисер Антон Тельбізов.Над виставою колектив почав працювати у жовтні 2022 року. Поставити її вдалося всього за 64 години. Зустрічалися 4 місяці, двічі на тиждень.

«Бажання молодих акторів було настільки великим, що вони легко впоралися з поставленою метою», – підкреслив режисер[931].

Дехто з акторів вперше вийшов на сцену, тому ця прем'єра була дуже хвилюючою для них. Загалом виступило 18 акторів з різних міст України (Київ, Одеса, Житомир, Луганськ тощо). Назва вистави – «Крила» – пов'язана з

---

[929] Там само.

[930] Атаманчук І. Культура під час війни – зброя. *Миг.* Опубл. 31.08.2022. URL: https://mig.com.ua/kultura-pid-chas-vijny-tse-zbroia/ (дата звернення: 26.12.2023).

[931] Демідко О. У Ганновері відбулася прем'єра документальної вистави «Театроманії 2:0». *Донбас–24.* Опубл. 27.01.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-gannoveri-vidbulasya-premjera-dokumentalnoyi-vistavi-teatromaniyi-20 (дата звернення: 27.12.2023).

домом, адже, коли думаєш про свій дім і розумієш, наскільки він далеко, хочеться миттєво опинитися в рідних стінах, та відчути себе вдома.

«Спогади про дім набувають нового сенсу. Ми згадуємо про найдрібніші речі зі свого життя: і про улюблену квітку, і про вулицю, і про світло у сусідньому будинку. Все це зараз сприймається інакше. Нам так хочеться додому, що ми нібито на КРИЛАХ летимо зі швидкістю світла, щоб вже ніколи не відпускати своє мирне життя», – розповів Антон Тельбізов.Вистава включає різноманітні акторські вправи театральної студії «Театроманія 2:0». У ній молоді актори змогли показати все, чому вони навчились протягом 7 місяців. Йдеться і про акторську майстерність, і сценічну мову, сценічний рух, ритміку та співи. Але головна мета – це показати ставлення людини до своєї Батьківщини та свого міста, в якому кожен зростав та розвивався. Місто стає відображенням людського характеру та звичок. Воно несе в собі сліди наших предків, які жили в ньому, стає пам'яткою історії нашої родини. Наш рідний дім є невід'ємною частиною нашого життя. Вистава йшла українською та німецькою мовами. Коли актори говорили українською, з'являлися німецькі титри, коли німецькою – навпаки, українські.На цю виставу приїхали люди не тільки з Німеччини, а навіть з інших країн Європи. Всі вони намагалися своєчасно зареєструватися, щоб побачити нову виставу «Театроманії». Приїжджали навіть, коли вже не було місць. Насправді, квитки розібрали дуже швидко. За тиждень вже була закрита реєстрація. Ольга Самойлова, маріупольська актриса та режисерка Народного театру «Театроманія» теж не могла не приїхати. Вона дуже хотіла підтримати і свого колегу Антона Тельбізова, і весь колектив, який підняв таку важливу тему.У залі було 250 глядачів. Після вистави і режисера, і акторів німці не хотіли відпускати протягом години. Вони були вражені, що діти змогли все це настільки щиро прожити. Одразу ж вони почали шукати інформацію про Маріуполь та те, що сталося з містом.

«Насправді для мене неважливо, що відбувається на сцені, важливо, що відбувається саме в суспільстві. Тому вважаю, що моє надзавдання, яке я собі ставив у цій виставі, було виконане повною мірою», – зазначив Тельбізов[932].

Цікаво, що після вистави і актори, і режисер відчули справжній спокій, адже спектакль дає надію, що ти не один. Водночас актори навіть не зрозуміли до кінця, який вплив вони мали на глядача, наскільки самовіддано грали. Думали, що дехто з глядачів нездужав, тому чули нежить, а коли включили світло, вони зрозуміли, що це був не нежить, а сльози глядачів.

Крім цього у м. Білефельд створено філію «Театроманії» театр «Краплі» під керівництвом актриси і режисерки Ольги Самойлової. Обидва театри працюють з українською молоддю! Головною метою театрів є поширення української культури, мови, традицій в країні, яка прихистила їх від війни [933].

---

[932] Там само.

[933] Демідко О. У Ганновері відбулася прем'єра документальної вистави «Театроманії 2:0». *Донбас–24.* Опубл. 27.01.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-gannoveri-vidbulasya-premjera-dokumentalnoyi-vistavi-teatromaniyi-20 (дата звернення: 27.12.2023).

За словами Ольги Самойлової, театр виник випадково. У актриси вже було декілька проєктів, серед яких один вона реалізовувала з учнями профучилища. За один тиждень рижисерка поставила з ними виставу. Згодом про це дізналися представники Українського волонтерського центру, які запросили Ольгу працювати до себе. Там актриса почала вести театральний гурток. Спочатку учасниками стали 5 дівчаток і 1 хлопчик. Але актриса розмістила оголошення, в якому розповіла про роботу гуртка. Завдяки цьому на одному із занять Ольги вже було 19 осіб, з яких троє – хлопці. Назву «Краплі» театру запропонував чоловік Ольги – Валерій Мережаний.

«Ми, як краплі одного чогось великого, ніби цілого океану. І ці краплі у різному вигляді: у вигляді дощу, чи у вигляді інших водойм знаходяться в різних куточках землі. Ми як маленькі шматочки одного чогось великого цілого», – розповіла Ольга.

Наразі у колективі 15 акторів і актрис, яких об'єднує одне бажання – розповідати про страшну війну, що перевернула життя кожного з них. У театрі грають хлопці і дівчата з різних міст України: Одеси, Вінниці, Харкова, Луганська та Маріуполя[934].

24 червня театр «Краплі» було запрошено на місцевий телевізійний канал «21» разом з українськими музикантами і співаками – родиною Катерини та Макса Тітових, де в програмі були виконані українські пісні та номер, присвячений подіям в Україні «Незламна». Ольга Самойлова створила музичний номер, в якому центральне місце посів образ України. Його втілила дівчинка, яка пригощала то яблуками, то зерном своїх сусідів. Потім сусіди вирішили, що вони можуть і самі взяти все, що забажають. І тоді вони порушили кордони та зайшли на її територію. Дівчинка намагалася захистити свою територію, але бій був нерівний, тому що тих, хто напав, було дуже багато. Фінал номера вийшов досить символічний: Україна перебуває в огні, а дівчина, що співає, підходить до неї і вкладає в її руку квітку, які є прообразом життя, після чого дівчинка встає і протягує руку до сонечка. Ця квітка зцілює та рятує дівчину-Україну[935].

У Білефельді дуже підтримують театр. Глядачі, які вперше побачили «Незламну», наголосили, що це театр справжніх професіоналів, роботи яких вони будуть з нетерпінням чекати.

«Вони так грають, тому що це болить. А коли болить, людина, яка навіть є непрофесійним актором, буде віддаватися на всі 100%. І я хочу на цій хвилі зробити ще одну виставу», – додала Ольга. Наразі театр «Краплі» працює над виставою, присвяченою Маріуполю.

Ользі дуже допомагає її учениця, яка виїхала з Маріуполя – Анастасія Сарбаш. Близько 5 років вона навчалася в «Театроманії», потім поїхала до Києва, де вступила до Київського національного університету культури і мистецтв на акторський факультет. Торік вона його закінчила. Ольга разом з Анастасією

---

[934] Там само.

[935] Демідко О. Маріупольська актриса і режисерка очолила новий театр у Німеччині. *Донбас–24.* Опубл. 27.06.2023. URL: https://donbas24.news/news/mariupolska-aktrisa-i-reziserka-ocolila-novii-teatr-u-nimeccini (дата звернення: 27.12.2023).

пише сценарій майбутньої вистави. Цікаво, що дівчина з Маріуполя, яка грає в театрі, написала щоденник про пережите, і коли Ольга його побачила, вирішила, що він може бути взятий за основу одного з монологів до вистави[936].

На День Конституції України колектив виступив у місцевій синагозі. Там Ольга Самойлова читала вірші Ліни Костенко, а театр знову показав номер «Незламна».

До того ж театральну справу Маріуполя продовжують розвивати творчі маріупольці, які, не маючи власного театру, завдяки креативним ідеям готові підтримувати культурний розвиток рідного міста. Зокрема, маріупольці Марія та Олександр Сладкови – засновники та керівники творчого хабу «Сучасна Україна» в умовах війни розуміють, що дуже важливо, щоб глядач через культурні проєкти отримував своєрідну арт-терапію. Ще до повномасштабного вторгнення рф в Україну вони виграли грант на 100 тис. грн від Міського бюджету Маріуполя. Подружжя планувало поставити свою першу виставу. Виграні гроші повинні були спрямувати на закупівлю обладнання. Але після початку повномасштабної війни довелося скоригувати багато планів. І хоча гроші так і не були отримані, Сладкови вирішили ставити виставу власними зусиллями. Марія є авторкою багатьох чутливих та щирих віршів, але п'єс у жінки ще не було. Вона почала її писати в Маріуполі і завершила в Павлограді. Це філософська п'єса з елементами комедії. Дія відбувалася в сучасній бібліотеці. Були присутні і елементи містики з задіянням цифрових технологій. Марія Сладкова розповіла, що це молодіжна вистава. В ній підіймаються проблеми самотності молоді. Ця п'єса про те, що все іде від папірусу до гаджету. «Змінюється все, змінюємося і ми. Але все актуально – і папірус, і книга, і гаджет… І кожен може обирати все, що йому до вподоби», – зауважила М. Сладкова. Режисеркою вистави стала художня керівниця Фольклорно-обрядового театру «Вертеп Марії» Марія Кравченко. У виставі грали 3 актори цього ж театру на чолі з режисеркою, яка також гратиме. За технічну частину та музичне оформлення відповідав Олександр Сладков. Вистава розповідає дивовижну історію, яка сталася з трьома молодими людьми у бібліотеці. У сюжеті була як казка, так і реальність – вистава описує, як книги «говорять» зі своїми читачами, даючи їм відповіді на їхні питання. За словами, Марії Сладкової театр під час війни має стати арт-терапією для всіх українців, які вимушені адаптуватися до нових нестабільних умов[937].

Таким чином, колектив Донецького академічного обласного драматичного театру (м.Маріуполь) в Ужгороді та Незалежний театр авторської п'єси «Conception» в Києві продовжують підтримувати і популяризувати театральну культуру Маріуполя на підконтрольній території України та відіграють важливу роль для збереження і трансляції культурної пам'яті міста-героя. До того ж, театральна культура окупованого міста розвивається і завдяки небайдужим творчим маріупольцям, які створюють власні самобутні та унікальні театральні проєкти.

---

[936] Там само.

[937] Демідко О. «Від папірусу до гаджету» – новий проєкт Марії та Олександра Сладкових. *Донбас–24.* Опубл. 25.10.2022. URL: https://donbas24.news/news/vid-papirusu-do-gadzetu-novii-projekt-mariyi-ta-oleksandra-sladkovix (дата звернення: 18.12.2023).

Водночас театральне життя Маріуполя в умовах воєнного стану продовжується завдяки діяльності Народному театру «Театроманія» та аматорському театру «Краплі» які продовжили готувати унікальні вистави за кордоном, що допомагають розповідати європейським містам правду про Україну та про те, що сталося з Маріуполем. Загалом вистави маріупольських колективів доречно показувати в кожному місті України та світу. Театри Маріуполя змогли стати ще одним майданчиком, де можуть розповісти свою історію ті, хто покинув свій дім через війну. Спектаклі «Маріупольська драма», «Обличчя кольору війна», «Життя переселенське» – важливі як фіксація трагедії, яку не можна пробачити, бо це злочин проти людяності, що не має терміну давності.

Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення особливостей розвитку театральної культури Маріуполя в умовах воєнного часу.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ В ОСВІТІ: НОВІ ФОРМАТИ ТА ЦІННОСТІ

Актуальність цієї дослідницької роботи зумовлена зростанням уваги до підвищення якості вищої освіти в Україні. Напрями її розвитку, концептуальні засади та стратегічні завдання переважно визначаються державними документами. Водночас реалізація цих завдань покладається на викладачів вищих навчальних закладів, що стимулює професорсько-викладацький склад до активного пошуку вітчизняних стратегій професійної підготовки фахівців та трансформації освітнього простору відповідно до європейських вимог.

Досвід зарубіжних університетів у цій сфері підтверджує ефективність упровадження сертифікатних програм, розроблених із врахуванням освітніх потреб і різного змістового спрямування[938].

ДослідницяН.М. Горішна, аналізуючи особливості організації післядипломної освіти соціальних працівників як складової системи безперервної освіти у США, зазначає, що одним із прогресивних видів післядипломної освіти є офіційні організовані навчальні заходи, а саме, сертифікатні програми професійного зростання. Авторка наголошує, що «Сертифікатні програми передбачають відвідування серії навчальних курсів, кожний з яких складається з лекцій, теоретичних та практичних семінарів, спрямованих на здобуття знань і вмінь у певній сфері або методи практики. Після завершення навчання слухачі отримують сертифікат, який дає право на надання послуг, що відповідають змісту програми»[939]. Вона підкреслює, що організацією та реалізацією таких сертифікатних програм займаються відділення безперервної професійної освіти, які функціонують при університетах. На її думку, цей прогресивний досвід доречно використовувати і в Україні.

Варто визнати, що оновлення освітнього процесу в університетах відбувається з урахуванням здобутків минулого й безумовно, сьогодення. У зв'язку з тим, що Україна обрала європейський вектор розвитку для інтегрування у світову спільноту, необхідно пропагувати передові зарубіжні ідеї, надбання і впроваджувати їх у вітчизні виші, що нині й відбувається.

Н.С. Панова, досліджуючи питання підвищення рівня професійної компетентності державних службовців у контексті оновлення чинного законодавства України про державну службу з урахуванням вимог до стандартів Європейського Союзу, фокусує увагу на обов'язковості введення в освітній процес спеціальних професійних сертифікатних програм з метою підвищення кваліфікації

---

[938] Горішна Н.М. Особливості організації та функціонування післядипломної освіти соціальних працівників у США. *Науковий вісник Ужгородського університету : Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2015. Вип. 36. С. 42–45 ; Панова Н.С. Підвищення рівня професійної компетентності державних службовців: форми та правове регулювання. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Юриспруденція.* 2019. № 42, т. 2, С. 4–8.

[939] Горішна Н.М. Особливості організації та функціонування післядипломної освіти соціальних працівників у США. …. С. 44.

державних службовців. Вона підкреслює, що «За результатами підвищення кваліфікації за професійними (сертифікатними) програмами за умови їх успішного виконання видається сертифікат про підвищення кваліфікації, а за короткостроковими програмами – відповідний документ про підвищення кваліфікації»[940].

Н.В. Сулаєва, обґрунтовуючи освітнє середовище в ПНПУ імені В.Г. Короленка як важливий чинник якісної підготовки майбутніх учителів для Нової української школи, зазначає, що «…в університеті реалізуються різноманітні сертифікатні програми, спрямовані на поглиблення знань, засвоєння інноваційних технологій, форм і методів роботи майбутніх педагогів. Такими, наприклад, є: «Підготовка вчителя початкової школи до формування комунікативної компетентності молодших школярів в умовах НУШ», «Хмарні сервіси в професійній діяльності педагога», «Теорія і методика мистецької освіти», «Організація освітньо-дозвіллєвої діяльності в дитячому закладі оздоровлення та відпочинку» тощо»[941]. Дослідниця вважає, що сертифікатні програми є важливим доповненням до формальної педагогічної освіти в університеті.

Поділяємо зазначені позиції та констатуємо, що погляди багатьох сучасних науковців спрямовані на розробку та впровадження сертифікатних програм в освітній простір вишів України, підтвердження цьому ми знаходимо не лише у наукових працях, а й у мережі Інтернету, на сайтах українських університетів. Наголошуємо, що сертифікатні програми у ЗВО створюються за такими освітніми напрямами: сучасна загальносвітова практика профілізації освіти; інструмент побудови індивідуальної освітньої траєкторії; засіб задоволення освітніх запитів різних категорій населення.

Перегляд публікацій та положень про сертифікатні програми, показує, що українські навчальні заклади почали активно впроваджувати такі програми з метою задоволення індивідуальних освітніх потреб здобувачів та набуття додаткових фахових компетентностей у межах спеціальності, або споріднених спеціальностей та галузі знань, у тому числі, зі здобуттям професійної кваліфікації. Проте у контексті зазначеної тематики, багато питань залишаються відкритими. Вважаємо за доцільне *обґрунтувати важливість упровадження сертифікатних програм (на прикладі авторської) в освітній процес вишів у контексті європейських вимог.*

Для досягнення поставленої мети було застосовано загальнонаукові методи: порівняння та зіставлення різних поглядів з окресленої проблематики, узагальнення досвіду, систематизація досліджуваного матеріалу, що дозволило обґрунтувати важливість і доцільність упровадження сертифікатної програми у практику підготовки майбутніх фахівців спеціальності 034 «Культурологія» та галузі знань 02 «Культура і мистецтво» з урахуванням європейського вектору розвитку вищої освіти.

---

[940] Панова Н.С. Підвищення рівня професійної компетентності державних службовців: форми та правове регулювання. ... С. 6.

[941] Сулаєва Н. В. Підготовка майбутніх учителів НУШ в освітньому середовищі закладу вищої педагогічної освіти. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*». 2020. Вип. 7. С. 150.

Зосереджуємо увагу на Положенні про сертифікатні програми Херсонського державного університету (наказ від 29.04.2021 № 529-Д), яке складено відповідно до:

– Закону України «Про вищу освіту»;

– Постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися навчальними закладами, іншими закладами та закладами системи освіти, що належать до державної і комунальної форми власності» від 27.08.2010 р., № 796 (зі змінами та доповненнями);

– Статуту Херсонського державного університету та інших нормативно-правових документів ХДУ, у яких зазначено, що сертифікатні програми фактично є спеціалізованими навчальними курсами або спеціалізованим комплексом пов'язаних між собою складових (освітніх компонентів) встановленої тривалості, який передбачає професійно спрямовану підготовку слухачів[942].

Саме такий підхід до складання сертифікатних програм видається нам найбільш більш чітким і зрозумілим з огляду на тематику нашої розвідки.

З метою глибокого розуміння проблеми створення та впровадження сертифікатних програм в освітній процес вишу, з професорсько-викладацьким складом ХДУ, проректоркою з навчальної та науково-педагогічної роботи Д.С. Мальчиковою проведено навчання за темою «Як створити привабливу сертифікатну програму?». По закінченню навчання кожен із слухачів мав представити свою сертифікатну програму за різним загальним обсягом, а саме:

– короткострокові (обсяг складає від 30 академічних годин/1 кредит ЄКТС до 60 академічних годин/2 кредити ЄКТС; програми спрямовані на підвищення кваліфікації або задоволення індивідуальних освітніх потреб різних груп населення; короткострокові сертифікатні програми не можуть зараховуватися здобувачу вищої освіти як освітні компоненти вибіркової частини основної освітньої програми);

– середньострокові (обсяг може складати 90 академічних годин – 3 кредити ЄКТС; 120 академічних годин/4 кредити ЄКТС; 150 академічних годин/5 кредитів ЄКТС; програми можуть зараховуватися здобувачу вищої освіти до загального обсягу кредитів як освітні компоненти вибіркової частини його освітньої програми);

– довгострокові (ці сертифікатні програми є профілізаційною складовою або засобом поглиблення і розширення програмних результатів навчання освітніх програм у межах вибіркових дисциплін циклу загальної підготовки; вони можуть зараховуватись здобувачу вищої освіти до загального обсягу кредитів вибіркової частини його освітньої програми; загальний обсяг програми для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти може складати від 600 академічних годин/20 кредитів ЄКТС до 900 академічних годин/30 кредитів ЄКТС і передбачати реалізацію протягом 2-3 навчальних років; загальний обсяг програми для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти може

[942] Положення про сертифікатні програми в Херсонському державному університеті. Сертифікатні програми. (2021). URL: https://www.kspu.edu/Education/CertPrograms.aspx (дата звернення: 09.01.2025).

складати від 300 академічних годин/10 кредитів ЄКТС до 450 академічних годин/15 кредитів ЄКТС і передбачати реалізацію протягом 1-2-х семестрів; якщо здобувач опанував довгострокову сертифікатну програму не в повному обсязі, то освітні компоненти сертифікатної програми зараховуються йому до циклу загальної підготовки вибіркової частини освітньої програми в обсязі здобутих кредитів без отримання сертифікату).

Однією із затверджених програм у ХДУ є авторська довгострокова сертифікатна програма *«Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» (14 кредитів ЄКТС/420 годин).*

Мета програми полягає у: систематизуванні знань здобувачів вищої освіти щодо теоретичних та практичних засад з організації та режисури різних форм культурно-мистецьких проєктів; засвоєнні та оволодінні здобувачами навичками професійної діяльності режисера, організатора та ведучого культурно-мистецьких проєктів різного спрямування у сфері івент-індустрії; ознайомленні здобувачів із практичними засадами організації та режисури на основі розробки та реалізації культурно-мистецьких проєктів.

Основні завдання сертифікатної програми:

– оволодіти теоретичними основами і досконалими професійними вмінням мистецтва сценічного мовлення для практичної реалізації культурно-мистецьких проєктів;

– засвоїти елементи майстерності актора та мову режисера (мізансценування) як основних засобів втілення різних форм культурно-мистецьких проєктів;

– опанувати методику розробки сценаріїв культурно-мистецьких заходів, що сприятиме розширенню теоретичної бази, практичних навичок та аналітично-творчих здібностей фахівців;

– сформувати у здобувачів уміння розробляти проєкти масових заходів, організовувати та проводити їх, застосовуючи на практиці набуті знання з організації, режисури та проведення театралізованих масових культурно-мистецьких заходів.

Сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» розроблена для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня, за наявності ступеня «бакалавр». Програма має прикладне спрямування.

Фокусом сертифікатної програмиє: науково-практичне забезпечення організації й реалізації соціокультурних, мистецьких проєктів у сфері івент-індустрії, галузях гуманітарної науки, культури і мистецтв.

Характерною особливістю сертифікатної програми є: поглиблене вивчення дисциплін, які орієнтовані на теоретичне засвоєння знань, створення культурної політики регіону та практичне опанування організації та режисури соціокультурних і мистецьких проєктів.

Після опанування курсу сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів», випускник може працевлаштуватися в організаціях культурно-мистецької інфраструктури регіону, закладах освіти у межах культурно-мистецької проєктної діяльності, в органах державної влади та місцевого самоврядування для керівництва організаціями культури і мистецтва для розв’язання соціокультурних задач.

У процесі викладання освітніх компонент довгострокової сертифікатної програми використовуються педагогічні технології: пасивні (пояснювально-ілюстративні); активні (проблемні, інтерактивні, інформаційно-комп'ютерні, саморозвиваючі, ситуативні, технологія співпраці). Навчання є студентоцентрованим, особистісно-орієнтованим, скерованим на саморозвиток студентів, під час якого закладаються основи для неперервного продовження освіти протягом усього життя.

Структура сертифікатної програми передбачає лекційні та практичні форми навчання з використанням тренінгових технологій, проєктної діяльності. Заняття мають інтерактивний науково-пізнавальний характер. Навчально-методичне забезпечення й консультування самостійної роботи проводиться відповідно до «Положення про організацію освітнього процесу в Херсонському державному університеті».

Оцінювання досягнень слухачів освітніх компонент програми здійснюється за накопичувальною системою, відповідно до Порядку оцінювання результатів навчання здобувачів вищої освіти в ХДУ у вигляді: практичного виконання творчих завдань, академічного показу, усного опитування, письмової роботи.

Програмною інтегральною компетентністю є: здатність до продуктивного розв'язання складних завдань, практичних проблем у галузі професійної діяльності з організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисури, що передбачає застосування теорій, технологій, методів, прийомів мистецької педагогіки в сфері організації та режисури театралізованих масових заходів, здійснення інновацій для забезпечення культурних потреб суспільства та викликів сучасності.

У програмі визначено: загальні та фахові компетентності; програмні результати навчання; кадрове, матеріально технічне, інформаційне та навчально-методичне забезпечення; академічна мобільність.

Сертифікатна програма складається з таких освітніх компонент:

– ОК 1. Мистецтво сценічного мовлення;

– ОК 2. Акторська майстерність та режисура;

– ОК 3. Методика написання сценаріїв культурно-мистецьких заходів;

– ОК 4. Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура[943].

Формою підсумкового контролюздобувачів з кожної освітньої компоненти сертифікатної програми є диференційований залік.

Опанувавши курс «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» та форми підсумкового контролю, здобувач отримує *довідку-сертифікат про успішне проходження даної сертифікатної програми*.

Надалі, вважаємо за необхідне визначити суттєві переваги опанування сертифікатних програм, а саме:

– при комплектуванні груп не має вікових обмежень;

– освітні компоненти програм не потребують попередньої спеціальної підготовки;

---

[943] Лимаренко Л. І. Сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» в освітньому процесі Херсонського державного університету. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2022. Вип. 26. С. 247.

– зміст програм розраховано і на здобувачів вищої освіти, і на пересічних громадян, що прагнуть розвиватися, вдосконалюватися та отримати додаткову спеціалізацію;

– навчання на сертифікатних програмах триває у залежності від її обсягу (короткострокова, середньострокова, довгострокова);

– успішне прослуховування навчального курсу або спеціалізованого комплексу пов'язаних між собою освітніх компонент обов'язково засвідчується отриманням відповідного сертифікату.

Викладене вище, дозволяє констатувати, що високоякісно розроблені сертифікатні програми сприяють розширенню світогляду здобувача, поглибленню знань, розвитку практичних навичок і набуттю додаткових фахових компетентностей у межах спеціальності або споріднених спеціальностей та галузі знань, зокрема, здобуттю професійної кваліфікації, що забезпечує випускникам конкурентні переваги при працевлаштуванні.

За результатами проведеного дослідженняобґрунтовано важливість упровадження сертифікатних програм (на прикладі авторської програми) в освітній процес вишів у контексті сучасних європейських вимог з метою інтегрування у світову спільноту. Вважаємо, що успішне засвоєння здобувачами таких програм сприятиме підвищенню якості освіти у вітчизняних університетах.

Надалі, доцільно ґрунтовно проаналізувати культурно-мистецькі проєкти, створені студентською молоддю під час опанування освітніх компонент названої сертифікатної програми.

Довгострокова сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» за мирного часу користувалася популярністю, оскільки за її результатами на залікових заняттях здобувачі створювали різноманітні цікаві форми культурно-мистецьких проєктів, такі як тематичний вечір, шоу-програма, українське свято, творчий конкурс, арт-зустріч, дебют, театр-експромт, анімаційна програма, перформанс, флешмоб, квест, брейн-ринг тощо.

У сучасних реаліях війни та здебільшого дистанційного навчання, у контексті порушеної проблеми, постають питання, які залишаються відкритими і потребують вирішення.

В перший рік широкомасштабної російської агресії та окупації Херсона, продовжуючи викладання сертифікатної програми в ЗУМ(і), виникає нагальна потреба пошуку нових художніх форм культурно-мистецьких проєктів, зокрема, створення відеоконтенту як творчого продукту культурно-мистецької сфери, який передбачає складну працю.

Важливо зауважити, що створення проєкту у форматі відеоконтенту – це не лише режисерський задум автора та його композиційна побудова, а й ретельний технологічний процес, що виявився для студентської молоді доволі непростим завданням практичного вирішення та втілення творчих робіт. Однак, вивчення та опанування технічних можливостей своїх iPhone, а також ознайомлення з інструкціями щодо створення відеоконтентів різного рівня, дозволило їм успішно подолати певні труднощі.

Студенти створюють відеоконтентні формати проєктів, що стосуються болючих життєвих тем українського народу, в яких яскраво відбивається система

цінностей нашої молоді. Ця тенденція відображає не лише сучасні прагнення та переживання молоді, а й тісно пов'язана з глибинними духовними пошуками та прагненнями нашого суспільства. Зміст проєктів стає своєрідним віддзеркаленням культурних і моральних цінностей, що формувалися протягом багатьох поколінь і набули нових відтінків у контексті теперішніх викликів жорстокої, нелюдської російської війни проти українців. Саме тому розуміння та дослідження питань духовності та ціннісних орієнтирів набувають виняткової важливості.

За мирних часів проблематика духовності українського народу, його духовних цінностей, а також прояви явищ бездуховності була надзвичайно актуальною в галузі філософії, психології, педагогіки, соціології, мистецтвознавства та культурології.

Наразі, такий інтерес і потреба звернення до ціннісних пріоритетів нації є виправданими і доцільними, оскільки система цінностей є основою розвитку особистості й тим, що пов'язує суспільство з індивідом. Цінності спрямовують життєдіяльність людини, мотивують її вчинки, а духовність зміцнює єдність суспільства, забезпечує можливість подолання перешкод і труднощів, що впливають на людство різних країн, зокрема, і нашу Україну.

Слід зазначити, що теоретичні аспекти цінностей, духовності людини прослідковуються з часів античності, а їх прояви вивчаються протягом розвитку всіх історичних епох цивілізації. Тому закономірно, що вітчизняні науковці звертають свої погляди до вивчення та розв'язання проблем у сфері духовних цінностей українського суспільства.

Нині, у надзвичайно складних умовах війни, яка негативно вплинула на повсякденне життя українців, трагічно змінила долі мільйонів людей, звичайно, і студентської молоді, вкрай загострилися проблеми осмислення такого важливого та глибинного поняття як «духовні цінності»[944].

Вітчизняна дослідниця О.М. Христенко у своїй науковій статті представила на розсуд результати контент-аналізу письмових творчих робіт другокурсників Тернопільського національного медичного університету імені І.Я. Горбачевського. В студентських есе визначено сучасні цінності української молоді. Авторкою виявлено, що в умовах воєнних реалій для здобувачів пріоритетними стали сімейні та національні цінності, а також мир, віра, свобода, гідність, єдність та доброчинність. Майже в усіх авторських есе визначено національну єдність як найважливішу цінність та передумову перемоги у війні з ворогом. Студенти стверджують, що українська героїчна історія, духовна етногенетична спадщина є тими фундаментальними цінностями, які підтримують український народ у цій варварській війні. Репрезентовані результати засвідчують ціннісне ставлення української молоді до таких соціальних/політичних/духовних інститутів, як: *держава, нація, сім'я, мова, віра, історія та культура*. Молодь вишу підтвердила своє розуміння щодо важливості існування Української держави, її суверенітету й територіальної цілісності; на

[944] Лимаренко Л. І. Трансформація духовних цінностей українського народу в сучасних культурно-мистецьких проєктах студентів. *Мистецтво без кордонів : творчі діалоги* : зб. тез І міжнар. наук.-практ. конф., м. Кропивницький, 11 квіт. 2023 року. Кропивницький, 2023. С. 14.

надзвичайній значимості демократичних моральних національних засад розвитку нашого суспільства, які є запорукою щасливого життя українців на своїй рідній землі. Науковиця обґрунтовує необхідність підтримання та підвищення рівня громадянської свідомості сучасних здобувачів вищої освіти, здійснення допомоги в утвердженні їхніх переконань про ціннісні пріоритети громадян України в часи війни та в післявоєнний період[945]. Поділяємо й підтримуємо своєчасність викладеної позиції.

Автори колективної монографії «Українське суспільство в умовах війни» вказують на факт того, що жорстока російська агресія в Україні стала надто важким випробуванням для нашої держави та її громадян. Водночас ця жахлива війна значно зміцнила громадянську єдність та патріотичну консолідацію нашого суспільства. Український народ перетворився на могутній соціальний організм, готовий адаптуватися та протистояти військовій агресії. Для українців, які захищають свої родини, рідну землю, сенс і мотивація цієї війни є зрозумілими та надзвичайно правдивими. Тому в Україні з'являються народні пісні, оповідання, численні меми, створюється героїчний епос та нові герої, символи визвольної війні за свою свободу та незалежність[946]. Монографія привертає увагу тим, що колектив науковців розглянув глобальні та локальні аспекти війни, трансформацію ціннісних орієнтацій громадян, дослідив аспекти співіснування людей у надзвичайних обставинах життя, праці, повсякденного спілкування, а також викладачів суспільних наук закладів вищої освіти, студентів та аспірантів.

Доречно підкреслити, що позиції та думки колективу науковців, які представлені у монографії, не обходять студентство та професорсько-викладацький склад Херсонського державного університету. Тож, *вважаємо за доцільне проведення порівняльного аналізу студентських культурно-мистецьких проєктів, створених в умовах триваючої російської агресії, з огляду на трансформацію духовних цінностей українського народу, зокрема, студентської молоді*.

Для досягнення поставленої мети застосовано загальнонаукові методи: порівняння та зіставлення різних поглядів з окресленої проблеми, узагальнення досвіду, систематизація досліджуваного матеріалу, що дозволило прослідкувати через культурно-мистецькі проєкти переоцінку та трансформацію духовних цінностей студентів в умовах війни.

Працюючи на факультеті культури і мистецтв ХДУ з майбутніми культурологами та фахівцями в галузі мистецтва, важливо звертати увагу на духовні цінності як на вершину ціннісної системи, яка відображає найвищі досягнення нації та її представників з високими духовними ідеалами. Актуальність звернення до цієї проблеми зумовлена:

– російською воєнною агресією;

– змінами в життєдіяльності людини та її орієнтирах в умовах війни;

---

[945] Христенко О.М. Цінності української молоді в часі війни: до питання громадянського виховання майбутніх лікарів. *Медична освіта.* 2022. № 2. С. 100.

[946] Українське суспільство в умовах війни. 2022 : кол. монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ, 2022. С. 25–33.

– актуалізацією проблеми глибинного осмислення студентською молоддю поняття «духовні цінності»;

– активізацією пошуків шляхів самореалізації студента у культуротворчості, спрямованої на створення якісно нових духовних або матеріальних цінностей у викликах війни;

– ефективністю пошуків вітчизняної стратегії професійної підготовки майбутніх фахівців та трансформування освітнього простору згідно з європейськими вимогами розвитку вищої освіти;

– розширенням профілізаційної складової освітньої програми для задоволення індивідуальних освітніх потреб здобувачів та набуття додаткових фахових компетентностей у межах спеціальності або споріднених спеціальностей (як доповнення до формальної освіти в університетах).

Зауважимо, що весь колектив Херсонського державного університету в перші дні війни, а згодом і під час окупації Херсона та області, опинився в надзвичайно складній ситуації щодо продовження освітнього процесу. Попри це, питання про його припинення навіть не виникло. Рішення було прийнято одноголосно: університет повернувся до онлайн-навчання, що стало можливим завдяки досвіду, набутому під час пандемії коронавірусу. Звісно, навчання в дистанційному форматі є дуже складним, але можливим.

Продовжуючи викладання довгострокової сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів», розробленої для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня і орієнтованої на всі спеціальності факультету культури і мистецтв, можна впевнено стверджувати, що існує значна різниця між результатами діяльності студентів у мирний час та в умовах війни.

Втім, перш ніж розкрити різницю створених студентами творчих робіт, доцільно визначити сутність поняття *«культурно-мистецький проєкт», який можна трактувати як складний, багатоаспектний, різноманітний процес за своєю природою і особливою формою творчої міжособистісної взаємодії, спрямованої на досягнення певної мети, що обмежена місцем, часом і ресурсами.* На наші глибокі переконання, реалізація культурно-мистецького проєкту відбувається через об'єднання особистісних потенційних можливостей всіх учасників освітнього процесу (здобувачів та викладачів) для досягнення визначених спільних цілей.

По-друге, створити культурно-мистецький проєкт в умовах онлайн-навчання – це величезна і складна праця – відеоконтент як залікове заняття.

Результатом опанування освітніх компонент є отримання здобувачами теоретичних знань та практичних умінь з організації та режисури різних форм культурно-мистецьких проєктів[947]. Структурно-логічну схему сертифікатної програми завершує освітня компонента «Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура». Тож, у створеному відеоконтенті, автор культурно-мистецького проєкту має виявити себе як: сценарист, оскільки засвоїв

[947] Лимаренко Л. І. Сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» в освітньому процесі Херсонського державного університету. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2022. Вип. 26. С. 247.

методику написання сценарію; диктор, ведучий, актор, тому що опановував мистецтво сценічного мовлення та акторську майстерність; організатор і режисер проєкту, згідно логіки побудови сертифікатної програми.

У межах зазначеної тематики необхідно подати трактування терміна «духовні цінності». Оскільки в словниковій літературі немає однозначного визначення цієї складної дефініції, пропонуємо взяти за основу такі формулювання духовних цінностей, як:

– «…витвори людського духу, зафіксовані у здобутках науки, мистецтва, моралі, культури»[948];

– «…як вершини досягнення нації та її яскравих представників, які мають особистісні високодуховні якості та ідеали»[949].

Таким чином, ми доходимо загального розуміння духовних цінностей як складного концепту, що визначає важливі життєві орієнтири людини, які формуються у сфері духовності та культурно-мистецької творчості.

Сьогодні відбувається активне поглиблення та усвідомлення того, що духовні цінності лежать в основі вибору цілей, засобів та умов діяльності кожної людини. Пропонуємо тлумачити *духовні цінності як особистісні якості високодуховної людини, які регулюють її вчинки, поведінку, культуротворчість і є предметом її розвитку та саморозвитку з метою досягнення нових духовних вершин.*

Отже, розкривши сутність основних категорій розвідки, повернемося до порівняльного аналізу результатів студентських культурно-мистецьких проєктів, створених у довоєнний період і тих, що були реалізовані в умовах онлайн-навчання під час окупації, а згодом – під постійними обстрілами Херсона та його пригородів після звільнення від загарбників.

Різниця, перш за все, *полягає у виборі здобувачами вищої освіти тематики для створення власних проєктів.* Якщо раніше, за мирного життя, вони здебільшого розкривали проблеми любові, взаємин батьків і дітей, зради, гендерної нерівності в суспільстві, особистісних захоплень, правильності вибору професії тощо, то під час війни тематика радикально змінилася. Хвилюючі події триваючої війни стали основою для створення культурно-мистецьких проєктів, у яких яскраво відображається трансформація духовних цінностей українського народу, а також особистих цінностей студентів. Тематика та зміст авторських робіт пронизані такими духовними цінностями, як любов до Батьківщини та рідного міста, національна гідність, значимість власного «Я» в умовах війни, любов до рідних та дітей, віра в Перемогу.

По-друге, добираючи матеріал для створення проєктів, студенти зверталися до здобутків української культури, категорично відмовившись від усього російського. Доречно зауважити, що місто Херсон та Херсонщина багатонаціональний край і мова спілкування в повсякденному житті була здебільшого російською. Проте мова культурно-мистецьких проєктів – лише українська. Навіть ті

---

[948] Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-е, доп. й випр. Рівне, 2011. С.145.

[949] Lymarenko L. Spiritual values of student youth in today's realities: analysis of cultural and artistic projects. *Естетика і етика педагогічної дії,* 2023. Вип. 28. С. 94.

студенти, у яких були певні труднощі, подолали цю перешкоду. Ніхто не хотів спілкуватися мовою ворожнечі.

По-третє, великим здивуванням і позитивним результатом став пошук здобувачами різноманітних художніх форм подання змісту матеріалу культурно-мистецьких проєктів, таких як: виставка-презентація; теленарис; критичний аналіз; фото-марафон; інтерв'ю-сповідь; живі історії; марафон відкритих думок тощо.

Надалі, наведемо декілька прикладів результатів творчої діяльності наших студентів. Одним із проєктів була виставка-презентація «Яскраві барви втрачених скарбів», присвячена творчості митців-художників Сергія Пущенка, Людмили Панченко, Олександра Тарасенка, які загинули під рук російських загарбників. У творчій роботі брали участь чотири магістрантки кафедри образотворчого мистецтва, майбутні художниці, які в той час перебували в окупації. В екстремальних умовах вони записували свої відео, монтували матеріал у цілісний твір мистецтва. Попри безпосередню загрозу життю в окупації, а потім – нещадні обстріли Херсона, проєкт був створений і навіть 1 грудня 2022 року представлений на XX Міжнародних мистецько-педагогічних читаннях, присвячених пам'яті професора О.П. Рудницької (Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України, м. Київ). Також на V Міжнародному багатожанровому двотуровому конкурсі-фестивалі «Співограй», який проходив у квітні 2023 року в Центральному державному університеті імені Володимира Винниченка проєкт художниць отримав диплом першого ступеня.

Проаналізуємо ще один художньо-творчий проєкт магістрів-культурологів, який за формою є марафоном відкритих думок «З думками про мир. З Україною в серці». Сценарій спрямований на розкриття взаємовідносин між людьми в умовах війни, що позбавила український народ багатьох речей, які були звичними і тому не завжди нами цінувалися. Під час війни відбулося переосмислення та переоцінка цінностей. Змінилося ставлення до нібито простих, звичних речей: бути поруч зі своєю родиною, просто спілкуватися рідною мовою, цінувати незалежність своєї землі та кожну мить життя. Студентки довели, що під час російської агресії відбуваються окрім негативних і позитивні зміни у стосунках між людьми. Магістрантки самостійно писали вірші та виконували їх, емоційно подавали публіцистичні тексти, чітко викладали інформаційні факти, проводили соціальне опитування серед українського населення та аналізували його результати, монтували матеріал. Здобувачки, працюючи над створенням проєкту, продемонстрували вміння сценарної, акторської, дикторської та режисерської майстерності. Цей культурно-мистецький проєкт, як і попередній, був високо оцінений високопрофесійним журі на V Міжнародному багатожанровому двотуровому конкурсі-фестивалі «Співограй» (м. Кропивницький), де отримав диплом першого ступеня.

Не можна не зазначити, що серед авторських робіт були також такі, які піднімали проблему звільнення полонених, що захищали Маріуполь, а також культурно-мистецький проєкт-презентація вітчизняного мистецтва за кордоном за участю студентів-акторів, які працюють у Національному академічному театрі опери та балету України імені Т.Г. Шевченка (м. Київ) та навчаються в

ХДУ. Декілька цікавих проєктів було створено і про рідний край, але автори цих робіт просили не виставляти їх у соціальних мережах, оскільки вони й досі перебувають на окупованих територіях.

Проведений аналіз творчих робіт магістрантів дозволив зробити висновок, що отримані результати у форматі створених відеоконтентів, вказують на трансформаційні процеси з їх глибинною зосередженістю на просторі світу духовних цінностях. Відбулося те, що жахливі умови російської агресії, в яких знаходилася наша студентська молодь, спричинили перетворення духовних цінностей українського суспільства у внутрішні, особистісні високодуховні риси характеру молодої людини.

Так, війна – це занадто важке випробування матеріальних і духовних сил нашої нації, вона внесла свої корективи в переоцінку та трансформацію духовних цінностей. Створені культурно-мистецькі проєкти здобувачів вищої освіти, дають можливість впевнитися, що для українського народу, загалом, і студентства, стали надто важливими такі духовні цінності як:

– любов до Батьківщини, рідної землі, єдність нашого народу, гордість за приналежність до української нації, національна гідність;

– значимість життя і свого власного «Я» в реаліях війни;

– любов до рідних та своїх дітей;

– віра у справедливість щодо покарання злочинців;

– впевненість у Перемогу українського народу та в мирне майбуття України.

Беззаперечним є факт того, що після завершення війни постане питання відбудови України, і одним із ключових завдань держави та її суспільства стане відновлення культурної спадщини нації. Виконання цього складного завдання в значній мірі покладатиметься на високодуховну молодь. Віримо, що випускники факультету культури і мистецтв ХДУ, як професійні працівники гуманітарної та культурної сфери з високим рівнем духовності, чітко визначеними пріоритетами культури, рідної мови, національних традицій та цінностей, зможуть ефективно взаємодіяти, проводити культурно-мистецькі заходи для різних верств населення, формувати і коригувати культурну політику не лише Південного регіону, а й усієї нашої держави.

Перспективи подальшого дослідження, пов’язуємо й надалі з розробкою нових студентських культурно-мистецьких проєктів, які будуть створені в новому навчальному році в умовах онлайн-навчання та війни. Тим паче, що вже на сьогодні, прослідковуються певні зміни, особливості, неординарність художніх форм втілення та більш досконале технічне виконання, з урахуванням деяких недоліків та набутого досвіду минулого року.

Сучасні реалії – повномасштабна збройна агресія та переважно дистанційний формат навчання – змушують професорсько-викладацький склад вишів шукати нові шляхи професійної підготовки майбутніх фахівців, що призводить до трансформації української освіти[950].

---

[950] Lymarenko L. Spiritual values of student youth in today's realities: analysis of cultural and artistic projects. *Естетика і етика педагогічної дії : зб. наук. пр. / Ін-т пед. освіти і освіти дорослих*

Вирішення складного завдання досягнення високоякісного публічного результату на заліковому занятті сертифікатної програми дозволило нам знайти і новий рівень викладання. Суттєвого значення в якому набуває *синергія творчості та духовності у контексті культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів*, які створюють студенти закладу вищої освіти.

Різноманітні аспекти синергії творчості та її вимір, питання синергетичної детермінованості творчого мислення у системному осмисленні світу висвітлено та проаналізовано у колективній монографії «Синергетика і творчість». Авторами доробку є відомі українські науковці: В.Г. Кремень, В.В. Ільїн, Ф.П. Власенко, М.В. Ілляхова, А.А. Ільїна, Г.В. Ільїна, М.В. Ліпін, О.В. Твердовська, Л.І. Ткаченко, В.В. Шамрай, О.О. Шморгун[951]. Матеріали праці орієнтовані на фахівців у галузі філософії, педагогіки, психології, культурології та мають значну цінність для всіх тих, хто виявляє інтерес до проблемами синергетичного мислення як умови творчості в парадигмі людиноцентризму, домінуючого гуманістичного підходу до національної системи освіти.

З позиції названих учених, *рівень освіти має бути адекватним сучасним культурологічним викликам.* На їх переконання: «Філософія освіти дозволяє усвідомити запити часу, правильно визначити шляхи та засоби подальшого продуктивного розвитку. Відповіддю на запити сучасності, зокрема, є синергетика в її залученні до осягнення освітнього процесу»[952]. Отже, синергетика, дає нам можливість розглянути проблеми розвитку мистецько-педагогічної освіти у відповідності до сучасних вимог.

Корисним та цікавим для нас виявилося ознайомлення з результатами ІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Школа синергії освіти і духовності: нові виклики, тренди і можливості» (26.11.2021 р., Навчально-науковий інститут менеджменту та психології ДЗВО «Університет менеджменту освіти» НАПН України). Вітчизняні та зарубіжних науковці розглянули питання синергії психології та духовності, використання сучасних освітніх технологій у процесі розвитку освіти й духовності, роль та місце закладів вищої духовної освіти в державі, міжнародний досвід пошуку синергії освіти і духовності. Вагомим результатом заходу стало створення ініціативної групи «Школа синергії освіти і духовності» з метою подальшої координації спільних зусиль для всебічного і сталого розвитку українського суспільства на цінностях християнської аксіології, національної самобутності та цивілізаційної спадщини світу[953].

Доречно ще раз послатися на колективну монографію «Українське суспільство в умовах війни», яка стала важливим інформаційним відкриттям для науковців, викладачів, аспірантів і здобувачів. Науковцями висвітлено глобальні та

імені Івана Зязюна НАПН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В.Г. Короленка. Полтава; Київ. 2023. Вип. 28. С. 90.

[951] Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. Київ, 2014. 314 с.

[952] Там само. С.11.

[953] Державний заклад вищої освіти. Університет менеджменту освіти Національної академії педагогічних наук України. URL: http://umo.edu.ua/news/vidbulasja-ii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferencija-shkola-sinerghiji-osviti-i-dukhovnosti-novi-vikliki-trendi-i- (дата звернення: 27.12.2024).

локальні аспекти війни, трансформації інституціональної та соціально-групової структури, очікування, ціннісні орієнтації громадян, співіснування людей у надзвичайних обставинах життя, соціально-психологічні стани населення. В монографії простежується динаміка змін ціннісних пріоритетів українського народу, який після початку війни усвідомив другорядність матеріальних цінностей. Наразі відбувається значна переоцінка матеріальної складової[954]. У нинішньому драматичному контексті перевага віддається духовним цінностям, які спрямовують життєдіяльність кожної людини та мотивують її вчинки. Ця жорстока війна посилила процес національної самовизначеності, стимулювала готовність українців, особливо чоловіків, до спротиву агресії й захисту незалежності України, тим самим відстоюючи й виборюючи своє право на майбутнє своїх дітей та своєї країни. Викладене підтверджує факт того, що переживаючи російську агресію, значно підвищився рівень духовності українців, зміцнилася громадянська єдність та патріотична консолідація нашої нації.

У рамках зазначеної тематики не залишилися поза нашою увагою актуальні наукові напрацювання С.В. Ковалевського та Л.В. Кошевої, у яких розглянуто чинники синергії систем і процесів у відбудові України, що базуються на унікальному векторі духовності української нації. Авторами визначено основний напрям розвитку духовності здобувачів освіти в складних обставинах російсько-української війни. Однак, на думку дослідників, окрім державних інвестицій та підтримки партнерів з розвитку, необхідні масштабні приватні інвестиції для збільшення фінансового потенціалу, щоб відновити та реконструювати нашу країну. Для цього потрібен ключовий ресурс – людський. Він є вагомим чинником системної та процесної синергії у відновленні України. Рушійною силою в зазначеному напрямі є синергія української духовності[955].

Таким чином, проведений аналіз останніх наукових досліджень та публікацій певною мірою висвітлює діапазон проблеми і зобов'язує нас активізувати зусилля для глибокого розуміння та розкриття питання синергії творчості та духовності в контексті створення здобувачами культурно-мистецьких проєктів у відеоконтентному форматі. На сьогодні аспекти взаємодії духовності та творчості в рамках розробки культурно-мистецьких проєктів не отримали достатнього висвітлення в наукових джерелах. Тому *доцільно обґрунтувати взаємозв'язок між духовністю та творчістю у внутрішньому середовищі особистості здобувача як важливого фактору освітнього процесу під час створення культурно-мистецького проєкту*.

Для досягнення поставленої мети нами було використано найдоцільніші методи. Перш за все, для даного дослідження застосовано *аналітичний* метод як магістральний: *спостереження* за художньо-творчою діяльністю здобувачів; *об'єктивний опис* цієї діяльності; *критичне обстеження* логічності вирішення проблеми для досягнення мети. Також ми використали *діахронічний метод*, який

---

[954] Українське суспільство в умовах війни. 2022 : кол. монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ, 2022. 410 с.

[955] Ковалевський С. В., Кошева Л.В. Вектор духовності в підготовці фахівців з відбудови України. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика.* 2023. Т. 1, № 2. С. 95–106.

дозволив розкрити сутність таких явищ як: «синергія», «синергія творчості», «духовність» та визначити «культурно-мистецький проєкт» як особливу форму активної творчої міжособистісної взаємодії, прослідкувати його послідовну реалізацію в культурній практиці. У процесі добору матеріалу та цілісної побудови композиції сценарію проєкту застосовано метод *моделювання. Психологічний* метод використано при визначенні особливостей культурно-мистецьких проєктів, що створені в умовах війни під час дистанційного навчання. Загальнонаукові методи такі як *порівняння* та *зіставлення* різних поглядів з окресленої проблеми, узагальнення досвіду, систематизація досліджуваного матеріалу дозволили здійснити порівняльний аналіз, систематизувати матеріал, обґрунтувати взаємозв'язок між творчістю та духовністю у внутрішньому середовищі особистості.

Звернемося до термінологічного апарату дослідження та розглянемо, з певним адаптуванням до освітньої культурологічної діяльності здобувачів вищої освіти, такі ключові поняття: «духовність», «творчість», «синергія».

Сфера духовності української нації завжди була надзвичайно актуальною у фокусі дослідницьких інтересів різних галузей знання: філософії, педагогіки, психології, соціології, культурології тощо.

С.У. Гончаренко витлумачує духовність, як «…індивідуальну вираженість у системі мотивів особистості двох фундаментальних потреб: ідеальної потреби пізнання й соціальної потреби жити, діяти «для інших». Під духовністю переважно розуміють першу з цих потреб, під душевністю – другу. Душевність характеризується добрим ставленням особи до людей, які її оточують, увагою, готовністю прийти на допомогу, розділити радість і горе. З категорією духовність співвідноситься потреба пізнання світу, себе, смислу і призначення свого життя. Людина духовна в тій мірі, в якій вона задумується над цими питаннями і прагне дістати на них відповідь. Втрата духовності рівнозначна втраті людяності...»[956]. Дане визначення слугує для нас орієнтиром і свідчить про важливість та потребу його глибинного осмислення як стриженя й фундаменту внутрішнього світу людини, її здатності до позитивних перетворень.

Проте за сумних і трагічних подій в Україні, які пов'язані з повномасштабним вторгненням військ російської федерації на нашу територію, проблеми духовності ще більше загострилися і набули, на наш погляд, статусу найважливіших. Ми всі добре розуміємо, що від того, наскільки наша молодь національно свідома та патріотично вихована, саме настільки, вона візьме на себе відповідальність за спротив агресії, за свій захист та захист незалежності України.

Доцільно додати, що в межах зазначеної тематики наші здобувачі також беруть на себе зобов'язання за такими напрямами діяльності, як:

– розвиток та збереження здобутків вітчизняної культури;

– висвітлення в засобах масової інформації, через авторські культурно-мистецькі проєкти, важливих та болючих подій сьогодення, що стосуються кожного українця;

– продукування духовних цінностей загальнолюдського значення.

---

[956] Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-е, доп. й випр. Рівне, 2011. С.145.

Отже, проблема духовності вкрай загострилася та актуалізувалася під час війни для всього українського народу. Не є винятком і студентська молодь, яка продовжує навчання у дистанційному форматі та намагається зробити свій посильний внесок на шляху до Перемоги.

Досвід педагогічної роботи та художньо-творчої діяльності дозволяє нам зауважити, що саме духовність є тим визначальним фактором творчості як викладача, так і здобувачів у просторі творення культурно-мистецьких проєктів. І навіть, у складних умовах онлайн-навчання, в процесі опанування здобувачами об'єму сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів», між учасниками освітнього процесу відбувається постійний діалог, сучасна переоцінка історичних фактів минулого, своєчасне інтелектуальне корегування відібраного матеріалу за певною тематикою та переосмислення життєвих подій. Переосмислення є важливим елементом творчості. Цілеспрямована творча діяльність у різних сферах життя, не лише спонукає особистість до створення нового, оригінального, нестандартного витвору, а й водночас, сприяє її вдосконаленню і виявленню себе як творця. Це свідчить про те, що внутрішнє прагнення до творчості є невід'ємною складовою ціннісного існування людини у світі.

Зважаючи на викладене, виникає потреба репрезентувати творчість як продуктивну людську діяльність, що здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення[957]. Безумовно, питання дослідження творчості, їїмеханізмів дії, специфіки творчого процесу в галузі наукового знання, викликали і небезпідставно продовжують перебувати в полі зору сучасних науковців.

Нам імпонує позиція вітчизняного дослідника М.В. Ілляхова щодо презентації творчості, як «…однієї з тих реалій, що надає сенс нашому життю. У процесі осмислення феномену творчості концентрується вся складність, парадоксальність і загадковість процесу виникнення власне нового, як у свідомості людини, так і в структурах майбутнього»[958]. Отже, *динаміка творчості є якісно живим і навіть, можна сказати, загадковим процесом втілення креативних ідей особистості та творення нового.* З нашої точки зору, проблематика творчості є багатовимірною і дійсно, невичерпною. До цього аргументу доцільно додати й те, що у складних соціокультурних умовах війни, творчість стає досить вагомою складовою адаптації студентської молоді.

Звертаємо увагу, що більшість українських науковців, розглядаючи питання художньої творчості, визначають три основні етапи її розвитку: задум, концентрація та виконання[959]. Працюючи над створенням культурно-мистецьких проєктів, ми, з певною трансформацією, дотримувалися цих етапів, які включали: творчий пошук актуальної тематики та креативної ідеї; добір матеріалу для сценарію, його композиційну побудову та написання; влучне визначення художньої форми подання змісту майбутнього заходу; авторсько-режисерський задум

---

[957] Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-е, доп. й випр. Рівне, 2011. С.451.

[958] Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. Київ, 2014. С. 92.

[959] Синергетика і творчість…. 314 с.; Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ, 2001 179 с.

втілення розробленого сценарію в цілісний витвір мистецтва, що генеруватиме нову, цінну інформацію та обов'язково матиме суспільно-культурну значущість.

Щодо розуміння сутності синергії, то її різноманітні аспекти в освіті та можливості досягнення її ефекту в спільній професійній діяльності розглядаються вченими різних наук: філософії, психології, педагогіки, культурології тощо. Наприклад, український науковець О.А. Куций дослідив еволюцію поняття «синергії» в загальнонауковому трактуванні. Він обґрунтував, що цілеспрямована увага до цього терміну формувалася поступово, і «…впродовж 2019–2020 років відбувався розширений пошук із відповідним аналізом опублікованих результатів наукових досліджень у таких науках, як психологія, менеджмент, біологія, соціологія, державне управління та інших, що розкривають гуманітарний аспект організації»[960]. Посилаючись на наукову спадщину засновника синергетики (вчення про взаємодію), німецького вченого, професора Германа Хакена, О.А. Куций довів, що в синергії важливе значення має «…здатність її структурних компонентів до взаємодоповнення. Тож далеко не кожна штучно створена система, якою є організація як певне об'єднання людей, буде характеризуватися синергетичними ефектами. Синергія характеризує унікальну властивість взаємодії суб'єктів, що дає змогу отримати вищий результат, ніж поодинці»[961]. Саме прикладний аспект синергії нас цікавив у процесі створення культурно-мистецького проєкту.

Необхідно зауважити, що успішній реалізації творчих проєктів, передував великий обсяг засвоєння здобувачами теоретичних знань та поступове набуття практичних умінь з організації та режисури різних форм культурно-мистецьких проєктів, отриманих на заняттях з дисциплін сертифікатної програми, таких як: «Мистецтво сценічного мовлення», «Акторська майстерність та режисура», «Методика написання сценаріїв культурно-мистецьких заходів». Під час опанування заключної освітньої компоненти «Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура», магістранти вдало реалізують себе як диктори, читці, ведучі, сценаристи, організатори та режисери в сфері івент-індустрії. Оволодівши прийомами художньо-творчої діяльності, синтезом знань й умінь взаємодії мистецтв, основним положенням співвідношення форми та змісту, яке дає ключ до правильного та глибокого розуміння подання та оформлення свого сценарного матеріалу в художню форму, студенти переходять до професійної проєктної самореалізації. Під орудою викладача, вони створюють власні художні проєкти, оперуючи при цьому різними виражальними засобами. Це доводить, що вирішення досягнення якісного творення проєкту закономірно залежить від високої концентрації та реалізації особистісних можливостей кожного студента як актора, режисера і драматурга у вимірах цілеспрямованої творчої самореалізації.

Практичний досвід дозволяє стверджувати, що втілення сценарію культурно-мистецького проєкту відбувається через активне об'єднання особистісних

---

[960] Куций О.А. Синергія в загально-науковому та організаційно-психологічному тлумаченнях: аналіз теорії та експериментів. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Психологія*. 2022. Вип. 3. С. 73.

[961] Там само. С. 74.

потенційних можливостей всіх учасників освітнього процесу, через синергію духовності та творчості для досягнення визначених спільних цілей: творення нового високоякісного культурного продукту.

Перед тим, як ми мали визначити синергію в межах нашого дослідження, хочемо нагадати, що нами був проведений порівняльний аналіз творчих проєктів, створених здобувачами у мирний період та в умовах сьогодення. Цей аналіз дозволив виявити конкретні особливості культурно-мистецьких проєктів, реалізованих під час війни, а саме:

– радикальна зміна тематики та змісту проєктів;

– використання досягнень вітчизняної культури при написанні сценаріїв та виклад матеріалу виключно державною мовою;

– відеоконтентний формат культурно-мистецьких проєктів;

– різноманітність та інноваційність художніх форм культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів;

– поширення у сучасному медіапросторі відеоконтентних проєктів на хвилюючі, болючі теми життя українського народу з метою донесення людству всього світу правдивої інформації[962].

Зупинимося на характеристиці однієї з особливостей – радикальній зміні тематики та змісту проєктів. Це особливо важливий аспект, оскільки він тісно пов'язаний із духовністю та емоційним станом творців-магістрантів. Відмінність у тематиці полягає передусім у тому, що злочинні події війни, а не щасливі та мирні, як раніше, стали основою для створення культурно-мистецьких проєктів. Відеоконтенти віддзеркалюють трансформацію особистісних духовних цінностей студентів: любов до Батьківщини, рідного міста, родини та беззахисних дітей; національну гідність і усвідомлення важливості свого «Я» в умовах війни; віру в справедливість щодо покарання російських злочинців та Перемогу українського народу, його мирне майбуття.

Підкреслюємо, що у змісті сценаріїв, магістранти використовували лише досягнення національної культури, рішуче відмовившись від усього російського. У авторських роботах, звучала тільки державна мова, і ніхто принципово не вживав висловів ворожнечі. Така радикальна зміна тематики, змісту проєктів і отримані результати, вказують на глибокі трансформаційні процеси, які зосереджені на основних духовних цінностях українського суспільства в умовах російської агресії. Це дає підстави стверджувати, що *художні роботи відображають духовні цінності здобувачів, сформовані в сфері духовності та культурно-мистецької творчості*.

Безперечно, під час створення проєктів рівень духовності кожного здобувача відображається у його художній творчості. Відбувається взаємопроникнення та взаємодія – синергія між духовністю та творчістю у внутрішньому світі особистості творця. Такий взаємозв'язок має важливе значення для успішної реалізації здобувача в зовнішньому середовищі, зокрема в освітньому процесі в рамках створення культурно-мистецького проєкту. Ця взаємодія слугує основою для

[962] Лимаренко Л. І. Синергія духовності та творчості у студентських культурно-мистецьких проєктах. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2024. Вип. 29. С. 82.

подальшої художньо-творчої діяльності, синтезу мистецтв і виникнення нових поєднань у проєктах крізь призму духовності. Духовний розвиток здобувача впливає на добір і емоційне забарвлення інформації, написання поетичних творів та музичний супровід, що підсилює атмосферу та зміст культурно-мистецького проєкту.

Поставимо акцент на ще на одній властивості синергії, яку ми враховували при створенні художніх робіт – це поєднання та взаємодія кількох учасників проєкту. Здобувачі об'єднувалися в групи від трьох до п'яти осіб, що дозволяло досягти результату вищої якості, ніж при індивідуальній роботі. Наприклад, над проєктом «Зона медіатиші», який отримав Гран-прі на міжнародному фестивалі в Кропивницькому у 2023 році, працювали дві культурологині – Тетяна Ільїна та Софія Борщаговська. Проєкт висвітлює трагічні події на Херсонщині: окупацію, звільнення Херсона, наслідки підриву Каховської ГЕС. Авторки звернули увагу на недостатнє висвітлення цих подій загальнонаціональними українськими ЗМІ, оскільки, на їхню думку, ЗМІ повинні не лише інформувати, а й підтримувати, нагадуючи, що Херсон і Херсонська область, лівий та правий берег Дніпра – це частина України, про яку потрібно говорити, а не мовчати.

Презентуючи названий проєкт на дискусійній панелі IX Міжнародної науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки» (місто-герой Миколаїв, 08–09.11.2023 р.), ми отримали високу оцінку нашої роботи від провідних фахівців. науковців у особі професора Віктора Мозгового; відомого в світі драматурга Андрія Курейчика, який викладає в Єльському університеті США;українського режисера та продюсера, лауреата премії імені Івана Котляревського – Михайла Журавля.Театральна діячка із Польщі Martina Chodovska зазначила, що такого рівня студентські проєкти виконують не лише освітню та культурологічну функції, а ще й інформаційну. Представлений відеоконтент професійно та правдиво висвітлює всьому світові найважливіші події України, руйнуючи медійну тишу, розширюючи інформаційні кордони та форми людської комунікації.

Було б недоречно залишити поза увагою представлення культурно-мистецького проєкту в форматі фільму-рефлексії «Зона медіатиші» (за проханням організаційного комітету) на XXI Міжнародних мистецько-педагогічних читаннях пам'яті професора О.П. Рудницької «Неперервна педагогічна освіта XXI століття: досвід, інновації, тенденції» (м. Київ, 30.11.2023 р.). Науковці відзначили, що переглянута художня робота не лише про синергію творчості та духовності, а й про медіапростір як найпопулярнішу форму міжкультурної комунікації людей, націй і поколінь, про правдивість емоційно-чуттєвих подій і чесність українського медійного простору. Підкреслено, що саме таким чином вступає в дію культуротворчість, яка виявляється у діалоговій взаємодії між учасниками цього процесу та в діалозі між різними видами мистецтва. Через творення нового культурного продукту відбулася переоцінка і переосмислення минулого, співставлення фактів, аналіз подій сьогодення, що стало важливою частиною творчості учасників освітнього процесу. Показовим є те, що у творчому культурно-мистецькому проєкті закладено і відбито високий рівень духовності авторів, їх емоційний стан, який яскраво простежується в їхніх думках, ідеях, глибокій

осмисленості життя і є невід'ємною частиною втілення режисерського задуму через самореалізацію здобувачів вищої освіти як митців. Тож, у студентському проєкті є логічним утворення важливої культурологічної складової через:

– продукування синергії, що визначається єдністю національних традицій та загальнолюдських духовних цінностей серед здобувачів:

– правдивість передачі чуттєвих подій і чесність українського медійного простору під час війни;

– авторський інноваційний та синергетичний підходи у створенні культурного продукту.

Узагальнення вищевикладеного, в межах дослідження синергії духовності та творчості в студентських культурно-мистецьких проєктах, дозволяє констатувати:

– синергія духовності та творчості, що виникає через взаємозв'язок цих явищ у внутрішньому просторі особистості, відіграє ключову роль у створенні культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів;

– синергійна дія здобувачів вищої освіти ефективно спрямована на взаємодію духовних цінностей, моральних принципів і особистісного творчого потенціалу;

– духовність здобувача як його внутрішня моральна сутність (спрямованість до любові, добра, краси та істини) у поєднанні з творчістю (цілеспрямованою художньою діяльністю) створюють синергію, що призводить до креативної генерації нових культурно-мистецьких проєктів;

– творчість як складний, динамічний, але свідомо організаційний та оригінальний процес втілення креативних ідей особистості, розширює самодостатність здобувача як митця, який є творцем нового культурно-мистецького продукту, що відрізняється своєю унікальністю;

– сумарний ефект синергії духовності та творчості, за умов поєднання та взаємодії декількох учасників проєкту, підвищує рівень результативності спільної діяльності здобувачів вищої освіти.

І на завершення, зазначимо, що студентські культурно-мистецькі проєкти-відеоконтенти ми представляємо на перегляд глядацькій аудиторії фестивалів, конкурсів, конференцій, соціальних мереж тощо. У авторських доробках виразно виявлено синергійні переваги, ціннісна сфера сучасної молоді. Такий матеріал сприяє зміцненню єдності українського народу, боротьбі за своє майбутнє і, на особистісному прикладі, через творчий проєкт, продукує духовні цінності загальнолюдського значення.

У контексті окресленої нами тематики, перспективним напрямом дослідження вбачається визначення результативності впровадження авторської сертифікатної програми в освітній процес вишу.

Міжнародний досвід у напрямі підвищення якості вищої освіти свідчить про успішність та результативність упровадження сертифікатних програм, що розробляються відповідно до освітніх потреб і характеризуються різноманіттям змістовних напрямів. Здобувачі, залучені до таких навчальних програм, отримують поглиблені знання у визначеній галузі, а також набувають практичних навичок.

Оскільки Україна обрала шлях інтеграції у світову спільноту через європейський вектор розвитку, то закономірним є вивчення науковцями

прогресивних зарубіжних ідей, надбань та не лише ефективного втілення їх в освітнє середовище українських університетів, а й успішного генерування нових результатів. У зв'язку з цим, протягом п'яти років в Україні спостерігається активізація уваги до важливого питання підвищення якості вищої освіти з необхідністю урахування європейських вимог, зокрема, впровадження в освітній процес сертифікатних програм.

До актуального питання розробки та впровадження сертифікатних програм в освітній процес українських вишів звертають свої погляди такі сучасні науковці як: І.П. Криницька, Н.В. Мараховська, Ю.С. Сабадаш, Г.І. Слозанська, С.С. Стельмах[963] та інші. Названі автори фокусують увагу на доцільності введення в освітній процес університетів спеціальних сертифікатних програм з метою ефективного професійного зростання фахівців різного спрямування та за умов урахування набутого прогресивного досвіду Європи. Проте, щодо аналізу результатів упровадження сертифікатних програм, то ці питання на сьогодні, не набули достатнього висвітленими науковцями. Отже, *на прикладі результатів авторської довгострокової сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» ми доведемо важливість і ефективність її впровадження в освітній процес Херсонського державного університету.*

Для розв'язання поставленої мети нами були застосовані такі методи: діахронічний метод, що дозволив розкрити сутність явища «культурно-мистецький проєкт» як особливої форми активної творчої міжособистісної взаємодії, а також визначити його логічну та послідовну реалізацію в культурній практиці; метод моделювання – під час побудови сценарію культурно-мистецького проєкту; синхронічний метод дозволив узагальнити зарубіжний та український досвід, здійснити порівняльний аналіз і систематизувати досліджуваний матеріал, що дало змогу визначити ефективність впровадження сертифікатної програми в освітній процес факультету культури і мистецтв ХДУ в умовах сьогодення; психологічний метод використано при визначенні особливостей культурно-мистецьких проєктів, створених в умовах війни та дистанційного навчання.

Нагадаємо, що авторську сертифікатну програму «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» введено в дію в 2021 році для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти всіх спеціальностей факультету культури і мистецтв (культурологи, хореографи, музиканти, вокалісти, художники), а також бажаючих з інших факультетів університету, за наявності першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Програма передбачає прикладну діяльність: створення творчого продукту як культурної цінності[964].

---

[963] Сабадаш Ю. С., Мараховська Н. В. Підготовка музеєзнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія,* 2022. Вип. 23. С. 110–120 ; Слозанська Г., Стельмах С., Криницька І. Підвищення кваліфікації фахівців з соціальної роботи та соціальних менеджерів: досвід реалізації сертифікатної програми у ЗВО «Український католицький університет». *Social Work and Education*, 2022. Vol. 9. № 2. С. 226–244.

[964] Лимаренко Л. І. Сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» в освітньому процесі Херсонського державного університету. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2022. Вип. 26. С. 246.

Результатом засвоєння освітніх компонентів (ОК 1, ОК 2, ОК 3, ОК 4) сертифікатної програми є опанування теоретичних та практичних засад організації та режисури різних форм культурно-мистецьких проєктів. Отже, під час роботи над створенням проєктів магістранти виявили себе як:

– диктори та читці;

– актори та ведучі проєктів;

– сценаристи-драматурги;

– організатори та режисери проєктів.

Здійснений нами ґрунтовний аналіз творчих проєктів, створених здобувачами у сучасних реаліях війни дозволив визначити п'ять основних вищеперерахованих особливостей культурно-мистецьких проєктів у відеоконтентному форматі. Немає сенсу доводити, що відео на сьогодні, є дуже розповсюдженою та невід'ємною частиною віртуального простору, а відеоконтент – це новий перспективний засіб, ефективний інструмент, який доцільно впроваджувати в освітній процес та просувати на сторінки соціальної мережі. Створюючи відеопроєкти на теми, що хвилюють український народ, прагнули не лише до творення високоякісних культурно-мистецьких продуктів, а й їх поширення у сучасному медіапросторі з метою передати всьому світу правдиву інформацію.

Пошуки магістрантами *різноманітних та інноваційних художніх форм подання матеріалу культурно-мистецьких проєктів у форматі відеоконтентів* перевершили наші сподівання. Кожен із здобувачів підійшов до вирішення цього питання з розумінням того, що ні в якому разі не слід протиставляти форму та зміст, які нерозривно пов'язані. Форма обов'язково повинна відображати зміст. Погоня лише за яскравою формою без урахування змісту є хибним шляхом, що руйнує зміст і веде до розпаду форми. Художня форма і зміст повинні мати єдність у своєму органічному поєднанні та взаємодії, що є важливим законом естетики. Таким чином, автори проєктів засвоїли основний принцип співвідношення форми і змісту, що дало їм ключ до правильного і глибокого розуміння подання та оформлення сценарного матеріалу в художню форму, яка відтворювала конкретні чуттєві ідеї у художні образи культурно-мистецьких проєктів.

З огляду на вищевикладене, наведемо деякі приклади художніх форм та назв авторських творчих проєктів-відеоконтентів:

– виставка-презентація «Яскраві барви втрачених скарбів»;

– марафон відкритих думок «З думками про мир, з Україною в серці!», «Справа в тому, що в мене немає дому...»;

– теледослід «Джордж Орвелл «1984» – тоталітарна історія без закінчення…»;

– живий лист «Сповідь переселенки»;

– онлайн-екскурсія «Закарбована спадщина у серцях українців», «Я вдома», «Моє рідне село: ДО і ПІСЛЯ»;

– відео та фото-колажі «Країна незламних мрій», «Мій рідний край – моя ти Гуцуліє. Ми діти твої, Україно»;

– інтерв'ю-сповідь «Тернистий шлях до мрій», «Мистецтво в унісон з війною», «Зустріч крізь сльози», «Живий архів сучасного танцю», «Театр надає крила», «Рухи натхнення: танцюй, щоб жити»;

– гімн незламності України «Червона калина крізь віки»;

– документальні фільми-рефлексія «Зона медіатиші», «Лелеки із скляними гніздами».

Наведені приклади дозволяють констатувати факт єдності змісту та художньої форми, виходячи навіть лише із тематики проєктів. Отже, знайдена здобувачами художня форма культурно-мистецьких проєктів яскраво відбиває зміст, що відіграє провідна роль.

Маємо наголосити, що протягом трьох років поспіль, під час війни, за рішенням високопрофесійного журі, Гран-прі V, VI та VII Міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу-фестивалю «Співограй» (м. Кропивницький), у номінації «Художній проєкт», отримали здобувачі вищої освіти Херсонського державного університету за культурно-мистецькі проєкти-відеоконтенти: теледослід «Джордж Орвелл «1984» – тоталітарна історія без закінчення…» (2022 р.), документальний фільм-рефлексія «Зона медіатиші» (2023 р.) та сповідь митців «Танці під обстрілами» (2024 р.). Отже, здійснений аналіз результатів, створених культурно-мистецьких проєктів, дає нам можливість констатувати:

– під час російсько-української війни в умовах дистанційного навчання для студентської молоді стали надто важливими духовні цінності;

– у процесі опанування освітніх компонент сертифікатної програми та створення авторських культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів, здобувачі вищої освіти виявили себе як сценаристи, засвоївши ОК «Методика написання сценаріїв»; диктори, ведучі, актори, опанувавши ОК «Мистецтво сценічного мовлення» та ОК «Основи акторської майстерності»; організатори та режисери проєктів-відеоконтентів, практично реалізувавши набуті знання та розвинуті професійні вміння з ОК «Методика організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисура»;

– через знання, вміння, духовні цінності, ставлення, поведінкові реакції, критичне мислення, досвід, що набуваються протягом засвоєння освітніх компонент довгострокової сертифікатної програми, у здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня сформовано інтегральну професійну компетентність – здатність до продуктивного розв'язання складних завдань, практичних проблем у галузі професійної діяльності з організації культурно-мистецьких проєктів та їх режисури.

Резюмуючи вищевикладене, вважаємо за потрібне підкреслити:

– сертифікатні програми є доповненням до формальної освіти в українських університетах;

– важливо впроваджувати різноманітні сертифікатні програми у практику підготовки майбутніх фахівців у контексті європейського вектору розвитку вищої освіти;

– довгострокова сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» упроваджена в освітній процес Херсонського

державного університету, спрямована на поглиблення знань, засвоєння інноваційних технологій, форм і методів роботи майбутніх фахівців у сфері культури, засвідчила достатньо високу результативність, що посилює їхню конкурентоспроможність та мобільність на ринку праці.

– дистанційне навчання в умовах війни внесло свої корективи у викладання освітніх компонент сертифікатної програми та її результатів у форматі створених культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів;

– воєнна агресія посилила громадянську та патріотичну консолідацію не лише студентської молоді, а й усього українського суспільства;

– війна спричинила трансформацію духовних цінностей здобувачів вищої освіти, що знайшло підтвердження в авторських проєктах;

– аналіз створених культурно-мистецьких проєктів у форматі відеоконтенту підтвердив ефективність упровадження сертифікатної програми «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів», яка відкрила перед здобувачами нові можливості та забезпечила отримання досвіду в створенні інноваційних художніх форм відеоконтенту, одночасно розширивши професійний простір діяльності майбутніх фахівців у галузі культури;

– після завершення війни загостриться потреба відновлення культурної спадщини нації, і ми сподіваємося, що наші випускники, як професійні представники гуманітарної та культурної сфери успішно впораються з цим складним завданням.

Втім, не можна оминути увагою факт поширення відеоконтентів у соціальних мережах. Перегляд культурно-мистецьких проєктів, в якихвиразно виявилася ціннісна сфера сучасної молоді, сприяє зміцненню єдності українського народу, допомагає долати важкі перешкоди, труднощі, боротися за своє майбутнє та, на особистісному прикладі, через створений творчий проєкт, продукувати духовні цінності людства.

Подальші наукові дослідження в даному напрямі, ми пов’язуємо з аналізом нових культурно-мистецьких проєктів-відеоконтентів, створених здобувачами вищої освіти у процесі опанування освітніх компонент сертифікатної програми, у яких висвітлюються питання збереження та відновлення національної культурної спадщини.

МІЖКУЛЬТУРНА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ДЛЯ ВІДБУДОВИ МИРУ В УКРАЇНІ

Різноманіття культурних та історичних традицій регіонів України демонструє істинні ознаки мультикультуралізму і чітко простежується в реаліях сучасного українського суспільства. Мультикультурність завжди відображалась у мовному розмаїтті українців. На теренах України можна зустріти носіїв азербайджанської, болгарської, вірменської, грецької, єврейської, молдавської, польської, російської, румунської, угорської, турецької та інших мов[965]. Незважаючи на визнання етнічного, мовного, релігійного та культурного розмаїття в Україні, соціологічні опитування свідчать про певні тенденції до ізоляціонізму та навіть ксенофобії у суспільстві. Це викликано специфікою історичного розвитку, маломобільністю населення, нестабільністю демократичних практик, що погіршилось з часів російської агресії проти України у 2014 році та повномасштабною війною у 2024 р. З часів незалежності України мультикультурність України визнавалась історично, але питання чи готове українське суспільство розглядати свою культурну та мовну різноманітність як багатство, а не як загрозу цілісності нації ставилось у більшості своїй академічною спільною ніж політичними діячами, бо як слушно зауважила вітчизняна дослідниця А. Колодій (2011): «відповісти на це питання непросто, адже титульна нація недостатньо консолідована, є двомовною, регіонально поділеною, а політичні еліти мають різні погляди на національні інтереси України»[966]. Особливість сучасного мультикультуралізму підкреслює можливість його впровадження в політику унітарних держав, таких як Україна. Тут існують етнічні, релігійні та мовні меншини, а мультикультурна мозаїка є ще складнішою, якщо враховувати ставлення більшості до людей з різних культурних та етнічних груп. Однак, щоб мультикультуралізм був визнаний як доктрина, необхідний конкретний законодавчий аспект, закріплений у державній політиці щодо громадянських прав, людської гідності та добробуту всіх громадян незалежно від їхньої етнічної приналежності, релігії чи мови. Оголосивши європейську інтеграцію стратегічним вектором розвитку у 1994 році, Україна взяла на себе зобов'язання дотримуватися принципів демократії, міжнародного права та фундаментальних цінностей, включно із захистом прав меншин. Проте на цьому шляху існує багато викликів.

Війна в Україні змінила пріоритети суспільства, зробивши питання мультикультурного виміру та розвиток міжкультурної освіти як окремої, спеціальної освітньої стратегії менш актуальним. Воно не стоїть на порядку денному в урядових інституціях, та й недостатньо уваги приділяється культурному

---

[965] Sikorska I., Nykyforenko N. The inquiry for intercultural learning in higher education in Ukraine. *Another Brick in the Wall: Rethinking Education Conference Proceedings*. Amsterdam, 11–15 November, 2019.

[966] Колодій А.Ф. Доктрина мультикультуралізму: перспективи модифікації у нових державах з неконсолідованими націями. *Демократичне врядування*. 2011. Вип. 8. URL: http://political-studies.com/wp-content/uploads /2012/05 /Kolodij-2011-81.pdf (дата звернення 11.11.2023).

розмаїттю в Україні зараз і в академічному дискурсі. Між тим, стратегія післявоєнної відбудови країни вимагає певних політичних заходів, спрямованих на зменшення соціальної напруги і підвищення соціальної згуртованості для вирішення тих амбітних задач, які ставляться для післявоєнної відбудови країни. В даному процесі якісна міжкультурна освіта може зіграти ключову роль в рамках загальної стратегії розвитку освіти, яка слугуватиме засобом соціальної та особистісної трансформації і сприятиме створенню демократичного та вільного суспільства. Ця мета породжує потужні соціокультурні та освітні виклики вже зараз, заохочуючи академічну спільноту шукати шляхи модернізації освіти. У цьому контексті добре розроблена політика міжкультурної освіти може мати загальний позитивний вплив і сприяти зміцненню соціальної інклюзії. Більш того, міжкультурна освіта сприятиме підготовці молодого покоління до плюралізму, поваги до різних культур, емпатії, толерантності та демократії.

У працях видатних, міжнародно відомих науковців (Banks 1999; Brown 2008, Hill 2007; Faas 2011; Palaiologou 2018) зазначено, що мульти-/міжкультурна освіта являє собою складний процес, який включає академічне середовище, зміст навчальних програм, спеціальну кваліфікацію педагогів, які викладають у мультикультурних класах, а також впровадження механізмів і інструментів для розвитку міжкультурної компетентності викладацького складу та студентів[967]. В нашому дослідженні ми посилаємось на концепт міжкультурного навчання, запропоноване Лейном (Lane, 2012), який вважав, що міжнародна освіта – це набуття знань і навичок, що сприяють здатності учнів як розуміти культуру, так і взаємодіяти з людьми з культур, відмінних від їхньої власної[968]. Міжкультурна освіта сприяє також розвитку міжетнічних та міжкультурних компетентностей, які необхідні для гармонійного співіснування в мультикультурному суспільстві, у якому перетинаються глобалізаційні та глокалізаційні тенденції. Це стає важливим елементом глобального суспільного сталого розвитку.

Концепції мультикультурної освіти зародилися в руслі філософської, психологічної, педагогічної, антропологічної думки, де провідними були ідеї рівності, демократизації суспільства та освіти. У психологічних і педагогічних, які перетинаються з ідеями мультикультуралізму, простежуються ідеї прийняття і розуміння інших культур. Теза про те, що освіта повинна формувати здатність до співпраці людей різних культур, є основоположним в усіх варіантах концепції мультикультурної освіти.

Ідеологи міжкультурної освіти багато в чому спираються на принципи культурного релятивізму, філософію постмодернізму, що означає визнання необхідності поновлення загальнонаціональних цінностей за допомогою діалогу культур,

---

[967] Banks J., Banks MacGee Ch.A. Multicultural Education: Issues and Perspectives. 3 ed. Boston, 1999. 446 p.; Faas D., Hajisoteriou C., Angelides P. Intercultural education in Europe: Policies, practices and trends. *British Educational Research Journal*. Vol. 40, No. 2, April 2014, Pp. 300–318 ; Hill I. Multicultural and International Education: Never the Twain Shall Meet? *International Review of Education*. 2007. Vol.53, No.3. Pp. 245–264 ; Palaiologou N. Intercultural education: new century, new needs. *Intercultural Education*, 2011. Vol. 22, № 4. Pp. 227–230.

[968] Lane H. Intercultural Learning. *Encyclopedia of the Sciences of Learning /* Seel N.M. (eds). Boston, 2012. Pp. 1618–1620.

шляхом демократичної культурної політики та обліку соціокультурних, політичних змін. Етнічні аспекти освіти відносяться до числа проблем, які зачіпають основу процесу трансляції культури від покоління до покоління і пов'язують різні області гуманітарного знання. Останнім часом велика увага приділяється модернізації системи освіти шляхом привнесення до неї полікультурного компонента[969].

Відомо, що міжкультурна освіта покликана сформувати міжкультурну компетентність, що містить у собі наступні компоненти:

1. Ставлення до іншої культури.

2. Знання про інші культури та їх носіїв.

3. Вміння інтерпретації і співвідношення зі своєю культурною традицією та іншими культурами.

4. Вміння прийняти «Іншого» та взаємодіяти.

5. Критичне усвідомлення культури, культурний релятивізм[970].

Міжкультурна освіта охоплює взаємодію між людьми, релігіями, культурами, носіями різних мов, різних ціннісних орієнтирів і світоглядних позицій та ідеологій. Така освіта, особливо на рівні університетської, має фундаментальне значення для вирішення проблеми культурних відмінностей (принципів, цінностей, традицій тощо), а також інших відмінностей, зумовлених соціальними та економічними чинниками[971].

Входження України до європейського освітнього простору, обмін студентами та навчання іноземних студентів підвищили інтерес до міжкультурної освіти та навичок комунікації. Динамічний розвиток Болонського процесу в сфері вищої освіти в Україні є інструментом гармонізації систем вищої освіти і може бути взаємовигідним способом формування єдиного європейського ринку висококваліфікованої праці і вищої освіти. Участь України в цьому процесі дозволить домогтися рівноправного становища ЗВО, студентів і викладачів не тільки в європейському, а й у світовому співтоваристві, вирішити проблему визнання українських дипломів і зміцнити позиції на світовому ринку освітніх послуг. Процес інтернаціоналізації вищої освіти передбачає розвиток спільних програм академічної мобільності, розвиток міжкультурних комунікацій на основі інновацій і традицій всіх країн, створення адаптаційного клімату, що полегшує процес інтернаціоналізації, інтернаціоналізацію управління освітою та впровадження міжнародних стандартів вимірювання якості освіти.

В цілому вважаємо, що ефективність мультикультурності процесу інтернаціоналізації вищої освіти буде забезпечена за наявності таких соціально-педагогічних умов:

– опора на культурні, історичні та соціальні традиції української освіти;

---

[969] Сікорська І. Мільтикультуралізм та його вплив на вищу освіту. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2019. Вип. 3 (43). С. 134.

[970] Flannery B., Vanterpool M. A Model for Infusing Cultural Diversity Concepts Across the Curriculum. *Development Network in Higher Education.* 1990. Vol. 9. P. 159–175 ; Okland O. Perspectives on Globalization and Culture. *Møter og mangfold: Religion og kultur i historie, samtid og skole* / H. V. Kleive, J. G. Lillebø & K.-W. Sæther (red.). Cappelen Damm Akademisk, 2022. Pp. 9–36.

[971] Сікорська І. Мільтикультуралізм та його вплив на вищу освіту. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2019. Вип. 3 (43). С. 136.

– підвищення рівня академічної мобільності студентів і викладачів;

– готовність системи організації міжнародної діяльності в університетах до взаємодії із зарубіжними університетами в умовах реалізації сумісних проектів та співпраці з освітніми програмами ЄС;

– методичне забезпечення успішної соціальної та культурної адаптації студентів і викладачів в умовах академічного обміну та їхньої готовності до діяльності в освітніх програмах ЄС[972].

Реалізація основних засад Болонського процесу досі не досягла завершальної стадії. Попри його позитивні сторони, існують і певні приховані ризики, що проявляються під час розширення академічної мобільності, переходу на дворівневу систему підготовки, порівняння освітніх програм за кредитною системою, оцінювання якості освіти та її контролю, а також у зіставленні наукових ступенів і визнанні дипломів. Окремої уваги потребує соціально-культурна складова, яка покликана забезпечити комфортне й толерантне середовище для всіх учасників. Саме тому залишається актуальним пошук ефективних соціально-педагогічних умов для успішної інтернаціоналізації освіти. Програми міжнародної мобільності – зокрема «Еразмус Мундус» та «Еразмус+» – свідчать про вагомий внесок у процес інтернаціоналізації вищої освіти. Вони сприяють посиленню міжкультурного діалогу, розширенню можливостей академічної мобільності, налагодженню партнерства й інтеграційних зв'язків між університетами в межах консорціумів, а також підвищенню мотивації в науково-дослідній діяльності. Водночас виявляються певні складнощі, зумовлені відсутністю належної мотиваційної політики для професорсько-викладацького складу, суб'єктивністю системи контролю якості освіти та недостатнім методичним забезпеченням соціально-культурної адаптації учасників програм мобільності.

Якщо переносити до України досвід провідних країн світу з впровадження міжкультурної освіти, то треба звернути увагу на те, що мультикультурна освіта не може бути обмежена рамками навчального закладу, а повинна здійснюватися у співпраці з неурядовими, професійними і громадськими організаціями. Але, особлива роль в реалізації ідей міжкультурної освіти має відводитись викладачеві. І тут саме педагогічні навчальні заклади повинні сфокусуватись на перспективі підготовки вчителя, викладача, здатного підготувати культурно компетентного фахівця, спроможного працювати в поліетнічному, мультикультурному суспільстві. Міжкультурна педагогічна освіта висуває певні вимоги до вчителя: знання етнографії, усвідомлення власної ідентичності, подолання етнокультурних стереотипів і упереджень, високі очікування від школярів, вміння інтегрувати ідеї мультикультуралізму в зміст свого навчального предмета, будувати толерантні відносини з учнями. Сучасні викладачі задля успішної реалізації своїх викладацьких завдань мають дотримуватися принципів відкритого спілкування, які передбачають:

---

[972] Сікорська І. Європейська політика інтернаціоналізації вищої освіти: мультикультурний вимір. *Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій* : монографія / Л. С. Горбунова, М. А. Дебич, В. В. Зінченко, І.М. Сікорська, І. В. Степаненко, О. М. Шипко / за ред. І. В. Степаненко. Київ, 2018. С. 180.

– взаємодію зі студентською аудиторією;

– сприяння взаємодії між студентами;

– надавати можливість для висловлення своєї думки та поглядів;

– використовувати переконливі аргументи під час читання лекцій та проведення семінарських, практичних, лабораторних занять;

– вміти слухати й чути своїх студентів;

– виправлення помилок здобувачів освіти має відбуватися у формі зворотного зв'язку[973].

Практичне значення міжкультурної компетентності набуло актуальності в умовах мінливого та глобалізованого світу, а також активного розвитку віртуальних технологій та комунікацій. Воно передбачає вміння знаходити спільну мову з іншими людьми та доносити аргументовано свої думки, погляди, переконання та ідеї через культуру: знання мов, художньо-мистецьких традицій, особливостей релігійного різноманіття та ролі релігійного фактору в житті тієї чи іншої спільноти, історичної минувшини та географічних ландшафтів тощо.

Особливу важливість міжкультурна освіта набуває в кризових ситуаціях, таких як етнічні та релігійні конфлікти, кліматичні катастрофи, війна, пандемія та інші надзвичайні ситуації. Етимологія слова «криза» (грец. krisis) означає «переломний момент»[974]. У своїй роботі Gundel (2005) запропонував чотири типи криз: звичайні кризи, несподівані кризи, важко вирішувані кризи та фундаментальні кризи. Він також стверджував, що особи, особливо лідери, повинні усвідомлювати категоризацію криз для їх ефективного управління[975].

Протягом свого історичного розвитку людство неодноразово стикалося з кризами, проживаючи кризові ситуації у різноманітних сферах. Як стверджують Adams and Salisbury (2014), на кризу може впливати культура, і вона може стати нестабільним станом, що охоплює політичні, економічні чи соціальні аспекти, які вимагають швидких змін як в організації, так і в індивідуальному порядку[976].

Для суспільства «особливо чутливими є кризи, що вражають центральну ланку в політичній системі – державу»[977]. Адже саме на державу покладено регуляторні функції політичних, економічних, соціальних процесів; розв'язання вагомих для суспільства проблем; тактика та стратегія розвитку суспільства, зокрема – в системі вищої освіти[978]. Кризу можна сприймати порізному. Насамперед вона викликає асоціації з деструктивними явищами та

---

[973] Savu E. The «intercultural» teacher – a new response to the teaching career. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 128. Pp. 114.

[974] Hickok D., Yılmaz E. The role of intercultural experience in crisis management: A qualitative study in a Swedish University. 2022. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1681544/FULLTEXT01.pdf (accessed: 15.12.2024).

[975] Gundel S. Towards a new typology of crises. *Journal of Contingencies and Crisis Management.* 2005. Vol.13(3). Pp. 106–115.

[976] Adams N., Salisbury D. "Crisis" management: Uncertainty and the workplace. *SSRN*. Publ. 17.08.2014. URL: https://ssrn.com/abstract=2481089 (accessed 24.02.2024).

[977] Данишенко О. Міжкультурна компетентність як вимога часу в європейському вимірі державного управління. *Державне управління: удосконалення та розвиток* 2014. № 6.

[978] Кочубей Л. Класифікація політичних криз та їх основні ознаки. *Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса. Серія : Політичні науки.* 2018. № 3. С. 5–9.

процесами, серйозними струсами й стресовими станами, з загрозою сталому розвитку, стабільності та прогнозованості розвитку. Але, як це не парадоксально, кризи спонукають до активних дій, до пошуку нестандартних та ефективних рішень задля подолання кризових ситуацій, до формування нових соціальних, економічних, політичних, культурних зв'язків. Важливість вивчення та пояснення витоків кризи (першопричин у кожній конкретній ситуації) є важливим з кількох причин.

По-перше, в умовах кризи відбувається посилення *соціальної напруги.* Вияв соціальної напруги відбувається насамперед на соціально-психологічному рівні[979]. Якщо за нормальних умов життя у психологічному стані людини спостерігається стійке переважання позитивної емоційної палітри (радості, задоволення, щастя), то вона здійснює продуктивну та ефективну діяльність як у приватному, так і у соціальному та суспільному житті. Тоді як соціальна напруга є сумою фрустативних станів, які переживають члени спільноти чи суспільства загалом. Вона постає із невдоволення людей умовами життя, які перешкоджають задоволенню потреб, досягненню цілей чи порушують уявлення про суспільну справедливість[980]. Згодом такий стан починає відбиватися на поведінкових реакціях, посилюючи негативні очікування, поширення дезінформації, фейків, песимістичних настроїв, невпевненості у майбутньому, апатію, розчарування в авторитетах та цінностях, втрата довіри до органів влади, медіа. Це також може виливатися в ажіотажні, нераціональні дії (масова закупівля тих чи інших товарів, продуктів харчування, міграції населення в межах країни та за кордон, протестні виступи тощо)[981]. Такий стан окремої особистості та суспільства загалом може призводити до зростання агресії, дискримінації, насильницьких дій, політичної радикалізації.

В умовах стрімкого зростання комунікації, глобальної економіки, коли фізичні кордони розмиваються віртуальною реальністю, коли у міжнародному середовищі взаємодіють на професійному та індивідуальному рівнях люди різних національностей, релігій, культурних та світоглядних традицій, усвідомлення культурних відмінностей та особливостей, культурна обізнаність, можуть допомогти уникнути або ефективно *розв'язати конфлікти викликані, міжкультурними непорозуміннями*. Тому міжкультурна компетентність та здатність до адаптації в нових для себе культурних умовах є необхідними навичками в умовах сьогодення[982]. Під культурним конфліктом ми розуміємо будь-яке накладання сенсів, цінностей, традицій, інтерпретацій, які на початковому етапі зіткнення не здатні до комплексної взаємодії»[983].

---

[979] Spytska L. Social tension in society and its impact on life. *Modern engineering and innovative technologies.* 2023. Issue 25. Part 3. Pp. 17–22.

[980] Slyusarevskyy M., Chunikhina S., Flaherty M. Social tension as a macro indicator of the psychological well-being of society. *Wiad Lek*. 2021. Vol. 74. P. 2812.

[981] Ibid. P. 2816.

[982] Bakhmat N., Krasnoshchok I., Voron O. International Experience of Using E-Learning during Pandemics and Military Conflicts. *E-Learning Innovations Journal.* 2023. Vol.1(2), P. 68–84.

[983] Козлова І. Профілі культурних конфліктів у сучасному українському місті. *Вісник Львівського університету. Серія соціологічна*. 2010. Вип. 4. С. 193.

На мапі світу є чимало країн, де під впливом економічних факторів, класового розшарування, етнічної фрагментації, релігійного поділу, виникали конфлікти, що приводили до затяжних криз. Можна згадати Руанду, 1994 рік (геноцид між племенами,) Південний Судан, 1983: (конфлікт між етнічними групами через ресурси та політичну владу), Югославію, 1990-і роки (етнічні конфлікти між сербами, хорватами та боснійцями)[984].

Роль освіти у вирішенні етнічних, расових та релігійних конфліктів є надзвичайно важливою. Вона може стати як інструментом примирення та побудови миру, так і фактором, що, у разі неправильного використання, посилює напруження. Особливе місце у виконання цієї мети займає міжкультурна освіта – освіта сприяє розвитку емпатії, критичного мислення та розуміння культурної різноманітності, допомагає молоді розпізнавати маніпуляції та пропаганду. Це важливо для боротьби з ідеологіями, що підбурюють до ненависті чи насильства. Міжкультурна освіта сприяє розвитку громадянських компетентностей, які допомагають людям брати участь у миротворчих процесах, вчать вирішувати конфлікти ненасильницьким шляхом та мають великий потенціал[985].

Варто пригадати низку прикладів країн, які змогли відродитися після руйнівних конфліктів різних за причиною виникнення, в тому числі і завдяки освітнім ініціативам. Досвід країн, які пережили конфлікти, показує, що міжкультурна освіта може бути ефективним інструментом для соціальної згуртованості в умовах кризи[986]. Один з яскравих прикладів пошуку формату міжкультурної взаємодії демонструє Південно-Африканська Республіка (ПАР). У 1961 р. ця африканська країна здобула незалежність. На той час це була ізольована від світових геополітичних процесів країна зі складною постколоніальною спадщиною та з офіційною політикою расової дискримінації. Але, їй вдалося стати країною-лідером африканського континенту, з переходом від політики апартеїду до розвиненої економічної держави з демократичними цінностями. Через строкатість етнічного складу ПАР називають «райдужною країною». Така полірасовість свого часу стала передумовою конфлікту між білою меншістю та чорною більшістю. Колір шкіри став визначальним фактором для населення ПАР. Політична складова апартеїду означає відмежований один від одного економічний, соціальний та культурний розвиток людей різних етносів. Апогеєм протистояння став режим апартеїду (відмежованості), запроваджений у 1948 р. у Південно-

---

[984] Civil War in South Sudan. Global Conflict Tracker, Publ.12.05.2020. URL: www.cfr.org/globalconflict-tracker/conflict/civil-war-south-sudan (accessed: 15.01.2025) ; International Crisis Group. “Crisis Group.” Crisis Group, 2019, URL: www.crisisgroup.org (accessed: 10.01.2025) ; Sudan Crisis Situational Analysis / Data Friendly Space. 28 February 2024. 52 p.

[985] Боднарюк С., Бауер М. Творення мультилінгвального простору сучасної освіти на уроках іноземної мови у закладах освіти: досягнення та виклики. *Проблеми освіти*. Електронне наукове видання. 2021. № 1(94). С. 36–53.

[986] Intercultural competence for all Preparation for living in a heterogeneous world / ed. by J. Huber. Council of Europe Pestalozzi Series, No. 2. Paris, 2012. 125 p. ; Кожевніков Р. Анатомія апартеїду в ПАР: від британського колоніалізму до політики Національної партії. *Спільне. Commons*. Опубл. 26.06.2024. URL: https://commons.com.ua/uk/anatomiya-aparteyidu-v-par/ (дата звернення 11.12.2024).

Африканському Союзі (тодішньому британському домініоні) по завершенню Другої світової війни. Засудження іншими країнами режиму апартеїду призвели на 1980-ті рр. до того, що ПАР мала статус країни-вигнанця, до якої застосовувалися економічні та культурні бойкоти. Після розпаду СРСР та загалом змінами міжнародного ландшафту розпочалися зміни й у ПАР. Економічні еліти ПАР змушені були переглянути свої політичні погляди з метою уникнення політичних і економічних санкцій. Це також посилило антиапартеїдні настрої в суспільстві. 2 лютого 1990 р. президент ПАР Фредерік Віллем де Клерк виступив на відкритті парламенту, розпочавши новий етап в історії країни: звільнено Нельсона Манделу, знято заборону на діяльність антиапартеїдних організацій[987]. У квітні 1994 р. в ПАР пройшли перші демократичні вибори, які ознаменували кінець панівної політики апартеїду та початок фази розбудови демократії. «Африканський національний союз» та новообраний президент Н. Мандела в основу своєї діяльності поклали расове примирення. Було створено комісію для виявлення жертв апартеїду та розкриття злочинів режиму. Відбулася й низка інших заходів, покликаних розв'язати проблеми країни щодо расової сегрегації та її наслідків: економічна реконструкція перерозподілу ресурсів, доступ до медицини, електропостачання, засобів гігієни, санітарії. Коли режим апартеїду впав, панівним гаслом для країни стало «Південна Африка належить усім, хто в ній живе». Ці слова означали, що для розбудови суспільства має бути задіяне і білі, і чорношкірі громадяни ПАР[988]. Була розроблена мультирасова та плюралістична система державного управління: багатопартійний парламент, судова система, вільні медіа, вплив громадянського суспільства, система соціального захисту населення. Особливий акцент було зроблено на забезпеченні громадян ПАР роботою та якісною освітою. Освітні реформи включали інтеграцію раніше сегрегованих шкіл та впровадження навчальних програм, які акцентували увагу на різноманітності, правах людини та багатокультурній спадщині країни. Незважаючи на виклики, ці реформи сприяли створенню більш інклюзивного суспільства[989]. Незважаючи на те, що перехід від диктатури до демократичного розвитку мав у ПАР трагічний характер, здобуті демократичні права залишились особливо цінними для громадян цієї країни. Вона спромоглася стати на шлях держави з індустріальною економікою, з розробленим апаратом управління із врахуванням посттравматичного досвіду апартеїду[990].

Роль міжкультурної освіти на всіх освітніх рівнях важко переоцінити для Боснії і Герцеговини після війни на Балканах. Боснійська війна залишила етнічні поділи серед босняків, хорватів і сербів. Організація з безпеки та співробітництва в Європі (ОБСЄ) та інші міжнародні організації та інституції

---

[987] Плохотніченко В. Демократичні перетворення Південно-Африканської республіки (1994–2012 рр.). *Міжнародний науковий вісник*. Ужгород, 2019. Вип. 1–2 (19–20). С. 284.

[988] Кожевніков Р. Анатомія апартеїду в ПАР: від британського колоніалізму до політики Національної партії. *Спільне. Commons*. Опубл. 26.06.2024. URL: https://commons.com.ua/uk/anatomiya-aparteyidu-v-par/ (дата звернення 11.12.2024).

[989] Плохотніченко В. Демократичні перетворення Південно-Африканської республіки (1994–2012 рр.). ... С. 281.

[990] Кожевніков Р. Анатомія апартеїду в ПАР….

намагались сприяти соціальній єдності та міжкультурному діалогу в цій країні. Освітні програми зосереджувалися на розробці спільних наративів і сприянні комунікації між розділеними громадами. Дані ініціативи були спрямовані на запобігання подальшим конфліктам і формування взаємної поваги, хоча сегрегація в школах залишається викликом[991].

В Північній Ірландії десятиліття сектантського насильства між католиками та протестантами залишили глибокі суспільні розділи. Освітній сектор став одним із важливих інструментів посткофнліктної реінтеграції суспільства. Тут, в шкільній освіті був використаний підхід міжкультурної освіти, де акцент був зроблений на інтегрованих школах, де діти з обох спільнот навчалися разом. Спільне навчання дітей різних етнічних, релігійних чи соціальних груп сприяє побудові довіри та зменшенню упереджень. Ініціативи, такі як програма "Освіта для взаєморозуміння" (Education for Mutual Understanding, EMU), сприяли діалогу та розумінню. Ці зусилля допомогли створити спільний простір для діалогу та сприяли мирному процесу[992].

Тож, ми можемо виокремити фактори, що безпосередньо впливають на успішне подолання міжкультурних непорозумінь під час кризових періодів:

– справедливе правосуддя (вкрай важливо провести розслідування воєнних злочинів і покарати винних);

– національне примирення (створення механізмів для діалогу між сторонами конфлікту, проведення громадських слухань та інших заходів для зцілення ран);

– економічна відбудова (інвестиції, створення робочих місць, підтримка малого та середнього бізнесу, пільгові канікули);

– демократичні реформи (розбудова та посилення демократичних інститутів, захист прав і свобод людини, забезпечення верховенства права);

– міжнародна підтримка (матеріально-фінансова допомога, технічна підтримка, дипломатична діяльність)[993].

Досвід цих та інших країн показує, що суспільне відновлення після конфлікту – це довгий і складний процес, який вимагає комплексних заходів. Для подолання негативних наслідків конфлікту необхідні освітні програми, зокрема міжкультурний діалог та зміна соціальних норм. Крім того, потрібен комплексний підхід, спрямований на поєднання міжкультурної освіти з розвитком громад і реформами освіти, програми, які відображають культурний і історичний контекст конфлікту, тобто адаптація до конкретного контексту. Також важливою є робота з молоддю, а саме, залучення молодого покоління через освіту може мати тривалий вплив на суспільні настрої. І цілому, розуміння досвіду інших країн, що відновлювались після криз, може допомогти Україні розробити ефективну стратегію відновлення.

---

[991] Косаревич С. Післявоєнна відбудова Боснії і Герцеговини. *Центр Дністрянського.* Опубл. 20.09.2022. URL: https://dc.org.ua/news/reconstruction-bosnia (дата звернення: 08.11.2024).

[992] McVeigh R., Rolston B. From Good Friday to Good Relations: Sectarianism, Racism and the Northern Ireland State. *Race & Class*, Vol. 48, No. 4, Apr. 2007. Pp. 1–23.

[993] Countering Xenophobia and Discrimination and enhancing Social Cohesion: an evaluation of IOM approaches and initiatives / IOM Central Evaluation. December 2023. 88 p.

Збереження досягнень цивілізаційного розвитку людства на всіх рівнях відбувається через діалог. Міжкультурний діалог – це фундаментальний процес, який допомагає людям з різних культур розуміти один одного, співпрацювати та будувати міцніші стосунки. Міжкультурний діалог не лише став домінантною реалією сучасного світу, а й означив низку актуальних проблем сьогодення, які пов‘язані як із загальнотеоретичними аспектами розвитку соціальної компетентності членів спільнот, так і з проблемою міжкультурних комунікацій

Европейський континент представляє собою мультикультурну спільноту. Тож Європейськими інституціями проводяться численні заходи щодо пошуку нових підходів до питань налагодження міжкультурного діалогу, який є важливим для управління культурним розмаїттям в багатокультурному середовищі[994]. Налагодження цього діалогу неможливе без володіння його учасниками міжкультурною компетентністю.

Рада Європи неодноразово звертала увагу на важливість міжкультурного діалогу в таких найважливіших документах, що стосується налагодження міжкультурного діалогу та забезпечення загальних прав та свобод громадян, а саме: Європейська конвенція з прав людини (1950 р.), Європейська культурна конвенція (1954 р.), Європейська рамкова конвенція про прикордонне співробітництво між територіальними громадами або органами влади (1980 р.), Конвенція про участь іноземців у суспільному житті на місцевому рівні (1992 р.), Європейська хартія регіональних мов і мов національних меншин (1992 р.), Рамкова конвенція про захист національних меншин (1995 р.), Штутгартська декларація про інтеграцію іноземців (2003 р.), Декларації Фаро про стратегію Ради Європи з розвитку міжкультурного діалогу (2005 р.), Біла книга з міжкультурного діалогу (2008 р.)[995].

В Білій книзі з міжкультурного діалогу зазначено, що: «Міжкультурний діалог розуміється як процес, що складається з відкритого та ввічливого обміну поглядами між особами й групами осіб з різним етнічним, культурним, релігійним і мовним походженням та культурною спадщиною на основі взаєморозуміння і поваги. Його метою є розвиток глибшого розуміння різних світоглядів і практик, розширення співробітництва та участі (або свободи вибору), сприяння розвитку і трансформації особистості, а також підтримка толерантності й поваги до інших. Міжкультурний діалог сприяє зміцненню демократичної стабільності та подоланню забобонів і стереотипів у суспільному житті й політичній риториці, полегшує створення коаліцій із представників різних культурних і релігійних громад, а отже, може зарадити попередженню або деескалації конфліктів, зокрема й у випадках пост-конфліктних ситуацій і «заморожених конфліктів»[996].

---

[994] Brandtjen R. In varietate concordia – United in diversity: An analyze of the EU environment according to its motto. *Business & Management.* 2023. No. 6. URL: https://www.econstor.eu/handle/10419/279539 (accessed: 07.12.2024); Christiansen P. Language policy in the European Union: European/English/Elite/Equal/Esperanto Union? *Language Problems & Language Planning*, 2006. URL: http://ns1.esperanto-jongeren.nl/pdf/EuropeanUnion.pdf (accessed: 19.12.2024) ; The concept of intercultural dialogue / Council of Europe. Intercultural Dialogue. URL: https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp (accessed: 10.10.2024).

[995] White Paper on Intercultural Dialogue : website. Council of Europe. URL: http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/WhitePaper_InterculturalDialogue_2_en.asp#P71_5982 (accessed: 01.10.2024).

[996] White Paper on Intercultural Dialogue : website. Council of Europe. URL: http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/WhitePaper_InterculturalDialogue_2_en.asp#P71_5982 (accessed: 01.10.2024).

У часи кризи, коли суспільство зазнає значних потрясінь, цей діалог стає ще більш необхідним. По-перше, завдяки йому можливе спільне вирішення проблем. Адже кризи часто вимагають об'єднаних зусиль, а міжкультурний діалог допомагає знайти спільну мову та ефективні рішення. По-друге, відбувається посилення соціальної згуртованості. У часи нестабільності міжкультурний діалог може допомогти зміцнити соціальні зв'язки та посилити відчуття спільноти. По-третє, попередження конфліктів. Розуміння культурних відмінностей допомагає уникнути непорозумінь та конфліктів, які можуть погіршити ситуацію. По-четверте, сприяння соціального та економічного розвитку. Міжкультурний діалог може стимулювати інновації та креативність, що є важливими для подолання кризи.

Визначальні виклики для міжкультурного діалогу в умовах кризи:

Посилення націоналізму та ксенофобії. Кризи часто супроводжуються зростанням націоналістичних настроїв та нетерпимості до іноземців[997].

Обмеження свободи слова. В умовах кризи можуть бути обмежені можливості для вільного вираження думок, що ускладнює відкритий діалог.

Інформаційні війни. Маніпуляція інформацією та поширення фейкових новин можуть підірвати довіру між людьми та ускладнити міжкультурний діалог.

Економічні труднощі. Економічна криза може призвести до соціальної нерівності та посилення конфліктів на етнічному та релігійному ґрунті[998].

Важливість міжкультурного діалогу в умовах кризи:

Створення безпечного простору. Важливо створити атмосферу, в якій люди почуватимуться комфортно, висловлюючи свої думки та почуття.

Розвиток міжкультурних компетентностей. Необхідно розвивати навички активного слухання, емпатії, толерантності та критичного мислення.

Підтримка медіаграмотності. Люди повинні вміти критично оцінювати інформацію та розпізнавати маніпуляції.

Співпраця з лідерами громад. Лідери громад можуть відігравати важливу роль у сприянні міжкультурному діалогу.

Залучення молоді. Молодь є рушійною силою змін, тому важливо залучати її до участі в міжкультурних проєктах.

Схожість викликів. Україна, як і багато інших постконфліктних країн, стикається з низкою схожих викликів:

Масштабні руйнування інфраструктури: пошкодження житлових будинків, доріг, мостів, енергетичних систем тощо.

Гуманітарна криза: велика кількість внутрішньо переміщених осіб та біженців; потреба тривалої гуманітарної допомоги.

Соціальна роз'єднаність: конфлікт часто призводить до поглиблення соціальних розколів та зниження довіри до державних інституцій. Наприклад, за

---

[997] Tomasev N., Maynard J.L., Iason Gabriel I. Manifestations of xenophobia in AI systems. AI & Society. *Journal of Knowledge, Culture and Communication*. Publ. 2024. 23 p.

[998] Abro A. Intercultural Communication is panacea to avoid 3rd World War / Medium, Publ. 30.08.2021. URL: https://azizabro.medium.com/intercultural-communication-is-panacea-to-avoid-3rd-world-war-606cc78add08 (accessed 23.12.2024) ; O'Malley B. Global tensions challenge HE's intercultural mission. *University World News*. Publ. 03,12.2023. URL: https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20231202041649975 (accessed: 12.11.2024).

даними Центру Разумкова, після початку повномасштабної агресії Росії проти України частка громадян, які вважали, що події в Україні розвиваються у правильному напрямі, істотно зросла (з 20% у грудні 2021 р. до 51% у вересні–жовтні 2022 р., досягши найвищих показників у лютому–березні 2023 р. (61%). Після цього спостерігається тенденція зниження цього показника. За даними останнього опитування, частка тих, хто вважає, що події в Україні розвиваються у правильному напрямі, менша, ніж частка тих, хто дотримується думки, що вони розвиваються в неправильному напрямі (відповідно 33% і 47%), однак, їх співвідношення все ж залишається кращим, ніж перед початком повномасштабної війни (у грудні 2021 р. – відповідно 20% і 65,5%), 29% українців вірять, що Україна здатна подолати існуючі проблеми та труднощі протягом найближчих кількох років, 46% вважають, що Україна зможе подолати проблеми у більш віддаленій перспективі, і 11% – що Україна не здатна подолати існуючі проблеми[999].

Економічна стагнація: війна завдає значної шкоди економіці, знижуючи виробництво та експорт, міжнародну торгівлю, різко погіршує інвестиційний клімат тощо.

Відмінності та унікальні аспекти. Водночас ситуація в Україні має низку особливостей:

Зовнішня агресія. Війна в Україні має яскраво виражений характер міжнародного конфлікту, що впливає на характер відновлення

Затяжна війна, яка розтягнена у часі, що ускладнює планування відновлення.

Геополітичний контекст. Розташування України на стику інтересів великих держав ускладнює процес відновлення.

Що стосується безпосередньо викликів для формування й розвитку міжкультурної компетентності в умовах післявоєнної відбудови, то пропонуємо виокремити наступні:

Травматичний досвід людей. Адже війна залишає глибокий слід у психіці людей, що може ускладнювати процес адаптації до інших культур та налагодження міжкультурного діалогу й співдії.

Обмежені ресурси. Війна призводить до значних економічних втрат, що може обмежити можливості для розвитку міжкультурних програм, академічної мобільності, міжнародних освітньо-культурних проєктів тощо.

Інформаційні війни. Російська пропаганда та дезінформація й продукування численних фейків підривають довіру до європейських демократичних цінностей та інститутів.

Міграція. Велика кількість внутрішньо переміщених осіб та біженців потребує інтеграції в нове соціальне середовище. А вирішення вітальних проблем відсуває на задній план питання міжкультурних комунікацій та посилення міжкультурної взаємодії, в тому числі й через освіту.

---

[999] Оцінка ситуації в країні, довіра до соціальних інститутів, політиків, посадовців та громадських діячів, ставлення до виборів, віра в перемогу (червень 2024 р.) / Разумков центр, 25 черв. 2024. URL: https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/otsinka-sytuatsii-v-kraini-dovira-do-sotsialnykh-instytutiv-politykiv-posadovtsiv-ta-gromadskykh-diiachiv-stavlennia-do-vyboriv-vira-v-peremogu-cherven-2024r (дата звернення: 10.01.2025).

Разом з тим, ми не можемо не розглядати різноманітні можливості для розвитку міжкультурної компетентності:

Інтернаціоналізація вищої освіти: залучення іноземних студентів, викладачів, розвиток програм обміну.

Міжкультурні проєкти: організація спільних проєктів зі студентами з інших країн, проведення культурних заходів.

Розвиток мовної освіти: заохочення вивчення іноземних мов, особливо мов країн ЄС.

Онлайн-платформи: використання цифрових технологій для організації онлайн-курсів та спілкування зі студентами з інших країн.

Включення міжкультурної тематики в навчальні програми: інтеграція міжкультурних компонентів у різні дисципліни.

Особлива ціннісна, організаційна, комунікаційна роль у міжкультурній освіті в післявоєнний період університетів у розвитку міжкультурної компетентності через:

– створення центрів міжкультурних досліджень, оскільки вони зможуть проводити дослідження, організовувати конференції та семінари;

– підготовку викладачів (проведення тренінгів для викладачів з розвитку міжкультурної компетентності);

– співпрацю з громадськими організаціями (спільні проєкти з громадськими організаціями, які працюють в галузі міжкультурного діалогу);

– залучення студентів до волонтерської діяльності (сприяння участі студентів у волонтерських проєктах, спрямованих на допомогу біженцям та внутрішньо переміщеним особам).

Для кращого розуміння культурних викликів в освіті та виробленню відповідних стратегій міжкультурної освіти, варто відштовхуватися від того, що є кілька рівнів культурного сприйняття здобувачів освіти:

«Inner cultural», тобто як життєвий досвід здобувача освіти впливає на його культурний бегграунд. Йдеться про роль відносин всередині родини, а також – про відносини в громаді (школа, офіс, релігійні та інші традиції);

«Intracultural» – досвід в межах одного й того самого суспільства (расове чи етнічне походження, гендерна ідентифікація, зовнішній вигляд, соціально-економічний статус);

«Intercultural»: культурна специфіка міжнародного формату.

При цьому всі вищеозначені рівні не є ізольованими та доповнюють один одного[1000]. Тому при виробленні стратегій міжкультурної освіти для формування міжкультурної компетентності, особливо в умовах кризи та післякризових ситуацій, зважати на необхідність формування соціо-гуманітарних знань та вміти їх використовувати на практиці. Для цього необхідно враховувати:

– інтеркультурність (ціннісне ставлення до культур, традицій, релігій, способу життя тощо інших людей);

– багатоперспективність (вміння побачити різні точки зору на одні й ті ж самі історичні, культурні, політичні події та явища, наприклад, християнська

[1000] Flannery B., Vanterpool M. A Model for Infusing Cultural Diversity Concepts Across the Curriculum. *Development Network in Higher Education.* 1990. Vol. 9. P. 168.

та мусульманська візія хрестових походів, сприйняття історії вікінгів для народів Європи з точки зору історичної перспективи);

– багатоаспектність (розуміння взаємозв'язків й взаємообумовленості у культурному, політичному, етнічному, гендерному, релігійному та ін. вимірах)[1001].

Міжнародні організації відіграють ключову роль у відновленні після конфліктів, оскільки вони забезпечують ресурси, експертизу, координацію та нейтральну платформу для миротворчих процесів. Їхні функції варіюються від надання гуманітарної допомоги та реабілітації до підтримки реформ, що сприяють довготривалому миру. Вони надають фінансову допомогу, технічну підтримку, а також сприяють координації міжнародних зусиль. Коротко окреслимо вектори та специфіку діяльності таких організацій в умовах воєнних конфліктів та післявоєнної відбудови:

гуманітарна допомога: ООН, Програма розвитку ООН (UNDP) Червоний Хрест ЮНІСЕФ та інші гуманітарні організації надають допомогу постраждалому населенню;

відновлення інфраструктури: Світовий банк, Європейський банк реконструкції та розвитку фінансують проєкти з відновлення доріг, мостів, енергетичних систем тощо;

підтримка демократичних реформ: міжнародні організації допомагають зміцнювати демократичні інститути, боротися з корупцією та забезпечувати верховенство права; Міжнародна кризова група (ICG) надає рекомендації щодо зниження напруження та врегулювання конфліктів.

політична координація: Міжнародна організація з міграції (IOM) працює з переміщеними особами та мігрантами, міжнародні організації сприяють координації зусиль різних країн та донорів.

Міжнародні організації відіграють критично важливу роль у забезпеченні гуманітарної допомоги, підтримці миру та створенні умов для стійкого розвитку в постконфліктних регіонах. Їхня діяльність є незамінною у тих аспектах, де місцеві уряди або не мають ресурсів, або стикаються з кризою довіри та ефективності.

Прикладом успішного втручання міжнародних організації у процес відновлення постконфліктної країни, може бути Хорватія. Для післявоєнної відбудови окрім власних ресурсів Хорватія також отримувала щедру допомогу від міжнародного товариства – Європейського Союзу, Світового Банку, ООН та інших. Такі організації, як ООН, ЮНЕСКО, ICOMOS, Європейський Союз (ЄС), Arbeiter-Samariter-Bund (ASB-Worker's Samaritan Federation) надали країні необхідну юридичну, фінансову та освітню допомогу для її постконфліктного відновлення. Грант Світового банку для постконфліктного фонду, започаткований наприкінці 2000 року, був однією з перших операцій із пілотування регіонального розвитку та підходів, орієнтованих на громаду, соціальну єдність для того, щоб допомогти у відновленні[1002].

[1001] Вербицька П. Завдання історичної освіти у вимірі сучасних інтеграційних процесів *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Держава та армія*, 2013. № 752. С 194–199.

[1002] Косаревич С. Післявоєнна відбудова Хорватії. *Центр Дністрянського.* Опубл. 26.08.2022. URL: https://dc.org.ua/news/reconstruction-croatia (дата звернення: 08.11.2024).

Відновлення України після війни – це складний і багатогранний процес, який вимагає спільних зусиль уряду, громадянського суспільства та міжнародних партнерів. Вивчення досвіду інших країн може допомогти Україні уникнути багатьох помилок і розробити ефективну стратегію відновлення.

Міжкультурна освіта в умовах післявоєнної відбудови діалог є важливою з різних точок зору:

Об'єднання суспільства, адже війна розділяє людей. Міжкультурний діалог допоможе подолати ці розколи та об'єднати суспільство навколо спільних цілей.

Залучення міжнародної допомоги, оскільки активний діалог з іншими країнами та міжнародними організаціями сприятиме залученню фінансової та гуманітарної допомоги.

Розвиток демократії. Саме міжкультурна компетентність є одним із засадничих елементів для розвитку демократичних інститутів та громадянського суспільства.

Створення позитивного іміджу України. Завдяки активній участі у міжнародних обмінах міжкультурний діалог, базований на міжкультурній компетенції, позитивно впливатиме на імідж України.

Для успішної реалізації стратегій міжкультурної освіти важливо спочатку зрозуміти наступні припущення:

Якісна міжкультурна освіта неможлива без належної підготовки фахівців, які в майбутньому навчатимуть студентів та учнів.

Розуміння важливості культурного розмаїття є передумовою для належного впровадження концепції культурного розмаїття у навчальну програму.

Впровадження концепції культурного розмаїття є передумовою для підвищення культурної обізнаності студентів та студенток на різних рівнях. Окремий розділ або курс про культурне розмаїття важливий для надання довідкової інформації та підкреслення важливості цих питань для студентства. Загальні курси із суспільних, гуманітарних і природничих наук створюють «рамку» для спеціальних дисциплін, які формують основну навчальну програму з міжкультурних студій.

Важливо визнати, що студенти з обмеженим життєвим досвідом, зазвичай, мають егоцентричний погляд на культурне розмаїття. Цей егоцентризм часто стає на заваді запровадженню та розумінню концепції культурного розмаїття. Ефективним способом протидії егоцентризму є викладання матеріалу, який студенти можуть пов'язати зі своїм особистим досвідом.

Чим більше соціально-гуманітарних дисциплін включено в освітній процес, тим більше студенти та учні зацікавлені в розумінні культурного розмаїття.

Успішна міжкультурна освіта вимагає, щоб учні розуміли прикладне значення міжкультурної комунікації в глобалізованому світі.

Викладачам та викладачкам важливо визначити когнітивний («знаючий») та афективний («сприймаючий») рівні навчання студентів і студенток, щоб визначити рівень їхнього сприйняття чи опору концепції культурного розмаїття. Наприклад, прослухати лекцію про культурне розмаїття ще не означає бути обізнаним про культурне розмаїття. Це лише отримання інформації. Тому практичний досвід, такий як спілкування з людьми з іншими культурними цінностями,

відвідування музеїв і мистецьких заходів, огляд визначних пам'яток тощо, є необхідними елементами для кращого розуміння культурного розмаїття.

Якщо поняття, пов'язані з розумінням культурного розмаїття, не включені у навчальну програму, зацікавленість, знання та практичні навички здобувачів освіти швидко знизяться[1003].

Також необхідно зважати на рівні, на яких може відбуватися діалог культур, та відповідно – міжкультурна обізнаність і компетентність:

1. Етнічний. Йдеться про взаємодію між локальними етносами. Цей рівень взаємодії характеризується зближенням та збагаченням внаслідок обміну культурами, а також посиленням етнічної самосвідомості.

2. Національний. Він більш складний, аніж етнічний, оскільки охоплює не лише культурний, а й політичний, економічний та ідеологічний аспекти. Регулятивні функції у цьому випадку зазвичай виконують державно-політичні структури.

3. Цивілізаційний. Це є найвищим рівнем взаємодії культур. Він об'єднує велику групу людей, які мають спільну культуру, цінності та історичний бекграунд. Для нього характерний всебічний обмін духовними, художніми та науковими досягненнями[1004].

Міжкультурні освітні стратегії передбачають заперечення етноцентризму (але зі збереженням етнічної самоідентифікації та самопрезентації); подолання стереотипів та упереджень, що створюють напругу й оціночні судження; сприяють усуненню бар'єрів між культурами, людьми різного віку, статі, соціального статусу, мови, етносу, релігії; употужнюють виховання відповідальності перед своєю спільнотою, почуття громадянства. Що ще раз підтверджує важливість міжкультурної освіти як однієї з ключових навичок XXI ст. Для міжкультурної освіти ефективною є проєктна діяльність. Очевидно, що в умовах війни вкрай важко віднаходити кошти для реалізації культурних проєктів в навчальному процесі. Тому необхідно звернутися до можливостей грантової підтримки міжнародних організацій. Зокрема, чимало цікавих можливостей пропонує програма «House of Europe», яка якраз й спеціалізується на фінансуванні Європейським Союзом культурних, освітніх, медичних проєктів, медіа-проєктів, скерованих та підтримку творчої взаємодії українців та їхніми колегами в країнах ЄС. Зокрема, «команда House of Europe підтримує творчу співпрацю та сумісну продукцію між організаціями з України та ЄС, фінансує розвиток культурної інфраструктури та програм для молоді»[1005].

В цілому, для досягнення стратегічної мети міжкультурної освіти необхідно сформувати комплекс знань з історії, права, психології, економіки, політології, лінгвістики, культурології, мистецтвознавства та антропології, які сприяють формуванню цілісної особистості та надають можливості для практичної діяльності у подальшому житті. У контексті подальшої європейської інтеграції

[1003] Flannery B., Vanterpool M. A Model for Infusing Cultural Diversity Concepts Across the Curriculum. *Development Network in Higher Education.* 1990. Vol. 9. Pp. 162–167.

[1004] Sikorska I. Intercultural awareness as one of the learning outcomes under internationalization of higher education. European Values in Ukrainian Education: Collective Volume. Lviv-Toruń, 2021. Pp. 38–51.

[1005] House of Europe. URL: https://houseofeurope.org.ua/ (accessed 25.02.2024).

України особливого значення набуває необхідність вивчення мов країн ЄС, історії та культури європейського континенту, засвоєння правових норм та емпатійного занурення в контекст європейської цивілізації.

Міжкультурна освіта покликана стати потужним інструментом розвитку міжкультурної компетентності в сучасному закладі вищої освіти. Перед міжкультурною освітою стоїть завдання допомогти студентам та студенткам досягти успіху в житті у швидко мінливому середовищі. Дуже важливо прищепити молодому поколінню плюралізм, демократію, толерантність і повагу до інших культурних середовищ.

Критеріями сформованості мультикультурної компетентності студентів є:

– усвідомленість професійної мультикультурної ситуації (вміння застосовувати професійні знання у відповідних ситуаціях, для досягнення певних результатів);

– осмисленість особистісного професійного саморозвитку в мультикультурній сфері;

– сформованість мотиваційно-ціннісного ставлення до професійно необхідних мультикультурних знань і вмінь (розуміння значущості прийнятих професійних рішень в мультикультурному середовищі; спонукання активно брати участь у соціальному житті мультикультурного суспільства);

– стійкість міжкультурної поведінки (чітке володіння знаннями і вміннями, адекватне реагування на ситуації, що відбуваються в мультикультурному суспільстві, грамотне прийняття рішень в поточних ситуаціях)[1006].

Міжкультурна компетентність є ключовим елементом у процесі відбудови України після війни. Вища школа, як провідний центр інтелектуального розвитку, має відігравати провідну роль у формуванні таких компетентностей у студентів.

Розвиток міжкультурної освіти в Україні – це складний і багатогранний процес, який вимагає спільних зусиль держави, освітян, громадських організацій та кожного громадянина. Інвестуючи в міжкультурну освіту, ми інвестуємо в майбутнє нашої країни, роблячи її більш толерантною, відкритою та інклюзивною.

Чому міжкультурна компетентність важлива в умовах кризи?

По-перше, вона сприяє об'єднанню суспільства, розумінню та повазі до різноманітності, допомагає подолати розколи в суспільстві.

По-друге, є важливим фактором залучення міжнародної допомоги. Адже міжкультурно компетентні фахівці, хто має міжкультурні є більш привабливими для міжнародних компаній та організацій.

По-третє, сприяє толерантності, діалогу та участі в громадському житті, що є важливими аспектами розвитку демократії.

По-четверте, сприяє розвитку міжнародних зв'язків та залученню інвестицій, що особливо актуально в умовах післявоєнної відбудови.

На завершення звернемося до розлогої цитати з практичного посібника «Демократичний діалог»: «Сьогодні є загальновизнаним, що сталий мир – це той, який надає людям можливості та допомагає їм здобувати навички й

[1006] Сікорська І. Мільтикультуралізм та його вплив на вищу освіту. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2019. Вип. 3 (43). С. 140.

створювати інституції для мирного управління своїми різними, а часом і суперечливими, інтересами. Діалог є загальновизнаним найкращим інструментом для з'ясування та, можна сподіватися, врегулювання розбіжностей – об'єктивних чи суб'єктивних – що спричинили конфлікт. Незалежно від його визначення, діалог – це демократичний метод, спрямований на вирішення проблем шляхом взаєморозуміння та поступок, а не шляхом одностороннього нав'язування поглядів та інтересів однієї сторони. Зі свого боку, демократія як система управління є основою для організованого та постійного діалогу»[1007].

У сучасному все більш взаємопов'язаному світі розбудова миру стикається з новими викликами. Глобалізація ускладнила конфлікти, а недержавні суб'єкти та тероризм створюють значні перешкоди для традиційних підходів до розбудови миру. Крім того, зміна клімату стає ключовим фактором конфлікту, оскільки дефіцит ресурсів загострює напруженість у багатьох частинах світу.

Щоб подолати ці виклики, розбудова миру повинна включати нові стратегії. Використання таких технологій, як системи раннього попередження та аналіз даних за допомогою штучного інтелекту, може допомогти запобігти конфліктам. Його можна використовувати для аналізу величезної кількості даних для прогнозування насильства, дозволяючи миротворцям активно втручатися. Подібним чином блокчейн може забезпечити прозорість пост-конфліктного розподілу ресурсів, зменшуючи корупцію та зміцнюючи довіру серед місцевого населення.

Для відновлення миру в Україні в контексті нашої теми дослідження важливими напрямками міжкультурної освіти та розвитку міжкультурних компетентностей є подолання конфліктів через освітню та просвітницьку діяльність. Також важливо усвідомити війну як джерело глибоких втрат, але разом з тим вчитися використовувати культурні розбіжності для розуміння того, як вони впливають на формування стереотипів та ксенофобських настроїв. У цьому контексті розвитку потребує і культурна дипломатія: на міжнародному рівні це полягає в формуванні позитивного іміджу України через популяризацію її культурного розмаїття та підтримку успішної зовнішньої політики, а на внутрішньому рівні – у збереженні та популяризації національної культури, її регіональної самобутності та етнокультурного багатства, а також створенні якісного культурного продукту за підтримки держави, залучення інвестицій та активної участі громадянського суспільства. Освіта університетського рівня повинна активно сприяти реалізації цих напрямків у період післявоєнного відновлення. Використання наявних можливостей та перетворення викликів на досягнення є важливим завданням, яке потребує ефективних дій уже зараз.

[1007] Прутт Б., Томас Ф. Демократичний діалог: посібник для практиків. Генеральний секретаріат Організації американських держав; Міжнародний інститут демократії та сприяння виборам; Програма ООН з розвитку, 2007. С. 7.

БАГАТОАСПЕКТНІ ТА ІНФОРМАТИВНОЄМНІ СКЛАДОВІ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МУЗЕЄЗНАВСТВО» НА КАФЕДРІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Галузь вищої освіти України, як і всі інші галузі гуманітарних знань, зазнала великих змін в умовах воєнного стану. Педагоги вишів та здобувачі вищої освіти зіткнулися з низкою викликів, вирішення яких потребує чітких, швидких та вчасних державних рішень. Її функціонування у сьогоденні характеризується інтенсивним пошуком нових підходів до навчання, інноваційних форм організації освітнього процесу.

У цьому контексті неможливо уявити будову, характер та розвиток професійних і наукових знань, якщо не враховувати їхнє включення у широкий культурний аспект. «Традиційно освіта і культура були в різних сферах, розділених як різними міністерствами, так і бюджетами, керівниками. Але природньо, що різні сфери, колективи й організації сьогодні створюють щільний зв'язок і співробітництво в межах єдиної мети – перемоги»[1008].

Вища освіта формує у студента моделі і напрямки його світосприйняття та поведінки, впливає на особистість за допомогою набутих навичок У культурі інформаційного суспільства вища освіта є ключовим фактором та базовим компонентом методології мислення молоді та її поглядів на світ, на людину і на суспільство. На ній засновані технологія і визначений майбутній стиль життя, що пропонуються студентам як зразок.

На нашу думку, заклад вищої освіти повинен бути не тільки одним із основних осередків національної культури, а й виконувати важливу функцію залучення до неї майбутніх фахівців вищої кваліфікації, незалежно від ступеня вищої освіти і обраної спеціальності.

Вища школа взаємодіє з культурою і в тій її важливій якості, в якій вона виконує функції національної культури. Вона є значним її осередком, важливим засобом прилучення до культурних надбань людства. Запорукою поступального розвитку української нації є не лише природні ресурси та економічний потенціал, а й унікальність її духовного досвіду і величезний ресурс гуманітарної культури.

Іншої альтернативи немає: українська вища освіта має бути кращою, якісною, конкурентною, динамічною та інноваційною і уважною не тільки до суспільних потреб і вимог ринку праці, а й для забезпечення духовного поступу нації.

У драматичному сьогоденні Україна мужньо дає відсіч російській військовій агресії. На фронті та у тилу закладається фундамент майбутньої перемоги. Не залишаються осторонь героїчної боротьби з підступним ворогом і вітчизняні музейники, у діяльності яких через музейні інституції стверджуються функція збереження національної державності. «У процесі державотворення

[1008] Музейна педагогіка в умовах воєнного стану : зб. матеріалів міжнар. круглого столу, м. Київ, 26 трав. 2022 /за наук. ред. С. О. Довгого. Київ, 2022. С. 25.

сьогодні потрібна ефективна система патріотичного виховання, змістовим компонентом якої є духовно-культурна спадщина народу України. В підвалинах національної системи патріотичного виховання закладені ідея, форми і методи, які базуються на народних традиціях та кращих надбаннях вітчизняної педагогіки й психології»[1009].

Незалежно від профілю, всі музеї в Україні об'єднує одна вкрай важлива місія: національно-патріотичне виховання, збирання та зберігання для сучасників і нащадків пам'яток матеріальної і духовної культури. наукова робота, освітня та просвітницька діяльність. Стан того, чи іншого музею – це, з деякими застереженнями, опосередковане ставлення його утримувачів до культурної спадщини, елементи якої в ньому зберігаються.

На наш погляд, у сучасному музеєзнавстві в Україні постала важлива проблема, без вирішення якої майбутній поступ галузі виглядає проблематичним. Сфера сучасного музеєзнавства має позбутися минулих стереотипів сприйняття музейної справи як остаточного результату матеріальної та духовної діяльності соціуму. Навпаки, музеєзнавство «має стати адекватним викликам часу, і найголовніше у цьому поступі – ціннісна система історично-культурних, національних, ідеологічних, загальнолюдських світоглядних переконань»[1010].

Перед дослідниками музейної справи в Україні постає одна із новітніх рис розвитку – зміна стилю керівництва музеями, що виражається у тенденції до децентралізації та змін у пріоритетах, зокрема у кадровій політиці. Раніше музейний науковий персонал поповнювався переважно за рахунок фахівців-істориків, але, зважаючи на політичні, економічні та соціальні зміни, які відбулися в Україні у сьогоденні, постала нагальна потреба підготовки музейних кадрів із новим світоглядом, свіжим поглядом на проблеми збереження національної культурної спадщини, здатністю до розв'язання теоретичних і практичних проблем, пов'язаних із викликами часу.

У зв'язку з цим виникла потреба внести певні зміни до Робочої програми навчальної дисципліни «Музеєзнавство» на спеціальності «Культурологія, організація культурно-дозвіллєвої діяльності» у Маріупольському державному університеті (далі: МДУ), яка надає можливість випускникам оволодіти сучасними навичками музеєзнавства, екскурсійної та виставкової роботи. «Відомо, що музей як центр національно-духовного відродження народу відіграє важливу роль у гуманізації суспільства, поєднуючи історичну пам'ять, невичерпні знання та духовне багатство»[1011].

Використовуючи означену тезу та теоретичні положення навчальної дисципліни «Музеєзнавство» і широкі можливості навчальної (музейної) практики, кафедра культурології МДУ забезпечує набуття студентами-

---

[1009] Квас О., Волошин С. Формування патріотичної вихованості учнів початкової школи засобами музейної педагогіки. *Молодь і ринок.* 2018. № 11. С. 18–19.

[1010] Філіпчук Н.О. Розвиток української музейної педагогіки у ХХ столітті: здобутки і втрати. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. № 12. С. 118.

[1011] Сабадаш Ю. С., Мараховська Н. В. Підготовка музеєзнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія,* 2022. Вип. 23. С. 111.

культурологами знань і вмінь щодо використання напрацювань вітчизняних музейних працівників у національно-патріотичному вихованні, культурно-просвітницькій та педагогічній діяльності.

Нормативна навчальна дисципліна «Музеєзнавство» викладається на першому курсі бакалаврату спеціальності 034 «Культурологія, організація культурно-дозвіллєвої діяльності» у МДУ з 2016 р. Її зміст постійно вдосконалюється, пропорційно збільшується і об'єм матеріалу, що репрезентує теоретичну (лекційну) та практичну частину курсу: семінари, самостійна робота студента (СРС), індивідуальне навчально-дослідне завдання (ІНДЗ). Завершує студіювання курсу навчальна (музейна) практика на базі Маріупольського краєзнавчого музею (далі: МКМ), в експозиції якого були представлені «унікальні пам'ятки історико-культурної спадщини народу України, безцінні об'єкти для науково-дослідної і краєзнавчої роботи у регіоні»[1012], Музею історії Маріупольського металургійного комбінату ім. Ілліча (далі: Музей історії ММК ім. Ілліча), Музею історії та археології МДУ (далі: Музей МДУ).

У зв'язку з окупацією російськими загарбниками Маріуполя за рішенням кафедри з 2023–2024 навчального року базою практики (онлайн) визначена Студія культуротворчого перформансу МДУ в м. Києві

Робочим навчальним планом спеціальності «Культурологія, організація культурно-дозвіллєвої діяльності» на опанування навчальної дисципліни «Музеєзнавство» передбачено 5 кредитів (150 год.: 50 год. – аудиторних, 100 год. – для самостійної роботи). На музейну практику – 3 кредити (90 год.).

Не потребує доказовості теза, що музейні збірки накопичуються й систематизуються не лише з метою їхнього вивчення та зберігання. Найважливіші функції сучасних музеїв уже перетнули цю межу. На чільне місце виходить національно-патріотична, пізнавально-інформаційна, популяризаційна, навчально-просвітницька місії музейних колекцій. Всі ці функції реалізуються завдяки науково-фондовій та науково-експозиційній діяльності музеїв, яка передбачає ознайомлення відвідувачів із найбільш цікавими експонатами музею, розміщеними у певному логічному порядку, побудованому за хронологічним (еволюційним), географічним, природознавчим, етнокультурним та предметно-тематичним критеріями. Це головна складова музейної комунікації і підвалина для реалізації культурно-просвітницької діяльності музею.

Із огляду на означене, у програмі навчальної дисципліни «Музезнавство» важливе місце посідають теми: «Науково-збиральницька та науково-фондова робота» (напрямки: «Науково-збиральницька та науково-фондова робота музеїв, її документаційне забезпечення», «Зберігання предметів основного та науково-допоміжного фонду в музеях України», «Артефактні документи у фондах Маріупольського краєзнавчого музею») та «Методика і практика науково-експозиційної роботи» (напрямки: «Загальна характеристика науково-експозиційної роботи в музеях України», «Методологічні засади та практика науково-

[1012] Нікольченко Ю.М., Головко О.В. Унікальні пам'ятки історії та культури Українського Приазов'я у фондах Маріупольського краєзнавчого музею. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2020. Вип. 20. С. 52.

експозиційної роботи», «Монтажне (технічне) забезпечення експозиції музеїв», «Експозиція музею у національно-патріотичному вихованні».

Засвоєння студентами теоретичного матеріалу відбувається на семінарських заняттях: «Науково-збиральницька та науково-фондова робота» і «Науково-експозиційна робота музеїв» та у рефератах за темами СРС та ІНДЗ.

В репрезентованому розділі колективної монографії автори пропонують розглянути проблему крізь призму двох важливих складових змісту навчальної дисципліни «Музеєзнавство» на кафедрі культурології МДУ, які є важливими у теоретичній і практичній підготовці культурологів для майбутньої професійної діяльності в музейних інституціях України у сьогоденні:

– науково-експозиційна діяльність музеїв та її особливості;

– артефактні документи з колекцій Маріупольського краєзнавчого музею, інформація про які залишилася лише у наукових та науково-популярних виданнях, частково, на фото і відео носіях після його знищення російськими окупантами.

Джерельну базу статті складають Конституція України та Закони України «Про музеї та музейну справу» (1995), «Про охорону культурної спадщини» (2000), «Про культуру» (2010), «Про правовий режим воєнного стану» (2015), «Про освіту» (2017), «Про затвердження Указу Президента України «Про введення воєнного стану в Україні» (2022).

Сучасна вітчизняна історіографія науково-експозиційної роботи музеїв представлена працями з музеєзнавства І. Бех, О. Булиги, Т. Вайнгберга, С. Виткалова, О. Гайдай, О. Головко, А. Дульської, О. Комової, Ю. Нікольченка, З. Огризка, Ю. Омельченка, В. Петранівського, М. Рутинського, О. Стецюка, О. Сухомлинської, Н. Філіпчук, С. Хавіної, Н. Шейміної, В. Якубовського та працями з музейної педагогіки: С. Волошин, Л. Гайди, О. Караманова, О. Квас, М. Кострици, П. Луньова, Н. Мараховської, Т. Мацейка, Ю. Павленка, Ю. Сабадаш, О. Топилка.

Необхідно зазначити, що питання «музейного артефакту» є предметом наукового зацікавлення з боку відомих фахівців у галузях музеєзнавства, історії, документознавства: В. Бабарицької, Є. Діденка, Д. Кепіна, Н. Кушнаренко, Р. Маньковської, Р. Микульчака, Ю. Нікольченка, Д. Сапожника, О. Стецюка, С. Руденко, М. Рутинського, В. Якубовського, Н. Яковенко та інших.

Використанню експозицій музеїв у національно-патріотичному вихованні учнівської і студентської молоді, зокрема у кризових для країни ситуаціях (після 2014 р.), присвячені спеціальні розділи в курсі лекцій з навчальної дисципліни «Музеєзнавство» на кафедрі культурології в МДУ, виданому в 2020 р. (автор доцент Ю. Нікольченко)[1013]. У ньому наголошено, що функції музейних експозицій пов’язані з визначенням пріоритетів, які полягають у формуванні в українському суспільстві, зокрема в середовищі учнівської і студентської молоді, національно-патріотичних, історичних, культурницьких та загальнолюдських переконань.

Особливостям набуття здобувачами вищої освіти кваліфікації «Музеєзнавець-педагог» у межах інтегративної сертифікатної програми «Музейна педагогіка» присвячена стаття Ю. Сабадаш і Н. Мараховської «Підготовка музеєзнавців-

[1013] Нікольченко Ю.М. Музеєзнавство. Курс лекцій. Маріуполь, 2020. 133 с.

педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми», у якій аналізується та узагальнюється вітчизняний і зарубіжний досвід підготовки фахівців із музейної педагогіки, зокрема у науково-експозиційній галузі[1014].

У статті «Роль музеїв у системі функціонування закладів вищої освіти України», доповідях на Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу» 14 вересня 2022 року О. Комова, Ю. Нікольченко і В. Деліман, К. Сичова і Ю. Григор'єва звернули увагу музеєзнавців на необхідність вдосконалювати виховну національно-патріотичну та педагогічну домінанту музейних експозицій з урахуванням вимог часу[1015].

Питання експозиційної роботи музеїв у сьогоденні активно студіюють викладачі та студенти кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету (далі: РДГУ), яка здійснює підготовку фахівців за спеціальностями «Музеєзнавство, пам'яткознавство» (завідувач кафедри професор В. Виткалов)[1016]. «У сьогоденні кафедра є авторитетним у державі навчальним та науковим центром, який виховує нову генерацію української молоді, віддану ідеям національної духовності та наполегливо розвиває не тільки освітню і наукову базу культурної регіоналістики, а й активно сприяє розвитку культури і мистецтва на західних теренах України»[1017].

Актуальні питання взаємодії вищої освіти і музеєзнавства в умовах російсько-української війни розглядалися на Міжнародному круглому столі «Музейна педагогіка в умовах воєнного стану» у м. Києві 26 травня 2022 р.[1018] та Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу» у м. Києві 14 вересня 2022 року[1019].

[1014] Сабадаш Ю. С., Мараховська Н. В. Підготовка музеєзнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія,* 2022. Вип. 23. С. 110–120.

[1015] Комова О. Роль музеїв у системі функціонування закладів вищої освіти України. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Історія, економіка, філософія*. 2020. № 25. С. 5–19 ; Нікольченко Ю.М., Деліман В. Вища культурологічна освіта у контексті розвитку музейної педагогіки. Проблеми сучасного підручника : навч.-метод. Забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу : зб. тез доп. Київ, 2022. С. 371–374 ; Сичова К., Григор'єва Ю. Музейний досвід навчання засобами інтерактивну (на прикладі тематичних екскурсій Вінницького обласного краєзнавчого музею). *Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу*. Київ, 2022. С. 381–384.

[1016] Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. URL:https://hudped.rshu.edu.ua/pro-nas/kafedri/kafedra-kulturologi%D1%97-ta-uzeyeznavstva/ (дата звернення 08.11.2024).

[1017] Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М. 50 років літописного дискурсу кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 23. С. 128.

[1018] Музейна педагогіка в умовах воєнного стану : зб. матеріалів міжнар. круглого столу, м. Київ, 26 трав. 2022 / за наук. ред. С. О. Довгого. Київ, 2022. 424 с.

[1019] Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу: зб. тез доп. Київ, 2022. 388 с.

Новітня практика експозиційної діяльності вітчизняних музеїв репрезентована учасниками круглого столу з міжнародною участю, присвяченого Міжнародному дню музеїв: «Музеї та відродження культурного ландшафту». Під час роботи круглого столу відбувся плідний обмін досвідом збереження, відновлення та відродження національно-культурної спадщини в умовах військового конфлікту, проведення якого ініціювала кафедра культурології МДУ 18 травня 2023 року за підтримки й за участю кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ, РОКМ, МКМ (м. Одеса), Студентського наукового товариства «Культурологічні студії» кафедри культурології МДУ.

У жовтні 2023 р. РОКМ провів наукову конференцію «Музейна експозиція – актуальні виклики сучасності. Поєднання інноваційних та традиційних форм роботи», у якій автори статті взяли участь із доповіддю «Відображення науково-експозиційної роботи музеїв України у навчальній дисципліні «Музеєзнавство» на кафедрі культурології Маріупольського державного університету (м. Київ)»[1020].

Значення артефактних документів, зокрема із знищених російськими окупантами колекцій МКМ, для музеєзнавчих досліджень важко переоцінити. Їх основне завдання – розкрити потреби людини у пізнанні історії та культури рідного краю, вивченні і збереженні національної духовної спадщини у драматичному сьогоденні України.

У нашому дослідженні також використані матеріали науково-фондової та науково експозиційної роботи МКМ (до 24 лютого 2022 р.), Музею МДУ (до 24 лютого 2022 р.), Музею історії ММК ім. Ілліча (до 24 лютого 2022 р.), РОКМ[1021].

Став у нагоді й власний досвід Ю. Нікольченка у вітчизняному музеєзнавстві: працюючи у РОКМ та в Рівненському обласному управлінні культури з листопада 1970 по червень 1998 рр., він безпосередньо брав участь у розвитку музейної справи в регіоні. За сумісництвом викладав курси «Музеєзнавство» і «Краєзнавство» у Рівненському державному інституті культури. Із серпня 1998 р. Ю. Нікольченко – доцент МДУ. На кафедрі культурології – викладач навчальних дисциплін «Музеєзнавство», «Музей в системі національно-патріотичного виховання», «Збереження історико-культурних пам'яток України», «Збереження та атрибуція культурної спадщини України».

Необхідно визнати, як це звучить не парадоксально, що канони та методики організації науково-експозиційної діяльності українських музеїв залишалися незмінними впродовж 70-х рр. XX–початку XXI ст. Проте сучасність вносить у практику будівництва музейної експозиції низку інноваційних технологій, метою яких є посилення емоційного, виховного й пізнавального ефекту для відвідувачів музею. Згідно із сучасними підходами до проблем вітчизняного музеєзнавства, музейна експозиція – це цілеспрямована і науково обґрунтована демонстрація музейних предметів, які організовані композиційно, забезпечені коментарем, технічно і художньо оформлені і створюють специфічний музейний образ природних і суспільних явищ.

[1020] Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: http://museum.rv.gov.ua/ (дата звернення: 20.01.2025).

[1021] Нікольченко Ю.М. Музеєзнавство. Курс лекцій. Маріуполь, 2020. 133 с.

Без сумніву, головними елементами експозиції музею є тріада: експонат основного фонду; експозиційне обладнання для демонстрації експонату; музейно-експозиційна архітектура. Все, що несе змістове навантаження, належить до значущого аспекту експозиції, а все, що не є провідником змісту, утворює її предметно-речовий аспект.

Під час розкриття студентам-культурологам МДУ проблеми науково-експозиційної роботи у курсі «Музеєзнавство», наголошується, що науково обґрунтований порядок групування і організації експозиційних матеріалів, який випливає зі змісту експозиції, називається методом побудови експозиції, що передбачає основні методи експонування: систематичний, ансамблевий, ландшафтний і тематичний.

У сучасних українських музеях, у першу чергу науково-популярних (масових, публічних), активно застосовується так званий предметно-ансамблевий метод побудови експозицій, коли на перше місце виходить оригінальний предмет основного фонду, такий як пам'ятка природи, матеріальної і духовної культури.

Тематична структура історичних і краєзнавчих музеїв створюється у відповідності до сучасної періодизації історії України. Експозиції природознавчої тематики повинні спиратися на сучасні досягнення відповідних наукових галузей. Музейні збірки накопичуються й систематизуються не лише з метою вивчення та централізованого зберігання, але найважливіші функції сучасних музеїв: пізнавально-інформаційна, популяризаційна, навчально-просвітницька. Вони реалізуються, зокрема, завдяки науково-експозиційній діяльності музейних закладів.

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» акцентується увага студентів-культурологів МДУ на п'ять основних етапів будівництва музейної експозиції:

– перший – створення музейної експозиції має науково-концептуальний характер. Ідеї формуються в цілісну концепцію, і вже у руслі цієї концепції триває науковий пошук та здійснюються додаткові експертні дослідження і аналізується власний музейний фонд. Найбільш важливим елементом є наукове проєктування, яке вимагає певних умов: наявності музейних предметів з визначених тем; професійно підготовленого колективу експозиціонерів; спеціального приміщення для експозиції;

– другий – це проектування експозиції, що відбувається за трьома напрямами: науковим, художнім та технічним. На цьому етапі розробляється «Розгорнута тематична структура»;

– третій – це розробка тематично-експозиційних планів, найскладніший та найтриваліший у часі етап формування експозиції. який по суті являє собою текстову модель майбутньої експозиції, залежно від її профілю;

– четвертий – підбір експонатів важливий у плані дотримання принципів атракційності й репрезентативності предметів, що обираються з фондосховища для експонування.

– п'ятий – монтажне (технічне) забезпечення експозиції є завершальним етапом формування експозиції. Монтаж експозиції – процес доволі складний і дискусійний, адже важливо так розташувати комплекси пам'яток, щоб вони підкреслили головні акценти експозиції; передбачити, в яких саме залах очікуватимуться максимальні скупчення зацікавлених екскурсантів, а в яких плинність екскурсійного потоку буде стандартною.

Уміння побудувати цікаву експозицію, органічно «вписану» у простір виставкової зали, – це складне поєднання науки й естетично-мистецьких канонів. У курсі «Музеєзнавство» в МДУ увага студентів-культурологів акцентується на тому, що питання створення музейної експозиції, яка б відповідала усім вимогам профілю музею і задовольняла потреби і очікування відвідувачів, належить до числа фундаментальних проблем музейної науки та практики.

Наведемо уривок зі статті завідувачки відділом сучасності Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького Н. Шейміної «Деякі проблемні аспекти перебудови музейних експозицій», яка побачила світ у грудні 2009 р., але не втратила своє актуальності у сьогоденні: «Є питання прості і в той же час неймовірно складні. Вони викликають роздратування або посмішку, непорозуміння або глибокі роздуми. Ось, наприклад, одне з них. Що ми, наукові співробітники, показуємо відвідувачу, демонструючи йому предмети, розкладені в музейній вітрині? Працівники музеїв рідко питають себе про це, ще рідше над такими речами замислюється відвідувач.

Однак, часто в результаті проведення соціологічних досліджень з'ясовується, що автори експозиції прагнуть показати одне, а відвідувачі бачать зовсім інше. Тому крім чисто людської допитливості і бажання зрозуміти зміст експозиції як особливого явища культури, ставити такі питання змушує ще й професійна відповідальність експозиціонера як активного учасника створення експозиції»[1022].

З цього приводу завважимо, що експозиціонера-професіонала неможливо підготувати у закладі вищої освіти, яким би престижним він не був. Тільки власний досвід і досвід будівництва експозицій у музейній установі, де працює експозиціонер, досвід створення експозицій в інших музеях дозволить йому набути умінь і знань науково-експозиційної роботи.

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» наголошується, що практичний досвід будівництва експозиції – важливий компонент науково-експозиційної роботи, але не визначальний: без ґрунтовної теоретичної і методичної підготовки, пізнання її фундаментальних сутнісних характеристик і закономірностей експозицію побудувати буде дуже складно. Необхідно визнати, що питання науково-експозиційної роботи музеїв традиційно є предметом уваги методичних центрів із музеєзнавства, які діють на державному, регіональному та місцевому рівнях.

Надрукована за ці роки музеєзнавча література відображає розвиток експозиційної думки, нові підходи до експозиційної практики та проблематики, прогресивні тенденції в експозиційній роботі музеїв, перш за все історичного профілю. Але проблема в іншому: ефективність впровадження їхніх результатів у музейну практику залишкова: у багатьох випадках експозицію будують або вдосконалюють методами, що не відповідають вимогам часу.

На жаль, відсутність наукових концепцій із основних напрямків музейної діяльності є суттєвим недоліком при створенні музейних експозицій. Ми маємо сучасні ґрунтовні підручники і посібники з музеєзнавства, але це навчальна література, вона не призначена готувати експозиціонера-професіонала.

[1022] Шейміна Н.М. Деякі проблемні аспекти перебудови музейних експозицій. URL: http://www.museum.dp.ua/articles011.html (дата звернення: 15.12.2024).

З проблем українського музеєзнавства захищаються дисертації, публікуються наукові статті, проводяться наукові конференції, проте з теорії і практики експозиційної роботи їх недостатньо.

У вітчизняному музеєзнавстві питання теорії, історії і практики музейної справи завжди є дискусійним і знаходяться у процесі постійного наукового студіювання. І в цьому основна проблема будівництва нової експозиції або масштабної перебудови існуючої: перед експозиціонерами стоїть дилема – як зробити так, щоб певне предметне середовище, створене в музеї, дозволило зрозуміти, відчути час, явище та подію в умовах, коли методична рекомендація вже запізнилась? Тут може допомогти цілеспрямоване дослідження з глибоким осмисленням та теоретичним обгрунтуванням широкого діапазону можливостей музею конкретного профілю в науково-експозиційній роботі у близькій і далекій перспективі.

Відверто хибним є уявлення про те, що існують експозиції музеїв різних типів і профілів, які «створюються на віки»: природознавчі, археологічні, давньої та нової історії, культури і мистецтва України, етнографічні, меморіальні, періоду Другої світової війни тощо. Практикою доведено, що не залежно від типу і профілю музейної установи, з часом її експозиції морально старіють, втрачають свою тематичну актуальність і художню привабливість, перетворюючись на своєрідний «музей в музеї».

У цьому контексті заслуговує ретельного вивчення і наслідування у сучасному вітчизняному музейному середовищі досвід РОКМ щодо успішного перманентного процесу перебудови (оновлення) експозиції (природознавчої, історичної і мистецької). Експозиція музею площею близько 2-х тис кв. м була відкрита для відвідувачів 30 грудня 1978 р. в унікальному двоповерховому приміщенні – колишній рівненській гімназії, пам'ятці архітектури 1839 р. На той час вона була однією з найкращих в Україні за змістом, художнім оформленням та технічним забезпеченням, склавши конкуренцію не тільки обласним краєзнавчим музеям, а й центральним музейним установам.

Очолював музей з 1970 по 1986 роки блискучий ентузіаст музейної справи і краєзнавства В. Сидоренко (1914–1994), який постійно наголошував у колективі, що час існування стаціонарної експозиції в музеї, незалежно від її профілю, короткий – без змін і доповнень він не повинен тривати більше одного року, в іншому випадку вона втратить тематичну актуальність, а музей – відвідувача. І вже починаючи з 80-х років експозиція РОКМ вступила у фазу суттєвих перебудов як змісту так і художнього оформлення та інновацій у технічному забезпеченні, особливо після проголошення незалежності нашої держави.

Такий підхід був науково обґрунтованим, у першу чергу в розділах експозиції з історії України та краю, де були «білі плями», хибні оцінки, прямі перекручення історичної правди. Сміливі й рішучі дії керівництва, науково-методичної ради та експозиціонерів РОКМ щодо необхідності перебудови експозиційних комплексів за вимогами часу відбулися за останні 35 років під орудою директорів установи: Е. Антоненка (1926–1999), В. Мушировського, О. Булиги[1023].

[1023] Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: http://museum.rv.gov.ua/ (дата звернення: 20.01.2025).

Науково-експозиційна робота музеїв в Україні не повинна бути залежної від форм власності: державної і недержавної. Прикладом слугують вище згадані Музей історії ММК імені Ілліча та Музей МДУ.

Музей історії ММК імені Ілліча (створений у 1968 р. у приміщенні площею 20 кв. м) до початку російської агресії мав 12 експозиційних залів та дві виставкові галереї загальною площею близько 300 кв. м. Експозиція музею, докорінно перебудована у 2017 р., була створена за хронологічним принципом і охоплювала періоди із часу заснування комбінату: 1896–1920 рр.; 1920–1924 рр.; 1924–1930 рр.; 1930–1940 рр.; 1941–1943 рр.; 1944–1958 рр.; 1958–1990 рр.; 1990–2012 рр. та з 2012 р. до фактичного знищення.

У кожному із розділів були представлені експонати основного фонду: документи, зразки обладнання цехів і продукції комбінату, нагороди, відзнаки та особисті речі його працівників, тощо. Завжди привертала увагу екскурсантів «Галерея трудових династій комбінату», де династія Бендрик складала 1035 років![1024].

Синтез експозиції музею, насиченої унікальними експонатами і новітніх музейних технологій суттєво зміцнило функцію передачі інформації. До цього слід додати, що експозиційні зали були обладнані діючими макетами виробничих ділянок комбінату, зокрема доменної та мартенівської печей, стану-3000 тощо, а також сучасною фоно-кіно-відео та мультимедійною апаратурою. У виставкових залах постійно оновлювалися експозиції різного тематичного спрямування: від «відкритих фондів» до експонування творчих аматорських робіт працівників і ветеранів підприємства.

Без перебільшення констатуємо, що за рівнем науково-експозиційної роботи Музей історії ММК ім. Ілліча випереджав багатьох відомих музеїв України державної власності.

Музей МДУ був створений у 2016 році на честь 25-річчя вишу. До знищення російськими загарбниками його експозиція розміщувалася в окремому приміщенні історичного факультету і налічувала понад 500 експонатів основного фонду. Вона складалася з двох тематичних розділів: «Історія становлення і розвитку МДУ» та «Результати роботи Археологічної експедиції МДУ», створеної у 1997 році[1025].

Експозиція музею будувалася під керівництвом кандидатів історичних наук, доцентів кафедри історичних дисциплін О. Забавіна і С. Арабаджи. Збір матеріалів для неї здійснювався студентами історичного факультету. За типом вона є навчальною; за профілем – історичною.

Вражала перманентна мобільність експозиції музею: усі знакові події у житті МДУ та щорічні результати роботи археологічної експедиції оперативно поповнювали експозицію новими надходженнями, що і визначало її актуальність.

У музеї проводилися оглядові і тематичні екскурсії для студентів МДУ, інших закладів вищої освіти Маріуполя та учнів загальноосвітніх закладів,

---

[1024] Ступак Ю. О. Дивовижний музей. *Феномен культури постглобалізму* : матеріали І міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листоп. 2020 р. Маріуполь, 2020. Ч.1. С. 258.

[1025] Музей історії та археології МДУ. URL: https://history.mdu.in.ua/index/museum/0-6 (дата звернення: 25.11.2024).

засідання студентського наукового історико-археологічного товариства МДУ і кіноклубу медіапросвіти Docudays UA «Human Rights». Були підготовлені тематичні виставки: «Історія грошового обігу в Україні», «Друга світова війна у документах, нагородах та відзнаках», «Нагороди та відзнаки II Речі Посполитої», військово-історичної мініатюри та інші.

У навчальній дисципліні «Музеєзнавство» на кафедрі культурології в МДУ сфокусована увага студентів на тому, що оновлення експозиції залежить не тільки від кількості і якості експонатів основного фонду, художнього оформлення та обладнання, а в першу чергу від наукового рівня музейної установи і професійної підготовки експозиціонера, в іншому випадку це буде «косметичним ремонтом» експозиції. Важливе значення для перебудови експозиції, основними принципами якої є науковість, дидактичність, естетичність, має оцінка її об'єму, створення відповідного структурного та тематико-експозиційного планів, при необхідності – проєкту художнього оформлення.

У сучасному українському музеєзнавстві розглядаються декілька типів оновлення експозиції: доповнення існуючої експозиції новим елементом; з існуючої експозиції вилучається тематичний розділ, що суттєво змінює її зміст; радикальна, науково обґрунтована перебудова діючої експозиції.

«Артефакт» (від латинської arte – майстерність, мистецтво; factus – зроблений) – пам'ятка історії та культури (документ), що має особливу соціально-культурну та історичну цінність, не властиву іншим пам'яткам історії та культури (документу) у цілому. У різних сферах людської діяльності поняття «артефакт» має різні тлумачення: – у культурі – будь-який штучно створений об'єкт, що має як певні фізичні характеристики, так і знаковий, символічний зміст; – в археології – об'єкт, що піддавався впливу людини та виявлений у результаті розкопок або індивідуальної, іноді випадкової, події. – у документалістиці – шумові елементи на документі, не навмисне створені плями, випадкові риски, які не є частиною документа, але роблять його унікальним; – у лабораторних дослідженнях – ефекти, спричинені випадковим або навмисним впливом експериментатора на хід експерименту; – у сучасній естетиці та мистецтвознавстві – витвір сучасного мистецтва, який, як правило, виходить за рамки традиційних жанрів та видів[1026].

У нашому випадку мова йде про артефактні документи із фондів МКМ, які були унікальними пам'ятками історії та культури Українського Надазов'я. Після початку повномасштабної війни, боїв за Маріуполь та російської окупації міста будівля МКМ зазнала великих пошкоджень. Частина експозиції згоріла, багато експонатів, зокрема артефактні документи були знищені, або викрадені окупантами. У сьогоденні частина співробітників Маріупольського краєзнавчого музею, яка залишила окуповане місто, продовжують свою діяльність в Одесі і Дніпрі. Їм вже вдалося під керівництвом Департаменту культурно-громадського розвитку Маріупольської міської ради відтворити частину колекцій

[1026] Яковенко Ю.І. Проблема артефакту в соціології: історико-теоретичний формат аналізу. *Психологія і суспільство*. 2004. № 4. С. 76.

в оцифрованому вигляді та створити пересувну фотоілюстративну виставку, символічно назвавши її «Зруйнована, але не знищена»[1027].

Стосовно колекцій МКМ поняття «артефактний документ» означає предмет, який володіє особливою соціально-культурною цінністю, не властивою документу в цілому. Саме професор Н. Кушнаренко акцентує увагу на двох поняттях: «артефакт – як документ» та «артефактний документ» і стверджує, що «Артефактні документи – це документні пам'ятки, які складають частину культурної спадщини країни, народу, людства, які зазвичай охороняються спеціальними законами»[1028]. Ціннісною категорією артефактного документа, як документної пам'ятки – є результати людської діяльності, у історичній особливості культури тієї чи іншої епохи, які внаслідок цього стали об'єктами ціннісного відношення.

За рівнем цінності прийнято розрізняти цінні, особливо цінні, унікальні та рідкісні документи[1029]:

– цінний документ – це той, що має політичне, соціально-економічне, наукове, культурне значення і на цій підставі підлягає державному обліку і прийому на державне збереження;

– особливо цінний документ – це цінний документ, який має для держави непересічне значення і який не можна замінити у випадку його втрати;

– унікальний документ – це особливо цінний документ, який не має собі подібних за інформацією, що міститься в ньому, та (або) за зовнішніми ознаками;

– рідкісний документ – це документ, що зберігся або випущений у відносно обмеженому числі примірників і має особливу художню, наукову, бібліографічну чи іншу цінність. Рідкісним може бути також примірник документа, що має неповторні позначки, що відрізняють його від останніх примірників тиражу (іменний, з автографом автора, особливо оправлений, учасник знаменних подій і таке інше). Іншими словами, цінність артефактного документа залежить від його змісту, якості матеріалів, мистецтва виконання і кількості екземплярів.

Із врахуванням критеріїв цінності, тобто комплексу науково-обґрунтованих ознак, за якими визначається цінність документа, здійснюється експертиза його цінності. Експертиза цінності документів – це процедура визначення експертними комісіями наукового, історико-культурного та практичного значення документів шляхом вивчення їхнього походження, змісту, часу й місця створення, зовнішніх ознак. Ця процедура вирішує низку важливих завдань, основними з яких є визначення складу документів, що мають велике значення для особи, суспільства чи держави, встановлення термінів їхнього зберігання, коли інформація, яку вони зберігають, може бути використана впродовж певного часу[1030].

[1027] Окупанти знищили краєзнавчий музей у Маріуполі. URL: https://lb.ua/culture/2022/04/19/513936_okupanti_znishchili_kraieznavchiy_muzey.html (дата звернення: 25.11.2024).

[1028] Кушнаренко Н.М., Трач Ю.В. Спеціальне документознавство : навч. посіб. для дистанц. навчання / наук. ред. Г.М. Швецова-Водка. Київ, 2010. С.154.

[1029] Кушнаренко Н. М. Артефактні книжкові видання у фондах бібліотеки Харківської Академії культури. *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. Харків, 1998. С. 165–170.

[1030] Беспянська Г. Теорія і практика експертизи цінності документів. *Секретар-референт*. 2008. № 5. С. 12.

Експертиза цінності документа здійснюється з урахуванням критерію цінності – комплексу науково обґрунтованих ознак, на підставі яких визначається історична цінність документа. Традиційно, щоб її визначити, фахівці користуються об'єктивно визначеними критеріями: важливість змісту, мистецтво виконання, якість матеріальної основи, кількість екземплярів.

В Україні, поруч з Національною бібліотекою України ім. В.І. Вернадського, центральними державними архівними установами історичного спрямування, тільки державні музеї є науковими і науково-просвітницькими установами, яким випала честь здійснювати комплектування, зберігання, дослідження та популяризацію артефактних документів, що складають вагому частку Музейного фонду України і виступають об'єктами вітчизняного музеєзнавства.

Не складав виняток і Маріупольський краєзнавчий музей – до 24 лютого 2024 р. авторитетна науково-просвітницька і наукова установа з багатою історією й унікальними колекціями пам'яток природи, історії та культури Українського Надазов'я, серед яких значний інтерес у відвідувачів і науковців викликають артефактні документи.

Музей у Маріуполі був заснований 6 лютого 1920 р. як Маріупольський повітовий центральний музей, але його коріння сягають у 1893 р. коли при Олександрівській гімназії Маріуполя був відкритий історико-церковно-археологічний музей. У 1923–1937 рр. музей мав назву Маріупольський повітовий музей краєзнавства; з 1937 р. – він Донецький (1938 по 1950 рр. – Сталінський) обласний музей краєзнавства; у 1951–1989 рр. – Жданівський краєзнавчий музей; з 1989 р. – Маріупольський краєзнавчий музей.

До знищення російськими окупантами у фондах МКМ зберігалося понад 55 тисяч експонатів, зокрема речові, образотворчі, письмові (рукописні та друковані), нумізматичні, археологічні, фото-документальні, природознавчі та інші. Документальні джерела, рукописні та друковані, складають близько 15 тисяч одиниць зберігання, серед яких знайшли своє місце і артефактні документи.

Унікальним предметом вище означеного типу є жалувана грамота Катерини ІІ щодо улаштування греків-християн, виведених з Криму у 1778 р. з під влади кримського хана на вільні землі у Північному Причорномор'ї. Грамота датована 21 травня 1779 р.; текст – автентичний: російською і грецькою мовами[1031]. У 1779 р. для жалуваної грамоти був виготовлений спеціальний дерев'яний футляр, обтягнутий шкірою, в якому вона зберігається до сьогодення. На палітурці – царська корона, скіпетр та держава, вишита золотим нитками.

Розкішні п'ять пергаментних сторінок розміром 64х53 см, перекладені шовковим полотном та скріплені Великою Державною печаткою Російської імперії з червоного сургучу. Добре зберігся власноручний підпис Катерини ІІ. Поруч з ним, підпис імператора Павла І, який у 1796 р., перезатвердив цей документ. Спочатку грамота зберігалася у Харлампіївському православному соборі Маріуполя; у 20-х рр. ХХ ст. вона була передана до Маріупольського повітового музею. Під час Другої світової війни і окупації Маріуполя німецькими

[1031] Саєнко Р.І. Історико-правові основи жалуваної грамоти Катерини ІІ християнам-грекам, вивезеним з Криму. *Україна-Греція: історична спадщина і перспективи співробітництва* : зб. наук.-практ. конф. м. Маріуполь. 27–29 трав. 1999 р. Маріуполь, 1999. С. 279–282.

загарбниками, працівники музею на чолі з його директором І. Коваленком змогли надійно сховати і врятувати її разом з іншими унікальними колекціями[1032].

Наступним за історичною значущістю артефактним документом з колекцій Маріупольського краєзнавчого музею, є грамота російського імператора Олександра І від 21 грудня 1801 р., видана маріупольським грекам-християнам у підтвердження привілеїв, що були визначені жалуваною грамотою Катерини ІІ. Поява цього документа курйозна: після трагічної смерті Павла І, яка сталася 24 березня 1801 р., делегація греків-християн з Маріуполя знову привезла жалувану грамоту до Санкт-Петербургу новому імператору на підтверджувальний підпис. Проте Олександр І, на відміну від свого батька, категорично відмовився ставити свій підпис поруч з підписами Катерини ІІ і Павла І, і доручив підготувати новий документ. Нова грамота зовнішньо була виконана набагато скромнішою від попередньої[1033].

У фондах музею також знаходиться карта Маріупольського повіту 1779 р., землі якого передавалися у користування грекам-християнам, переселенцям з Кримського ханства. На документі рукою Катерини ІІ зроблено напис: «Быть по сему. Екатерина». Поруч власноручний підпис князя Григорія Потьомкіна і дата « 2 октября 1779 г.»[1034].

У музеї зберігається частина архіву Маріупольського грецького суду, який був утворений на виконання положень жалуваної грамоти 1779 р., що дозволяв грекампереселенцям мати свій власний суд і внутрішню поліцію з виборних представників. Суд діяв на підставі російських законів, але його компетенція поширювалася лише на греків Маріуполя та його округи[1035] [3, с. 316].

Маріупольський грецький суд розпочав свою роботу 28 червня 1780 р. і виконував адміністративні, поліцейські та судові функції. Артефактними документами є оригінальні письмові свідчення щодо господарської діяльності греків у Маріуполі і грецьких селах: «Табель о состоянии хозяйства г. Мариуполя и греческих сел Мариупольского уезда. 1794 г.», «Ведомость о количестве ремесленников в городе Мариуполе. Из отчета Мариупольского греческого суда за 1794 г.», «Ведомости о посеве и урожае хлеба в Мариупольском уезде за 1797 г.», «Дело о состоянии хозяйства г. Мариуполя и сел, подведомственных мариупольскому греческому суду за 1814 г.», «Дело о состоянии хозяйства г. Мариуполя и сел, подведомственных мариупольскому греческому суду за 1817 г.», «Дело о шелковичных заведениях в селах, подведомственных Мариупольскому греческому суду за1811–1812 гг.» та інші[1036].

Артефактним документами з колекцій музею є ревізькі казки з Маріупольського повіту – офіційні поіменні списки, що складалися за результати проведення ревізій та переписів податного населення у XVIII–першій пол. XIX ст. У

[1032] Маріупольський краєзнавчий музей. URL: http://museum.marsovet.org.ua/

[1033] Саєнко Р.І. Історико-правові основи жалуваної грамоти Катерини ІІ християнам-грекам, вивезеним з Криму. *Україна-Греція: історична спадщина і перспективи співробітництва* : зб. наук.-практ. конф. м. Маріуполь. 27–29 трав. 1999 р. Маріуполь, 1999. С. 281.

[1034] Гедьо А.В. Джерела з історії греків Північного Приазов'я (кінець 18–початок 20 ст.): монографія. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2001. С. 45.

[1035] Гедьо А. В., Терентьєва Н. О., Саєнко Р. І. Маріупольський грецький суд: історія створення та діяльність. Донецьк, 2012. С. 316.

[1036] Гедьо А.В. Джерела з історії греків Північного Приазов'я (кінець 18–початок 20 ст.)…. С. 30.

період з 1719 по 1858 рр. на означеній території було проведено десять ревізій, кожна з яких тривала декілька років[1037].

Маріупольські греки вперше були пораховані в Російській імперії у 1782 р. В Маріупольському краєзнавчому музеї зберігаються ревізькі казки з грецьких сіл Ялта, Урзуф, Мангуш, Богатирь, Константинополь, Комарь та Ігнатіївка[1038]. Серед ревізьких казок Маріупольського повіту 1782 р. збереглася книга перепису православного духовенства. Вона засвідчує, що у цей період у Маріупольському грецькому окрузі разом з митрополітом Ігнатієм – одним з ініціаторів і організаторів переселення греків-християн з Кримського ханства до Північного Приазов'я, духовні потреби місцевої православної пастви забезпечували 45 священиків.

Цікаву інформацію щодо соціального складу грецького населення та його статків зберігають ревізькі казки міста Маріуполя 1795 р. (V ревізія) і 1811 р. (VI ревізія) – купців, духовенства, міщан, ремісників[1039].

До артефактних документів необхідно віднести списки щодо перепису населення, зокрема духовенства, Маріуполя та сіл з його округи за 1782 і 1795 рр., рапорти представників влади з сіл повіту за 1814 р., справу про охорону узбережжя Азовського моря козаками Азовського війська у період Кримської війни 1853–1856 рр.[1040].

Найбільшою у кількісному відношенні у фондах Маріупольського краєзнавчого музею є колекція артефактних документів, яка складається з фото-документальних та ілюстративно-документальних матеріалів. Вона включає оригінальні фотографії і негативи на склі та поштові листівки, зображення на яких охоплює період в історії Маріуполя з другої половини XIX до початку XX ст.

За сприянням та особистою участю відомого маріупольського колекціонера Л. Морозова були видані тематичні каталоги: «Маріуполь на видових листівках» (1898–1917; 1928–1989), «А.І. Куїнджі. Життя і творчість художника на листівках. (1898–1989)», «Довідник колекційних поштових матеріалів маріупольської тематики», «Каталог маріупольських грошових знаків»[1041].

Наводимо перелік артефактних документів богослужбового православного призначення, що збеігалися у фондах та експонувалися в експозиції МКМ[1042]:

1. Требник церковнослов'янською мовою 1620–1645 років. Виданий у Москві. 2. Апостол церковнослов'янською мовою середини XVII століття. 3. Євангеліє німецькою мовою 1736 року. 4. Біблія грецькою мовою 1748 року. Видана

[1037] Яковенко Ю.І. Проблема артефакту в соціології: історико-теоретичний формат аналізу. *Психологія і суспільство*. 2004. № 4. С. 75–94.

[1038] Саєнко Р. І. Ревізькі казки м. Маріуполя и Маріупольського повіту як історичне джерело. *Україна-Греція: історія і сучасність* : тези конф. м. Київ, 29–30 верес. 1993 р. Київ, 1993. С. 129–133.

[1039] Яковенко Ю.І. Проблема артефакту в соціології: історико-теоретичний формат аналізу. *Психологія і суспільство*. 2004. № 4. С. 75–94.

[1040] Гедьо А.В. Джерела з історії греків Північного Приазов'я (кінець 18–початок 20 ст.): монографія. Київ, 2001. С.60.

[1041] Нікольченко Ю.М., Головко О.В. Унікальні пам'ятки історії та культури Українського Приазов'я у фондах Маріупольського краєзнавчого музею. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2020. Вип. 20. С. 54.

[1042] Маріупольський краєзнавчий музей. URL: http://museum.marsovet.org.ua/ (дата звернення: 18.12.2024).

у Греції. 5. Біблія церковнослов'янською мовою 1751 року. 6. Євангеліє церковнослов'янською мовою 1800 року. Видане у Москві. 7. Повчання Іоана Златоуста церковнослов'янською мовою 1809 року. Видане у Вільно. 8. Псалтир грецькою мовою 1855 року. Виданий у Греції. 9. Збірник молитов церковнослов'янською мовою першої половини XVIII століття. 10. Збірник молитов кирилицею першої половини XVIII століття. 11. Псалтир церковнослов'янською мовою кінця XVIII століття. 12. Євангеліє кирилицею першої половини XIX століття. 13. Шестиднев церковнослов'янською мовою першої половини XIX століття.

Досліджені артефактні документи посідали визначне місце серед нині знищених російськими окупантами колекцій МКМ. Традиційно, вони широко використовувалися в історичних і краєзнавчих дослідженнях, результатом яких був захист дисертацій на здобуття наукових ступенів докторів і кандидатів історичних наук (А. Гедьо, І. Пономарьова, С. Арабаджи, В. Коробка, С. Новікова та інші), тематичні публікації наукових співробітників музею, інших науковців у вітчизняних періодичних наукових виданнях (зокрема у фахових і наукометричних), доповіді на наукових і науково-практичних конференціях різних рівнів тощо.

Ці документи активно використовувалися МКМ у різних формах масової та науково-просвітницької діяльності безпосередньо у Маріуполі, в Українському Надазов'ї та в інших регіонах України.

Артефактні документи, що зберігалися до 24 лютого 2022 р. у фондах МКМ були унікальними пам'ятками історико-культурної спадщини українського народу. Їх детальний опис та історико-культурна легенда на сторінках наукових видань дозволить у майбутній культурній деокупації Маріуполя зберегти пам'ять про них для сучасників і наступних поколінь громадян України.

У ствердженні національної ідентичності особливе місце належить культурній спадщині України – головному об'єкту діяльності музейних інституцій, які «призначені для збереження, вивчення і демонстрації культурно-історичних та природничо-наукових цінностей»[1043].

У процесі «омузейнювання» об'єкти культурної спадщини набувають статусу об'єктів музейного фонду, стабільного і водночас перманентного явища: музейні предмети в експозиції на певний період фіксують епоху, але з плином часу змінюється ракурс її сприйняття як події. Аналогічна ситуація відбувається і з навколишнім середовищем. Це є показником об'єктивних явищ природи, історії та культури.

Студіюючи навчальну дисципліну «Музеєзнавство» на кафедрі культурології в МДУ, студенти мають з'ясувати, що однією з найбільш важливих та актуальних проблем діяльності музеїв в Україні є устремління сформувати й утримати їхній рівень національно-патріотичної значущості, актуальності та популярності в українському суспільстві.

З огляду на вище означене, тема нашого дослідження стає перспективною для майбутнього студіювання за трьома напрямками – музеєзнавство, культурологія та педагогіка.

[1043] Гедьо А. В., Терентьєва Н. О., Саєнко Р. І. Маріупольський грецький суд: історія створення та діяльність. Донецьк, 2012. С. 5–6.

ПІСЛЯМОВА

Колективна монографія «Сучасна культурологія: доба культурно-історичних зламів» є результатом співпраці українських науковців із різних культурологічних шкіл. Вона аналізує теоретичні та практичні аспекти культурології в Україні та за її межами, розглядаючи культуру як віддзеркалення ціннісних орієнтирів епох. Дослідження охоплює історико-культурний контекст і пропонує нові наукові підходи до розуміння змін, зумовлених технологічним прогресом і трансформацією світових та українських культурних засад.

Сучасні дослідники стикаються з викликом визначення фундаментальних основ культури, що поєднують теоретичні та практичні виміри культурології. Саме здатність людини до культурної діяльності та створення нових форм культури формує наукові напрями її вивчення. У цьому сенсі колективне дослідження спрямоване на системний аналіз культурних змін в Україні та світі, що дозволяє глибше зрозуміти історичну динаміку культурних процесів і переосмислити виклики сучасного гуманітарного дискурсу.

Монографія висвітлює формування нової української культурологічної думки в першій чверті XXI століття та її реакцію на актуальні проблеми гуманістики. Особливу увагу приділено драматичним подіям сьогодення, пов'язаним із російською військовою агресією проти України, що ставлять перед культурологією нові завдання осмислення та відображення суспільних трансформацій. Саме ці виклики стають центральним предметом подальших наукових досліджень.

Щиро дякую всім авторам, які зробили свій внесок у створення цієї монографії. Сподіваюся, що вона стане не лише важливим етапом у розвитку вітчизняної культурології, а й поштовхом до подальших наукових пошуків. Запрошую українських культурологів до подальшої співпраці!

З повагою,
професор Юлія САБАДАШ

БІБЛІОГРАФІЯ

Андерсен Г. Х. Тінь. *УкрЛіб: Бібліотека української літератури*. URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11404&page=2 (дата звернення:01.02.2024).

Апчел О. Про український театр і про те, як його змінила війна. *LB.ua: Дорослий погляд на світ*. Опубл. 19.03.2023. URL: https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html (дата звернення: 26.12.2023).

Атаманчук І. Культура під час війни – зброя. *Миг.* Опубл. 31.08.2022. URL: https://mig.com.ua/kultura-pid-chas-vijny-tse-zbroia/ (дата звернення: 26.12.2023).

Бакальчук В. О. Етносоціальний вектор культурної політики України: стратегічні пріоритети : автореф. дис. … канд. філософ. наук : 21.03.01. Київ : Нац. ін-т стратег. дослідж, 2007. 18 с.

Балабуха К. Є. Державне регулювання сфери культури в Україні : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Запоріжжя : Класич. приват. ун-т, 2020. 20 с.

Бандровська, О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*, 2021. № 134. С.152–164.

Батіщева О. С. Державне управління розвитком національної культури в умовах глобалізації : автореф. дис. … канд. наук з держ. упр. : спец. 25.00.01. Львів : Львів. регіон. ін-т держ. упр. 2007. 19 с.

Безугла Р. Конкурсно-фестивальний рух в Україні в часи російсько-української війни. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 9–18.

Берегова О. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні XXI ст.: монографія. Київ : Ін-т культурології Акад. мистец. України, 2009. 175 с.

Беспянська Г. Теорія і практика експертизи цінності документів. *Секретар-референт*. 2008. № 5. С. 9–15.

Біблія / пер. І. Огієнка. URL: https://only.bible/bible/ubio/ (дата звернення: 02.09.2024).

Білецька О. Мова як національний бренд-утворюючий чинник України: (в умовах військової агресії рф 2022 року). *Питання культурології*. 2023. Вип. 41, С. 32–42.

Білоус П. Читаючи Дмитра Лихачова. Слово і час. 2011. № 5. С. 41–45.

Бойко О. Інтердисциплінарний огляд феномену віртуальної комунікації. *Академічні візії*. 2023. Вип. 23. С. 1–10.

Боднарюк С., Бауер М. Творення мультилінгвального простору сучасної освіти на уроках іноземної мови у закладах освіти: досягнення та виклики. *Проблеми освіти*. Електронне наукове видання. 2021. № 1(94). С. 36–53.

Больнов О. Ф. Філософська антропологія та її методичні принципи. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями* : хрестоматія / упоряд. В. В. Лях, В. С. Пазенок. Київ : Ваклер, 1996. С. 96–111.

Борисенко В. Адаптаційні процеси в середовищі внутрішньо переміщених осіб в Україні під час російсько-української війни у XXI столітті. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 4 (400). С 29–38.

Бородіна Н. В., Овчаренко Т. С., Розова Т.В., Сміт М. Театр ляльок перед обличчям війни. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 2. С. 276–288.

Боса Л. Етнографічні обсервації воєнного повсякдення населення Південної України: постекспедиційні рефлексії. *Народна творчість та етнологія*. 2023. № 4. С. 39–51.

Бровко М. Культурологія в системі гуманітарного знання. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. 2007. № 20. С. 96–102.

Вазарі Дж. Життєписи найславетніших художників, скульпторів, архітекторів. Київ : Мистецтво, 1970. 520 с. (Пам'ятки естетичної думки).

Вербицька П. Завдання історичної освіти у вимірі сучасних інтеграційних процесів *Вісник Національного університету Львівська політехніка. Держава та армія*, 2013. № 752. С 194–199.

Висоцька О. Є. Віртуальна реальність та постраціональна комунікація у контексті становлення суспільства Постмодерну. *Гуманітарний часопис*. 2007. Вип. 4. С. 5–7.

Виткалов С. В., Шумарова М. Музей у сучасному культурному просторі. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2022. Вип. 43. С. 81–86.

Відбулася прем'єра вистави «Тут жили поети». *Управління культури і туризму облдержадміністрації*. Опубл. 16.10.2023. URL: https://dn.gov.ua/news/vidbulas-premyera-vistavi-tut-zhili-poeti (дата звернення: 27.12.2023).

Власенко Ф. П., Левченюк Є. В. Посткультура в умовах технологізації суспільства. *Культура в контексті практичних форм буття людини* : кол. моногр. / за заг. ред.. М.М. Бровка. Ніжин : Вид. Лисенко М.М., 2022. С. 292–308.

Вступ. *Освіта. UA* : офіц. сайт. URL: https://vstup.osvita.ua (дата звернення: 09.09.2023).

Гедьо А.В. Джерела з історії греків Північного Приазов'я (кінець 18–початок 20 ст.) : монографія. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2001. 245 с.

Гедьо А. В., Терентьєва Н. О., Саєнко Р. І. Маріупольський грецький суд: історія створення та діяльність. Донецьк : ДонНУ, 2012. 480 с.

Герчанівська П. Е. Деколонізація суспільства: український поворот. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 32–41.

Герчанівська П. Е. Історико-культурна ідентичність: культурологічний аспект. *Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія* / Бровко М.М., Андрющенко Т.І., Герчанівська П.Е. та ін. Ніжин : Вид-во Лисенко М.М., 2022. С. 86–103.

Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах XX–XXI ст. : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.

Герчанівська П. Е. Культурологія : термінол. словник. Київ : НАКККіМ, 2015. 439 с.

Герчанівська П. Е. Стратегічні проблеми культурної політики в повоєнній Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 2. С. 3–8.

Гессе Г. Деміан: Історія молодості Еміля Сінклера. URL: https://moreknig.org/reader/261217/page/17/ (дата звернення: 1.02.2024).

Гобсбаум Е. Вступ. Винаходження традиційм. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума, Т. Рейнджера. Київ : Ніка-Центр, 2005. С. 12–28.

Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-е, доп. й випр. Рівне : Волинські обереги, 2011. 552 с.

Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Елізабети Сірані у ранньомодерній Болоньї. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі :* матеріали ІІІ Всеукр. конф. КНУКіМ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ, 2024. С. 33–38.

Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Лавінії Фонтани у соціально-гуманітарному дискурсі Болоньї. *Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні:* матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. КНУКіМ, 23–24 берез. 2023 р. Київ, 2023. С. 71–79.

Гончарова О. М. Культурно-мистецькі практики Софонісби Ангвіссоли у ранньомодерній Італії. *Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика:* матеріали міжнар. наук. конф. До 85-річчя до дня народження. Київ, 2023. С. 12–19.

Гончарова О. М. Культурологічна методологія гендерного аналізу творів образотворчого мистецтва (на прикладі сюжету «Юдит і Олоферн» у європейському живописі). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2021. Вип. 4. С. 9–19.

Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва Артемізії Джентілескі у ранньомодерний період італійської культури. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку :* наук. зб. 2020. Вип. 35. С. 11–19.

Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики* : кол. монографія. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2020. С. 81–121.

Гончарова О. М. Феномен жіночого мистецтва скульпторки Проперції де Россі у культурі чинквеченто Болоньї. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 39. С. 3–15.

Гончарова О. М. Філософія жіночого мистецтва Проперції де Россі у ранньомодерній Болоньї. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність:* зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 25–26 берез. 2021 р. Київ, 2021. С. 49–54.

Горб Є. С. Александер Брюкнер та студіювання проблематики германослов'янських культурних контактів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 26–31.

Горб Є. Науковець та війна: проблематика діалогу культур у працях Александра Брюкнера періоду Першої світової війни. *Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів. Виклики і перспективи культурологічного аналізу в повоєнному світі*: зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2022 р.: у 2 ч. / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш; ред. та упоряд. С. Янковський. Київ : Маріуп. ун-т, 2023. Ч. І. С. 35–37.

Гордієнко С. Метаромантизм. Фундамент нової української культури. *Метаромантика. Кров, степ і вічність*. Харків : Фоліо, 2024. С. 8–10.

Горішна Н.М. Особливості організації та функціонування післядипломної освіти соціальних працівників у США. *Науковий вісник Ужгородського університету : Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. 2015. Вип. 36. С. 42–45.

Гостюк Р., Черевко Т. В Ужгороді актори Донецького театру представили свою восьму виставу. *Суспільне*. Новини. Опубл. 02.10.2023. URL: https://suspilne.media/585059-v-uzgorodi-aktori-doneckogo-teatru-predstavili-svou-vosmu-vistavu/ (дата звернення: 26.12.2023).

Грабченко Н. «Російського театру з Маріуполя більше не буде, лише український», – режисерка Людмила Колосович. Опубл. 20.01.2023. URL: https://suspilne.media/culture/362462-rosijskogo-teatru-z-mariupola-bilse-ne-bude-lise-ukrainskij-reziserka-ludmila-kolosovic/ (дата звернення: 26.12.2023).

Гребенюк Т. В. Спільний біль, війна й ідентичність: національна специфіка українського літературного метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*. 2023. С. 30–58.

Гриневич Л. 1928–1929 рр. у радянській Україні : монографія. Київ : Ін-т історії України НАН України, 2013. 435 с.

Гриценко О. Культура і влада: теорія і практика культурної політики в сучасному світі. Київ : УЦКД, 2000. 228 с.

Дабло Л. Наукова спадщина Дмитра Овсянико-Куликовського: культурологічні виміри : монографія. Київ : Ліра-К, 2020. 154 с.

Данишенко О. Міжкультурна компетентність як вимога часу в європейському вимірі державного управління. *Державне управління: удосконалення та розвиток* 2014. № 6.

Декларація Мехіко щодо політики у сфері культури. *ЮНЕСКО. Культура*. 1984. № 3. С. 75–84.

Декларація принципів терпимості, затв. резолюцією 5.1 Генеральної конф. ЮНЕСКО від 16 листоп. 1995 р. URL: http://zakon1.rada.gov.ua/cgi/bin/laws/main.cgi?nreg=995_503&p=127 2455534137886 (дата звернення: 20.11.2023).

Демідко О. «Від папірусу до гаджету» – новий проєкт Марії та Олександра Сладкових. *Донбас–24.* Опубл. 25.10.2022. URL: https://donbas24.news/news/vid-papirusu-do-gadzetu-novii-projekt-mariyi-ta-oleksandra-sladkovix (дата звернення: 18.12.2023).

Демідко О. Драмтеатр Маріуполя – символ пам'яті, болю і туги за загиблими маріупольцями. *Донбас–24.* Опубл. 16.03.2023. URL: https://donbas24.news/news/dramteatr-mariupolya-simvol-pamyati-boli-i-tugi-za-zagiblimi-mariupolcyami (дата звернення: 26.12.2023).

Демідко О. «Життя переселенське» – маріупольський театр підготував нову прем'єру. *Донбас–24.* Опубл. 28.02.2023. URL: https://donbas24.news/news/zittya-pereselenske-mariupolskii-teatr-pidgotuvav-novu-premjeru (дата звернення: 20.11.2023).

Демідко О. Ілюстрована історія театральної культури Маріуполя : монографія. Київ : КИТ, 2017. 276 с.

Демідко О. Маріупольська актриса і режисерка очолила новий театр у Німеччині. *Донбас–24.* Опубл. 27.06.2023. URL: https://donbas24.news/news/mariupolska-aktrisa-i-reziserka-ocolila-novii-teatr-u-nimeccini (дата звернення: 27.12.2023).

Демідко О. Маріупольці вразили своєю прем'єрою киян. *Донбас–24.* Опубл. 29.07.2023. URL: https://donbas24.news/news/mariupolci-vrazili-svojeyu-premjeroyu-kiyan (дата звернення: 19.11.2023).

Демідко О. Театр авторської п'єси Conception представив поетичну імпрезу «Лінії життя». *Донбас–24.* Опубл. 26.04.2023. URL: https://donbas24.news/news/teatr-avtorskoyi-pjesi-conception-predstaviv-poeticnu-imprezu-liniyi-zittya (дата звернення: 20.11.2023).

Демідко О. Театральне життя Північного Приазов'я (середина XIX–XX ст.) : монографія. Київ : Ліра-К, 2021. 208 с.

Демідко О. Театральні колективи-переселенці з Маріуполя – хто відновив роботу в Києві. *Донбас–24.* Опубл. 24.06.2023. URL: https://donbas24.news/news/teatralni-kolektivi-pereselenci-z-mariupolya-xto-vidnoviv-robotu-v-kijevi-foto (дата звернення: 19.11.2023).

Демідко О. «Театроманія» продовжує розвивати та підтримувати культуру Маріуполя. *Донбас–24.* Опубл. 06.09.2022. URL: https://donbas24.news/news/teatromaniya-prodovzuje-rozvivati-ta-pidtrimuvati-kulturu-mariupolya (дата звернення: 12.11.2023).

Демідко О. «Тримаємось разом» – маріупольський театр «Conception» представить нову виставу. *Донбас–24.* Опубл. 13.10.2023. URL: https://donbas24.news/news/trimajemos-razom-mariupolskii-teatr-conception-predstavit-novu-vistavu-foto (дата звернення: 19.11.2023).

Демідко О. У Ганновері відбулася прем'єра документальної вистави «Театроманії 2:0». *Донбас–24.* Опубл. 27.01.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-gannoveri-vidbulasya-premjera-dokumentalnoyi-vistavi-teatromaniyi-20 (дата звернення: 27.12.2023).

Демідко О. У Києві відновили маріупольську виставу. *Донбас–24.* Опубл. 02.12.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-kijevi-vidnovili-mariupolsku-vistavu (дата звернення: 19.12.2023).

Демідко О. У Києві покажуть виставу про Маріуполь. *Донбас–24.* Опубл. 20.07.2023. URL: https://donbas24.news/news/u-kijevi-pokazut-vistavu-pro-mariupol (дата звернення: 20.12.2023).

Демідко О. Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія*. 2021. № 22. С. 45–51.

Демідко О. Юні маріупольці виступили з концертом у Києві. *Донбас–24.* Опубл. 15.05. 2023. URL: https://donbas24.news/news/yuni-mariupolci-vistupili-z-koncertom-u-kijevi-foto (дата звернення: 20.12.2023).

Демідко О. Які театральні проєкти та культурні заходи, присвячені Маріуполю, реалізуються закордонними митцями. *Донбас–24.* Опубл. 31.07.2022. URL: https://donbas24.news/news/yaki-teatralni-projekti-ta-kulturni-zaxodi-prisvyaceni-mariupolyu-realizuyutsya-zakordonnimi-mitcyami (дата звернення: 27.12.2023).

Денисюк Ж. З. Інтернет-комунікація як тренд повсякденних соціальних практик. *Культура і сучасність : альманах*. 2016. № 1. С. 27–31.

Державний заклад вищої освіти. Університет менеджменту освіти Національної академії педагогічних наук України. URL: http://umo.edu.ua/news/vidbulasja-ii-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferencija-shkola-sinerghiji-osviti-i-dukhovnosti-novi-vikliki-trendi-i-(дата звернення: 27.12.2024).

Дзюба Іван. Дещо про культурологію в Україні. *Радіо Свобода*. Опубл. 07.03.2009. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/1505807.html (дата звернення: 26.12.2023).

Дрогомирецький Б. Сучасна гібридно-інформаційна війна: історіографічний вимір. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. Вип. 48(1). С. 11–17.

Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти : монографія. Донецьк : ДонДУЕТ, 2005. 196 с.

Задихайло О. А. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект) : автореф. дис. … канд. юрид. наук : спец. 12.00.07. Харків : Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого, 2006. 19 с.

Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / за ред. С. І. Здіорука. Нац. ін-т стратег. дослідж. Київ : НІСД, 2012. 57 с.

Зиндрам Д. Скарби дрезденського музея «Грюнес Гевельбе». Вид. 2. Лейпциг: E. A. Seeman Verlag, GmbgH&Co ; Крань : Gorenjski Tisk storitve, 2013. 178 с.

Зубавіна І. Актуалізація архетипу діви-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття. *Сучасне мистецтво.* 2022. Вип. 18. С. 19–26.

Іваницька Л. В. Життєвий шлях та творчість Проперції де Россі в круговерті понять «середньовічна жінка», «мистецтво», «суспільство». *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Історія*, 2018. Вип. 4. С. 35–41.

Історики і війна. *Інститут історії України*. URL: http://history.org.ua/uk/page/istoryky-i-viina.

Канкліні Ґ. Н. Уявлена глобалізація. Львів : Вид-во Анетти Антоненко ; Київ : Ніка-Центр, 2016. 256 с.

Карлова В. В. Державна політика в сфері культури: сутність та особливості реалізації в сучасних умовах : автореф. дис. … канд. наук з держ. упр. : спец. 25.00.01. Київ, 2003. 16 с.

Катаєва М. Подих війни на сцені: у столиці презентують виставу маріупольського театру. *Вечірній Київ*. Опубл. 27.07.2022. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/69482/ (дата звернення: 17.12.2023).

Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. URL:https://hudped.rshu.edu.ua/pronas/kafedri/kafedra-kulturologi%D1%97-ta-uzeyeznavstva/ (дата звернення 08.11.2024).

Квас О., Волошин С. Формування патріотичної вихованості учнів початкової школи засобами музейної педагогіки. *Молодь і ринок.* 2018. № 11. С. 18–22.

Кемпбелл Дж. Тисячоликий герой. Львів : Terra Incognita, 2020. 416 с.

Київський міжнародний інститут соціології (2022, Серпень 16). Показники національно-громадянської української ідентичності. [Пресреліз]. URL: https://kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=1131&page=6 (дата звернення 11.11.2023)

Кириленко К. Флешмоб як інноваційний спосіб захисту інформаційного простору України в умовах війни. *Питання культурології.* 2023. Вип. 41. С. 100–111.

Кислюк К. В. Публікація матеріалів про російсько-українську війну у фахових наукових виданнях з культурології у 2023 році. *Культура України*. 2023. Вип. 82.С.7–16.

Ковалевський С. В., Кошева Л.В. Вектор духовності в підготовці фахівців з відбудови України. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика.* 2023. Т. 1, № 2. С. 95–106.

Кожевніков Р. Анатомія апартеїду в ПАР: від британського колоніалізму до політики Національної партії. *Спільне. Commons*. Опубл. 26.06.2024. URL: https://commons.com.ua/uk/anatomiya-aparteyidu-v-par/ (дата звернення 11.12.2024).

Козлова І. Профілі культурних конфліктів у сучасному українському місті. *Вісник Львівського університету. Серія соціологічна*. 2010. Вип. 4. С. 189–198.

Колесник О.С., Стеченко Т.О. «Божественна комедія» та «Подорож на Захід» на заняттях з Історії зарубіжної літератури. *Вісник Національного університету "Чернігівський колегіум" . Серія : Педагогічні науки*. 2024. Вип. 27. С. 58–64.

Колодій А.Ф. Доктрина мультикультуралізму: перспективи модифікації у нових державах з неконсолідованими націями. *Демократичне врядування*. 2011. Вип. 8. URL: http://political-studies.com/wp-content/uploads /2012/05 /Kolodij-2011-81.pdf (дата звернення 11.11.2023).

Коломийчук О. Особливості житлово-побутового становища вимушених переселенців на Прикарпатті в умовах російської війни проти України. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3. С. 7–15.

Комова О. Роль музеїв у системі функціонування закладів вищої освіти України. *Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Історія, економіка, філософія*. 2020. № 25. С. 5–19.

Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. … д-ра культурології : спец. 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

Корнієнко В. В. Парадигми творчості видатного французького режисера – Жака Копо. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2005. Вип. 16. С. 133–139.

Коробко М., Міщенко А. Культура скасування: етичний та політичний аспекти (до постановки проблеми у контексті російсько-української війни). *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12. С. 44–47.

Косаревич С. Післявоєнна відбудова Боснії і Герцеговини. *Центр Дністрянського.* Опубл. 20.09.2022. URL: https://dc.org.ua/news/reconstruction-bosnia (дата звернення: 08.11.2024).

Косаревич С. Післявоєнна відбудова Хорватії. *Центр Дністрянського.* Опубл. 26.08.2022. URL: https://dc.org.ua/news/reconstruction-croatia (дата звернення: 08.11.2024).

Костинюк Л. Роль театрального мистецтва у часі війни. *Збруч*. Опубл. 12.04.2023. URL: https://zbruc.eu/node/115133 (дата звернення: 17.12.2023).

Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.

Кохан Т. Г. Кінознавча модель Жіля Дельоза: досвід культурологічного аналізу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2019. Вип. 17. С. 31–38.

Кочубей Л. Класифікація політичних криз та їх основні ознаки. *Вісник Донецького національного університету імені Василя Стуса. Серія : Політичні науки.* 2018. № 3. С. 5–9.

Кравченко О. В. Аперцепція культури як атрибутивного концепту культурної політики. *Культура і сучасність*. 2011. № 1. С. 127–132.

Кравченко О. В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 32–40.

Кравченко О. В. Державна культурна політика в Україні: дискурс влади. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. Рівне, 2009. Т. 2, вип. 15. С. 79–84.

Кравченко О. В. Культура як предмет наукової концептуалізації в контексті глобалізації. *Культура України*. 2009. Вип. 28. С. 37–49.

Кравченко О. В. Культурна політика України в парадигмах сучасності: теоретико-методологічні аспекти культурологічної інтерпретації : монографія. Харків : ХДАК, 2011. 288 с.

Кравченко О. В. Культурологічна експлікація культурної політики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. Вип. 26. С. 160–169.

Кравченко О. В. Модернізаційний вимір культурної політики України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. пр. : у 2 т. Рівне, 2010. Вип. 16, т. 2. С. 187–193.

Кравченко О. В. Теоретична реплікація культурології у вітчизняному освітньому дискурсі. *Культура України*. 2010. Вип. 30. С. 38–47.

Кузнецова Л. Музеї України в умовах російської збройної агресії. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 182–194.

Кузьо О. З. Культурологічні виміри державної культурної політики України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01. Київ : Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2012. 20 с.

Культура в законі: Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні / ред. О. Гриценко ; УЦКД, Ін-т культурної політики. Київ, 1998. 100 с.

Культурологія як ризикований проєкт: ревізія постколоніального досвіду. URL: http://surl.li/nlzqjs (дата звернення: 25.09.2023).

Купрій В. Державне управління у сфері охорони культурної спадщини в умовах воєнного стану 2022–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 45. С. 35–42.

Куций О.А. Синергія в загально-науковому та організаційно-психологічному тлумаченнях: аналіз теорії та експериментів. *Наукові праці Міжрегіональної академії управління персоналом. Психологія*. 2022. Вип. 3. С. 72–77.

Кушнаренко Н. М. Артефактні книжкові видання у фондах бібліотеки Харківської Академії культури. *Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник*. Харків : Майдан, 1998. С. 165–170.

Кушнаренко Н. М., Трач Ю.В. Спеціальне документознавство : навч. посіб. для дистанц. навчання / наук. ред. Г.М. Швецова-Водка. Київ : Ун-т «Україна», 2010. 280 с.

Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навч. посібник. Київ : Либідь, 1997. 224 с.

Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник. Київ : Либідь, 2002. 255 с.

Леонова А. О. Державна етнокультурна політика в Україні на сучасному етапі: механізми формування і реалізації : автореф. дис. … д-ра політ. наук : спец. 23.00.05. Київ : Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2005. 26 с.

Лимаренко Л. І. Сертифікатна програма «Організація та режисура культурно-мистецьких проєктів» в освітньому процесі Херсонського державного університету. *Естетика і етика педагогічної дії*. 2022. Вип. 26. С. 241–249.

Лимаренко Л. І. Синергія духовності та творчості у студентських культурно-мистецьких проєктах. *Естетика і етика педагогічної дії.* 2024 Вип. 29. С. 76–88.

Лимаренко Л. І. Трансформація духовних цінностей українського народу в сучасних культурно-мистецьких проєктах студентів. *Мистецтво без кордонів : творчі діалоги* : зб. тез І міжнар. наук.-практ. конф., м. Кропивницький, 11 квіт. 2023 р. Кропивницький : РВВ ЦДУ ім. В. Винниченка, 2023. С. 14–17.

Литвинчук Н. Господарський простір українсько-російського порубіжжя в реаліях повномасштабної війни. *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3(399). С. 35–42.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Спб. : Искусство, 1998. С. 14–285.

Майборода О. М. Етнічні пастки деколонізації: африканський досвід : монографія. Київ : Ін-т політ. і етнонац. дослідж. ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2023. 216 с.

Макарова М. Культурно-мистецькі заходи бібліотек України в умовах війни. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 195–205.

Максимяк Л. Л. Державне управління у сфері культури: європейський досвід для України : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: спец. 25.00.01. Львів : Львів. регіон. ін-т держ. упр. Нац. акад. держ. упр. при Президентові України, 2012. 20 с.

Малімон В. І. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр.: спец. 25.00.02. Івано-Франківськ : Івано-Франків. нац. техн. ун-т нафти і газу, 2011. 20 с.

Маньеризм. *Leksika*. URL: https://leksika.com.ua/13551123/ure/verizm. (дата звернення: 08.11.2024).

Марголис Е. Разбитый горшок. Екатерина Марголис – о российском колониализме. *Радио Свобода*. URL: https://www.svoboda.org/a/razbityy-gorshok-

ekaterina-margolis-o-rossiyskom-kolonializme/33153734.html (дата звернення: 06.01.2025).

Маріупольський краєзнавчий музей. URL: http://museum.marsovet.org.ua/ (дата звернення: 18.12.2024).

Маслікова І. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни: культурологічний аспект. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 4–9.

Миленька Г.Д. «Лаокоон» Г.Е. Лессінга: потенціал семантичного підходу. *Українські культурологічні студії*. Київ, 2020. Вип. 1(6). С. 23–27.

Міжгалузева комунікація в системі функціонування культурних практик : кол. монографія / за ред. В.Виткалова. Poznań (Poland): Publishing House of RSEC; Рівне : ФОП «Брегін А.Р.», 2024. 256 с.

Міністерство освіти і науки України. Наукові фахові видання. URL: https://mon.gov.ua/ua/nauka/nauka/atestaciya-kadriv-vishoyi-kvalifikaciyi/naukovi-fahovi-vidannya (дата звернення 23.08.2023).

Мірошніченко В. Метамодернізм, осциляція, інтерпеляція. *Культура України*. 2017. Вип. 55. С. 109–117.

Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму. URL: https://emolodtsov.com/metamodern (дата звернення 20.09.2024).

Музей історії та археології МДУ. URL: https://history.mdu.in.ua/index/museum/0-6 (дата звернення: 25.11.2024).

Музейна педагогіка в умовах воєнного стану : зб. матеріалів міжнар. круглого столу, м. Київ, 26 трав. 2022 / за наук. ред. С. О. Довгого. Київ : Нац. центр "Мала акад. Наук України", 2022. 424 с.

Наукова періодика України. Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського: веб-сайт. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21CNR=20&Z21ID=(дата звернення 20.12.2024).

Нікольченко Ю.М. Музеєзнавство. Курс лекцій. Маріуполь : МДУ, 2020. 133 с.

Нікольченко Ю.М., Головко О.В. Унікальні пам'ятки історії та культури Українського Приазов'я у фондах Маріупольського краєзнавчого музею. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2020. Вип. 20. С. 50–58.

Нікольченко Ю.М., Деліман В. Вища культурологічна освіта у контексті розвитку музейної педагогіки. Проблеми сучасного підручника : навч.-метод. Забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу : зб. тез доп. Київ : Педагогічна думка, 2022. С. 371–374.

Ніцше Ф. Перемішані думки і вислови. Мандрівник і його тінь. Львів : Астролябія, 2012. 256 с.

Ніцше Ф. По той бік добра і зла. Генеалогія моралі / пер. з нім. А.Онишко. Львів : Літопис, 2002. 320 с.

Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. з нім. А. Онишка, П. Таращука. Тернопіль : Навч. кн,-Богдан, 2021. 352 с.

Огороднійчук Ю. Віртуальна реальність як феномен та її вплив на буття людини. *Humanities Studies*. 2024. Вип. 20(97). С. 83–92.

Окупанти знищили краєзнавчий музей у Маріуполі. URL: https://lb.ua/culture/2022/04/19/513936_okupanti_znishchili_kraieznavchiy_muzey.html (дата звернення: 25.11.2024).

Олійник М. Тематика війни в сучасній одяговій культурі українців. *Народна творчість та етнологія*. 2023. №3(399). С. 16–25.

Олійник О.С. Діалог культур: теоретико-практичні особливості культурного виробництва. *Культурологічна думка* : зб. наук. пр. 2022. № 21. С. 24–33.

Оніщенко О. І. Інтуїтивізм Анрі Бергсона як каталізатор інтерпретаційних процесів *Українські культурологічні студії: зб. наук. праць*. 2020. Вип. 1 (6). С. 32–35.

Оніщенко О. І. Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. Київ : Ін-т культурол. НАМ України, 2021. 352 с.

Оніщенко О. І. Теоретична спадщина Шарля Бодлера у перспективі часу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого*. Київ, 2019. С. 138–145.

Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : монографія. Київ : Вища школа, 2001 179 с.

Отрешко Н. Транскультурність як сучасний науковий концепт у міждисциплінарному науковому. *Культурологічна думка*. 2019. № 16. С.91–97.

Освітній процес в умовах війни та у повоєнний період: виклики, правила, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-пед. підвищення кваліфікації, 4 берез. – 14 квіт. 2024 р. Львів ; Торунь : Liha-Pres, 2024. 368 с.

Отрешко Н. Транскультурність у сучасному світі: методологічні повороти, теорії та практики : монографія. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2021. 256 с.

Оцінка ситуації в країні, довіра до соціальних інститутів, політиків, посадовців та громадських діячів, ставлення до виборів, віра в перемогу (червень 2024 р.) / Разумков центр, 25 черв. 2024. URL: https://razumkov.org.ua/napriamky/sotsiologichni-doslidzhennia/otsinka-sytuatsii-v-kraini-dovira-do-sotsialnykh-instytutiv-politykiv-posadovtsiv-ta-gromadskykh-diiachiv-stavlennia-do-vyboriv-vira-v-peremogu-cherven-2024r (дата звернення: 10.01.2025).

Павліченко Н.В. Еволюція професії митця як важливий фактор розвитку художнього ринку (від Античності до Ренесансу). *Культурологічна думка* . 2022. № 21. С.113–126.

Павліченко Є. О. Національно-культурний зміст в об‘єктах візуальної культури: символіка кольору сучасних патріотичних муралів. *Культура і сучасність* : альманах. 2023. № 2. С. 33–38.

Павлов В. І. Філософське осмислення простору та часу: від Декарта до Канта. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : альманах. Київ, 2004. Вип. 13. С. 29–35.

Пазинюк М. Проблематика досвіду проживання російсько-української війни у вимірах пластичного мистецтва, психології мистецтва й арттерапії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 47. С.152–157.

Панова Н.С. Підвищення рівня професійної компетентності державних службовців: форми та правове регулювання. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Юриспруденція.* 2019. № 42, т. 2, С. 4–8.

Панченко В. В. Реалізація державної політики у сфері культури України : автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Київ : Акад. муніцип. упр., 2015. 20 с.

Петрова І. В. Метамодернізм як теоретичний дискурс та культурно-мистецька практика. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : кол. монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2021. С. 46–72.

Плохотніченко В. Демократичні перетворення Південно-Африканської республіки (1994–2012 рр.). *Міжнародний науковий вісник*. Ужгород, 2019. Вип. 1–2 (19–20). С. 279–286.

Плутарх. Порівняльні життєписи / пер. з давньогр. Й. Кобів, Ю. Цимбалюк; передм. Й. Кобів. Київ : Дніпро, 1991. 440 с.

Поліщук Я. Публіцистика Івана Нечуя-Левицького в сучасній оцінці. *Синопсис*: *текст*, *контекст*, *медіа*. 2013. № 3–4. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2013_3-4_10 (дата звернення: 09.01.2025)

Положення про сертифікатні програми в Херсонському державному університеті. Сертифікатні програми. (2021). URL: https://www.kspu.edu/Education/CertPrograms.aspx (дата звернення: 09.01.2025).

Пост. URL: https://iphras. ru > elib > Est 2_8 @ https: //studfile. net > preview > page 7 (дата звернення: 08.12.2024).

Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу: зб. тез доп. Київ : Педагогічна думка, 2022. 388 с.

Прокопчук Е. Драматичний театр Маріуполя виступив у Польщі – актори взяли участь у міжнародному фестивалі. *Донбас–24*. Опубл. 12.09.2022. URL: https://donbas24.news/news/dramaticnii-teatr-mariupolya-vistupiv-u-polshhi-aktori-vzyali-ucast-u-miznarodnomu-festivali (дата звернення: 26.12.2023).

Прутт Б., Томас Ф. Демократичний діалог: посібник для практиків. Генеральний секретаріат Організації американських держав; Міжнародний інститут демократії та сприяння виборам; Програма ООН з розвитку, 2007. 240 с.

Пушонкова О.А., П'янзін С.Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проєкту «Війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 3. С.304–311.

Пыпинъ А. Исторія русской этнографіи. Томъ III. Этнографія малорусская. С.- Петербургъ : Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. С. 2.

Разумков-центр. Символи, події та особистості, які формують національну пам'ять про війну з Росією (березень 2023 р.). URL: https://razumkov.org.ua/images/sociology/20230508/20230508.pdf (дата звернення 30.11.2023).

Рамос А. Р. Этнологи и индейцы: бразильский сценарий / пер. с англ. С. В. Соколовского. *Этнологическое обозрение*. 2005. № 2. С. 56–68.

Рівненський обласний краєзнавчий музей. URL: http://museum.rv.gov.ua/ (дата звернення: 20.01.2025).

Рогожа М. Збереження культурної спадщини України в умовах війни: практики міжнародної взаємодії. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 10–14.

Рогожа М. М. Філософ у просторі і часі культури (хронотоп життєвчення) Ч. ІІ. *Українські культурологічні студії*. Київ, 2018. Вип. 1 (2).С. 41–45.

Романенкова Ю. В. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений.* 2015. № 9 (24). С. 109–118.

Рубан В. Проєкти діячів сучасного танцю як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану. *Питання культурології.* 2023. Вип. 42. С. 270–285.

Сабадаш Ю. С. Дослідницький простір української культурології: витоки, сучасний стан, перспективи : монографія. Київ : Ліра-К, 2025. 236 с.

Сабадаш Ю. С. Італійська модель пост+постмодернізму (на прикладі творчості Джорджо Фалетті). *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики* : кол. монографія / за заг. ред. Ю.С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2021. С.240–262.

Сабадаш Ю. С. Проблемний простір української культурології. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 24. С. 112–120.

Сабадаш Ю. С., Мараховська Н. В. Підготовка музеєзнавців-педагогів: розроблення та реалізація інтегративної сертифікатної програми. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія,* 2022. Вип. 23. С. 110–120.

Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М. 50 років літописного дискурсу кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 23. С. 120–131.

Сабадаш Ю. С., Нікольченко Ю. М. Теоретичні орієнтири української культурології: досвід 2020–2023 рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 47. С.98–103.

Сабадаш Ю. С., Стахієва Н., Нікольченко Ю. М. Творча спадщина В.М. Перетца в контексті культуро творчих процесів кінця XIX–XX століття : монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2022. 228 с.

Саєнко Р.І. Історико-правові основи жалуваної грамоти Катерини ІІ християнам-грекам, вивезеним з Криму. *Україна-Греція: історична спадщина і перспективи співробітництва* : зб. наук.-практ. конф. м. Маріуполь. 27–29 трав. 1999 р. Маріуполь, 1999. С. 279–282.

Саєнко Р. І. Ревізькі казки м. Маріуполя и Маріупольського повіту як історичне джерело. *Україна-Греція: історія і сучасність* : тези конф. м. Київ, 29–30 верес. 1993 р. Київ, 1993. С. 129–133.

Синергетика і творчість : монографія / за ред. В. Г. Кременя. Київ : Ін-т обдарованої дитини, 2014. 314 с.

Сичова К., Григор'єва Ю. Музейний досвід навчання засобами інтерактивну (на прикладі тематичних екскурсій Вінницького обласного краєзнавчого музею). *Проблеми сучасного підручника: навчально-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах воєнного часу* : зб. тез доп. Київ : Педагогічна думка, 2022. С. 381–384.

Сікорська І. Європейська політика інтернаціоналізації вищої освіти: мультикультурний вимір. *Культурно-гуманітарні стратегії розвитку університетської освіти в умовах динамічних суспільних трансформацій* : монографія / Л. С. Горбунова, М. А. Дебич, В. В. Зінченко, І.М. Сікорська, І. В. Степаненко, О. М. Шипко / за ред. І. В. Степаненко. Київ : ІВО НАПН України, 2018. С. 173–196.

Сікорська І. Мільтикультуралізм та його вплив на вищу освіту. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*. 2019. Вип. 3 (43). С. 133–148.

Словник «Тлумачення» не містить слова «росія»! *Горох*. URL: https://goroh.pp.ua/Тлумачення/росія (дата звернення: 20.01.2025).

Слозанська Г., Стельмах С., Криницька І. Підвищення кваліфікації фахівців з соціальної роботи та соціальних менеджерів: досвід реалізації сертифікатної програми у ЗВО «Український католицький університет». *Social Work and Education*, 2022. Vol. 9. № 2. С. 226–244.

Смолій В. А., Ясь О. В. Сучасна російсько-українська війна у світлі пост колоніалізму. *Вісник Національної академії наук України*. 2022. № 6. С. 3–16.

Смоліна О. О. Поетика як концепт культурологічних досліджень. *Феномен культури постглобалізму* : зб. матеріалів ІІ міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 26 листоп. 2021 р. : у 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський. Маріуполь : МДУ, 2021. Ч. І. С. 177–180.

Стандарт вищої освіти України спеціальності 034 Культурологія, першого (бакалаврського) рівня. Наказ МОН України № 801 від 16.06.2020 р. URL: http://surl.li/vcnuxl (дата звернення: 08.07.2024).

Станіславська К. І. Видовищні форми у сучасній культурі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого* : зб. наук. праць. Київ, 2021. Вип. 29. С. 85–90.

Степаненко А. Трансформація культурних ландшафтів українських міст у тилу в умовах повномасштабної війни. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12 (1). С. 38–43.

Стоян С. Тема війни в образотворчому мистецтві: специфіка історико-культурних трансформацій. *Українські культурологічні студії.* 2023. Вип. 12(1). С. 15–17.

Ступак Ю. О. Дивовижний музей. *Феномен культури постглобалізму* : матеріали І міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листоп. 2020 р. Маріуполь, 2020. Ч.1. С. 256–261.

Сулаєва Н. В. Підготовка майбутніх учителів НУШ в освітньому середовищі закладу вищої педагогічної освіти. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*». 2020. Вип. 7. С. 147–152.

Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів : кол. монографія / за заг. Ю. С. Сабадаш. Київ : Ліра-К, 2019. 308 с.

Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики : кол. монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло ; ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ : Ліра-К, 2021. 432 с.

Таран О. Громадянські практики вшанування загиблих – нові форми міської комеморації в умовах російсько-української війни. *Народна творчість та етнологія.* 2023. №11. С. 36–47.

Таран О. Культурно-символічний аспект поминально-поховальних локусів (у реаліях російсько-української війни). *Народна творчість та етнологія.* 2023. № 3 (399). С. 43–49.

Терещук Г. «Надпотужна терапія, яка потрапляє в душу»: як театр під час війни рятує психіку людей. *Культура*. Опубл. 12.11.2022. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/teatr-viyna-tyl-okupatsiya/32124479.html (дата звернення: 26.12.2023).

Толочко Н. «Маріупольська драма»: вистава-свідчення про воєнний злочин проти українців. Медіа центр. Опубл. 10.10.2022. URL: https://mediacenter.uzhnu.edu.ua/news/mariupolska-drama-vystava-svidchennia-pro-voiennyj-zlochyn-proty-ukraintsiv/2022-10-10-52951 (дата звернення: 26.12.2023).

Тормахова А.М. Медіа-технології та science art у контексті сучасних культурно-мистецьких практик. *Українські культурологічні студії*. Київ, 2020. Вип. 1. С. 98–101.

Тормахова А. М. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2022. Вип. 41. С. 70–75.

Туинен С. ван. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремёсла. *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / Р. ван ден Аккер. Москва : РИПОЛ классик, 2020. С. 181–210.

Українське суспільство в умовах війни. 2022 : кол. монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін.; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ : Ін-т соціології НАН України, 2022. 410 с.

Фесенко Н. С. Державне регулювання розвитку культури на регіональному рівні : автореф. дис. … канд. наук з держ упр. : спец. 25.00.02. Харків : Харк. регіон. ін-т. держ. упр. Нац. акад. держ. управл. при Президентові України, 2006. 19 с.

Філіпчук Н.О. Розвиток української музейної педагогіки у ХХ столітті: здобутки і втрати. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. № 12. С. 115–121.

Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: https://osvita.ua/school/literature/f/76542/ (дата звернення: 10.09.2024).

Фрейд З. Неудовлетворённость культурой : монография. *Зигмунд Фрейд. Избранное* / под ред. Е. Жиглевич. Лондон : Overseas Publications Interchange Ltd, 1969. С. 255–332.

Фробениус Лео. URL: https://studme.org >filosofiya> nemetskiy_diffuzioniz (дата звернення: 08.12.2024).

Холодинська С. М. Михайло Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму : монографія. Київ : Ліра-К., 2018. 292 с.

Христенко О.М. Цінності української молоді в часі війни: до питання громадянського виховання майбутніх лікарів. *Медична освіта.* 2022. № 2. С. 100–103.

Чепелик О. Українські проєкти на бієнале “Manifesta 14” та “Ars Electronica”: проблема суб’єктності в культурно-політичному контексті війни. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18. С. 65–84.

Черба В. М. Механізми державного управління сферою культури в Україні: автореф. дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02. Київ : Акад. муніцип. упр., 2015. 20 с.

Черкаська Г. А Чехов таки українець. Антон Чехов – UAHistory. *UAHistory*. URL: https://uahistory.com/topics/events/1845 (дата звернення: 21.01.2025)

Шевченко Н. О. Організація туристичної діяльності в природних ландшафтах повоєнного періоду. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2023. № 1. С. 75–80.

Шейміна Н.М. Деякі проблемні аспекти перебудови музейних експозицій. URL: http://www.museum.dp.ua/articles011.html (дата звернення: 15.12.2024).

Шестакова Д.В. Феномен тілесності у європейській драматургії кінця XIX–початку XX століття (На матеріалі творчості Лесі Українки та Антона Чехова). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 31. С. 36–42.

Шимчишин М. Російсько-українська війна і структура відчуття метамодернізму. *Сучасні літературознавчі студії*. 2022. № 19. С. 57–62.

Шкальова А. «Дикий театр» випустив власну NFT-колекцію. *Vector*. Опубл. 24.01.2022 р. URL: https://vctr.media/ua/dikij-teatr-vipustiv-vlasnu-nft-kolekcziyu-119072/ (дата звернення: 02.12.2024).

Штейнбук Ф.М. Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (На прикладі творчості Г. Косинки). *Слово і Час*. 2011. № 3. С. 79–87.

Эрнандес А. М. Антропология и индихенистская политика в Мексике XX в.: диалог и конфронтация. *Этнографическое обозрение*. 2018. № 3. С. 80–97.

Юнґ К. Ґ. Aion. Нариси щодо символіки самості . Львів : Астролябія, 2016. 432 с.

Юнг К. Г. Тибетская книга мертвых. Психологический комментарий. URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua/!e-book/clasik/data/jung/bardo.html (дата звернення: 02.12.2024).

Яковенко Ю.І. Проблема артефакту в соціології: історико-теоретичний формат аналізу. *Психологія і суспільство*. 2004. № 4. С. 75–94.

Янковський С. Концепція та студіювання культури. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2022. Вип. 24. С. 137–148.

Abramson S. What Is Metamodernism? *HuffPost*: website. Publ. 05.01.2017, Ubdate 09.01.2017. URL: https://www.huffpost.com/entry/what-is-metamodernism_b_586e7075e4b0a5e600a788cd (accessed: 21.01.2025).

Abro A. Intercultural Communication is panacea to avoid 3rd World War / Medium, Publ. 30.08.2021. URL: https://azizabro.medium.com/intercultural-communication-is-panacea-to-avoid-3rd-world-war-606cc78add08 (accessed 23.12.2024).

Accademia Nazionale di San Luca**,** Roma, Italia. URL: https://accademiasanluca.it/ (accessed 24.02.2024).

Adams N., Salisbury D. "Crisis" management: Uncertainty and the workplace. *SSRN*. Publ. 17.08.2014. URL: https://ssrn.com/abstract=2481089 (accessed 24.02.2024).

Aderito V., Sinovets P., Theron J. (eds). Russia's War on Ukraine. *The implications for the Global Nuclear Order.* Springler, 2023, 258 p.

Ahearne J. Cultural Policy Explicit and Implicit: A Distinction and Some Uses. *International Journal of Cultural Policy*. 2009. Vol. 15(2). P. 141–153.

Ahlawat R., Ghai M., Garg S. K. Bibliometric Analysis of Published Research on Russia-Ukraine War Using VOSviewer. *Economic Affairs.* 2022. Vol. 67. No. 04s, pp. 997–1002.

Akten, M., Bucknell, A., Lovink, G., De Filippi, P., Bailey, J., Diamond, C., REAS, C., Lakoubay, F., Jochim, B., & Estorick, A. (Ed.). Episode V. toward a new ecology of crypto art: a hybrid manifesto: a response to the environmental cost of crypto art by artists, activists and theorists. *HvA website*. Publ. 26.02.2021. URL: https://research.hva.nl/en/publications/episode-v-toward-a-new-ecology-of-crypto-art-a-hybrid-manifesto-a (accessed: 23.10.2024).

Al Oraimi, S., Antwi-Boateng, O. Surviving Patriarchy: Ukrainian Women and the Russia-Ukraine War. *Journal of International Women's Studies.* 2023. Vol. 25. Issue 6. Article 8. URL: https://vc.bridgew.edu/jiws/vol25/iss6/8 (accessed 24.02.2024).

Alberdi J.B. Bases y puntos de partida para la organización política de la RepúblicaArgentina / incluye prólogo de Matías Farías. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 2017. 254 p.

Albertina, Vienna, Austria. URL: https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1970/256]&showtype=record (accessed: 20.03.2024).

Alexander J. Cultural Pragmatics: Social Performance between Ritual and Strategy. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual* / ed. by B. Giesen, and J. L. Mast. New York : Cambridge University Press, 2006. Pp. 29–90.

Alexander J. C. The Promise of a Cultural Sociology: Technological Discourse and the Sacred and Profane Information Machine. *Theory of Culture* / ed. by R. Munch and N. J. Smelser. Berkeley : University of California Press, 1992. Pp. 293–323.

Alexander J. C., Smith Ph. Strong Program in Cultural Sociology. *The Meanings of Social Life*. New York : Oxford, 2004. P. 11–26.

Aleksandrowicz D. Kultur statt Wissenschaft? Gegen eine kulturalistisch reformierte Epistemologie. Berlin: Frank & Timme, 2011. 248 s.

Aleksandrowicz D., Weber K. (Hg.). Kulturwissenschaften: auf dem Weg zu einer erneuten Spaltung der Wissenschaft? *Kulturwissenschaften*. 2006. Band 4. 262 s.

Alidosi G. N. P. Instruttione delle cose notabili della citta di Bologna, & altre particolari; con tutte le memorie antiche, che si ritrouano nella citta, e conta, et alcune altre cose curiose. Bologna: per Nicolo Tebaldini, 1621. 226 p.

Allgemeine Übersicht: Kulturwissenschaften studieren. 2024. URL: https://www.unibw.de/kuwi (accessed: 27.06.2024).

Almond G., Verba S. The Civic Culture: Political Attitudes and Democracy in Five Nations. Princeton University Press, 1963. 574 p.

Amado A., M.L.R. Mollo The ‘developmentalism’ debate in Brazil: some economic and political issues. *Review of Keynesian Economics*. 2015. Vol. 3. № 1. P. 77–89.

Annecchiarico M. Politicas y poeticas de la memoria y del patrimonio cultural afrocubano: el caso del Central Azucarero México. *Revista Colombiana de Antropología*, 2018. Issue: 2, Vol. 54. P. 59–92.

Appler V. Review: Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities. Studies in Performance and Technology / ed. by K. Reilly. New York : Palgrave Macmillan, 2013. XVII 269 p., 46 ill. *Theatre Survey*. 2015. Vol. 56(3). Pp.450–452.

Aragon L. Préface. *Roger Garaudy. Du réalisme sans rivages* : monographie. Plon, 1966. 268 p.

Araujo E., Gala P. Regimes de crescimento econômico no Brasil: evidências empíricas e implicações de política. *Estudos Avançados*. 2012. Vol. 26. № 75. Pp.41–56.

Aristotle. Aristotle's Ars Poetica / ed. R. Kassel. Oxford : Clarendon Press, 1966. URL: http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-grc1:1447a (accessed: 12.01.2025).

Arizzoli Louise. Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop. Her Likeness and her Role as a Model for her Father. *Studi di Storia dell'Arte*, 2016. Vol. 27. Pp. 105–114.

Armillas P. Programa de historia de America. Periodo idnigena. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1963. 322 p.

Artemisia's letters to her lover Francesco Maria Maringhi. / ed. and transl. F. Solinas. London : The National Gallery, 2011. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/media/35472/letters-transcription-booklet_final_online-version-1.pdf (accessed 10.10.2024).

Bakhmat N., Krasnoshchok I., Voron O. International Experience of Using E-Learning during Pandemics and Military Conflicts. *E-Learning Innovations Journal.* 2023. Vol.1(2), P. 68–84. URL: https://www.researchgate.net/publication/382399703_International_Experience_of_Using_E-Learning_during_Pandemics_and_Military_Conflicts (accessed 18.12.2024).

Baldus H. Antropologia Aplicada e o Indígena Brasileiro. *Anhembi. São Paulo*, 1960. Vol. 40. № 119. Pp. 257–266.

Baldus H. Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira. Vol. II (Völkerkundliche Abhandlugen. Bd. IV). Hannover : Kommissionsverlag Münstermann Druck GmbH, 1968. 864 s.

Baldus H. Ensaios de Etnologia Brasileira. 2 ed. São Paulo : Companhia Editora Nacional, 1979. 214 p.

Baldus H. Métodos e resultados da ação indigenista no Brasil. *Revista de Antropologia*. 1962. Vol. X, № 1–2. P. 27–42.

Balme C. Intermediality. Rethinking the relationship between theatre and media. In: THEWIS. Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. 2004. Vol. 1. Pp. 1–18.

Banks J., Banks MacGee Ch.A. Multicultural Education: Issues and Perspectives. 3 ed. Boston : Allyn and Bacon, 1999. 446 p.

Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A. Blockchain technology and applications for digital marketing. USA, Hershey PA: IGI Global, Publisher of Timely Knowledge, 2021. 353 p. URL: https://www.igi-global.com/gateway/book/267832 (дата звернення: 01.11.2024).

Barker S., Tchikine A. Art in the Service of Botany: Giovanna Garzoni's Piante Varie at Dumbarton Oaks. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by S. Barker. Florence: Gallerie degli Uffizi, Sillabe s.r.l, 2020. Pp. 36–45.

Barker S. The First Biography of Artemisia Gentileschi: Self-Fashioning and Proto-Feminist Art History in Cristofano Bronzini's Notes on Women Artists. *Mitteilungen Des kunsthistorischen institutes in Florenz*. 2018. Vol. 3. Pp. 405–435.

Barker S. The Muse of History: Artemisia Gentileschi's First Four Centuries of Immortal Fame. *Artemisia,* exh. cat., ed. Letizia Treves. London : National Gallery, 2020. Pp. 62–73.

Baronas D. Mariano Zdziechowskio antisovietinis palikimas. Vilniuje Lietuvių katalikų mokslo akademijos metraštis. Vilnius, 2008. Vol. 31. Pp. 155–167.

Barták M., Petruželka B., Ponomarenko M., Shuranova L., Rogalewicz V. Characteristics of alcohol use among migrants from Ukraine to the Czech Republic in the context of the war in Ukraine in2022. *Kontakt / Journal of nursing and social sciences related to health and illness*. 2023. Vol. 25. Issue 2. Pp. 124–130.

Bartmann A. A descriptive study of culture media in Brazilian assisted reproduction clinics. *JBRA Assist Reprod*. 2016. Vol. 20. № 3. Pp. 107–111.

Barycz H. Aleksander Brückner. *Kwartalnik Historyczny: organ Polskiego Towarzystwa Historycznego*. 1946. R. 53 Z. 3–4. S. 661–686.

Basauri C. La ponlacatión indigena de México : 3 vols. México : Secretaria de Educación Publica, 1940. Vol.1: Etnografia. 363 p.; Vol. 2: Familia "Maya-Quicheana" Mayas. 567 p.; Vol. 3: Familia "Nahuatlana" Coras. 409 p.

Batalla G.B. La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos. *Anuario Antropologico*. 1988. № 86. Pp. 13–53.

Batalla G.B. Pensar nuestra cultura: ensayos. México: Alianza*,* 1991. 172 p.

Batres L. Teotihuacan: memoria que presenta Leopoldo Batres. México D.F. : Imprenta de Fidencio S. Soria, 1906. 172 p.

Bäckström P., Führer H., Schirrmacher B. The intermediality of performance. *Intermedial Studies : An Introduction to Meaning Across Media.* London : Routledge, 2022. Pp. 198–224.

Beals R. Acculturation. *Anthropology Today*. Chicago: University of Chicago Press, 1953. Pp. 621–641.

Bechis M.A. Piezas de etnohistoria y de antropología histórica. Buenos Aires : Sociedad Argentina de Antropología, 2010. Pp. 115–125.

Bedi S. Cultural Poetics. URL: https://prezi.com/gjl4pm6klc1-/cultural-poetics/ (accessed: 19.10.2023).

Beltrán G.A. El proceso de aculturación. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957. 269 p.

Beltrán G.A. Programas de salud en la situación intercultural. México : Instituto Mexicano del Seguro Social, 1955. 191 p.

Beltrán G.A. Regiones de refugio. El desarrollo de la comunided y el proceso dominical en Mestizoamerica. México : Instituto Indigenista Interamericano, 1967. XVIII, 366 p.

Benadiba L. Recursos metodológicos para enseñar ciencias sociales: la historia oral, los jóvenes y el pasado. Buenos Aires : Ediciones Novedades Educativas, 2013. 158 p.

Bennett T. Culture: A Reformer's Science. Sydney. Allen and Unwin, 1998. 262 p.

Bennett T. Making Culture, Changing Society London Routledge, 2013. 248 p.

Bergson H. Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness (Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889). Allen & Unwin 1910, Dover Publications 2001. 252 p. URL: https://archive.org/details/timeandfreewilla00berguoft/page/n13/mode/2up (accessed 06.09.2024).

Beugelsdijk S., Maseland R. Culture in economics. History, methodological reflections and contemporary applications. Cambridge University Press, 2011. 388 p.

Bianconi G. Guida del forestiere per la citta di Bologna e suoi sobborghi: con 14 tavole in rame. Bologna : Stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1835. 284 p.

Biblioteca Salaborsa, Comune di Bologna. URL: https://www.bibliotecasalaborsa.it/content/cartigli/?u=74 (accessed 06.09.2024).

Bielfeldt H.H. Begegnungen mit Aleksander Brückner. *Zeitschrift für Slawistik*. 1980. Bd. 25 (2). S. 166–169.

Bieszczad L. Intermediality and performativity in the context of performance art. *Art Inquiry*. 2017. Vol. 19. P. 243–255. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=621196 (accessed: 16.10.2024).

Bissell R. Ward. Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonne. PA: Pennsylvania State University Press, 1999. 446 p.

Bissell, R. Ward. Artemisia Gentileschi – A New Documented Chronology. *The Art Bulletin 50*. No. 2, 1968. Pp. 152–157.

Blauberg I. I. Henri Bergson et la philosophie de la durée. URL: https://dilectio.fr/wp-content/uploads/2015/02/bergson.pdf (accessed 06.09.2024).

Bluestone N. H. The Female gaze: Women's interpretations of the life and work of Properzia De' Rossi, Renaissance Sculptor. *Double Vision: Perspectives on Gender and the Visual Arts.* Ed. by N. Harris Bluestone. London, Toronto : Associated University Press. 1995. Pp. 38–51.

Bohn Babette Babette. Patronizing pittrici in Early Modern Bologna. *Cultural Crossroads from the Medieval to the Baroque: Recent Anglo-American Scholarship.* Ed. G. M. Anselmi, A. De Benedictis, N. Terpstra. Bologna : Bononia University Press, 2013. Pp. 113–127.

Boenisch P. CoMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre. *Theatre Research International*, 2003. Vol. 28(1). P. 34–45.

Bolea Şt. The Persona and the Shadow in analytic psychology and existentialist philosophy. URL: https://www.researchgate.net/publication/303959964_The_Persona_and_the_Shadow_in_Analytic_Psychology_and_Existential_Philosophy (accessed: 01.02.2024).

Bonafede C. Cenni Biografici e Ritratti d'Insigni Donne Bolognesi. Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845. 184 p.

Borghini R. Il riposo. Fiorenza: Appresso Giorgio Marescotti, 1584. 648 p. URL: https://warburg. sas.ac.uk/pdf/cnh1300b2215180.pdf (accessed 07.11.2024).

Bosi G. Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze felsinee. Bologna : Tip. Chierici da san Domenico, 1853. Vol. I. 400 p.

Bourdieu P. Distinction: A social critique of the judgment of taste. Cambridge : Harvard University Press, 1984. 613 p.

Böhme H., Matussek P., Müller L. Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2000. 288 s.

Böhme H. Perspektiven der Kulturwissenschaft in historischer und gegenwartsanalytischer Perspektive. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*. 2016. № 1. S.17–31.

Brandtjen R. In varietate concordia – United in diversity: An analyze of the EU environment according to its motto. *Business & Management.* 2023. No. 6. URL: https://www.econstor.eu/handle/10419/279539 (accessed: 07.12.2024).

Britiany Lynn Daugherty. Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of "Artemisia". University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, Nebraska. May, 2015. 117 p.

British museum, London, Great Britain. URL: https://www.britishmuseum.org/ (accessed 08.03.2024).

Bronzini C. Della dignità et della nobiltà delle donne. Dialogo. Firenze : Nella Stamperia di Zanobi Pignoni, 1622. 126 p.

Brown M. F. Cultural Relativism 2.0. *Current Anthropology.* 2008. Vol. 49, № 3. P. 363–383.

Brückner A. Cudzoziemszczyzna. Kraków: Drukarnia Literacka, 1916. 22 s.

Brückner A. Deutsche Literatur über Litauen. *Polnische Blätter*. 1917. B. IX. H. 79. S. 219–223.

Brückner A. Die Slaven und der Weltkrieg. Lose Skizzen. Tübingen: J. C. B. Mohr., 1916. VIII+173 s.

Brückner A. Ein Kapitel aus Polens Kulturarbeit. *Polnische Blätter*. 1915. B. I. H. 6. S. 171-177.

Brückner A. Historja literatury rosyjskiej. Lwów: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1922. T. 1. [4], 572 s.

Brückner A. Historja literatury rosyjskiej. Lwów: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1922. T. 2. [4], 408, [1] s.

Brückner A. Neue Russen-Literatur. *Polnische Blätter*. 1916. B. V. H. 37. S. 14–19.

Brückner A. O język obcy: (odpowiedź na zarzuty). Kraków: Drukarnia Literacka, 1917. 14 s.

Brückner A. Schiller in Polen. *Polnische Blätter*. 1916. B. III. H. 19. S. 5–13.

Brückner A. Słowianie i wojna. Uwagi na czasie. Kraków: Nakładem Centralnego Biura Wydawnictw Naczelnego Komitetu Narodowego. Drukarnia Narodowa, 1918. 156 s.

Bukkvoll T., Brundtland Steder F. War and the Willingness to Resist and Fight in Ukraine, *Problems of Post-Communism*. 2023.

Bull Duncan. A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto. *The Burlington Magazine,* Vol. 151, No. 1279. *Art in Italy*, October 2009, Pp. 678–681.

Bullart I. Académie Des Sciences Et Des Arts: Contenant les Vies, & les Eloges Historiques des Hommes Illustres, qui ont excellé en ces Professions depuis environ quatre Siècles parmy diverses Nations de l'Europe: Avec leurs Portrais tirez sur des Originaux au Naturel. Divisée En Deux Tomes. Band 1. Paris, 1682. Pp. 375–377.

Campos G.B. de. Dois séculos de imigração no Brasil: A construção da imagem e papel social dos estrangeiros pela imprensa entre 1808 e 2015. Rio de Janeiro: Universiade Federal do Rio de Janeiro, 2015. 545 p.

Canclini G.N. Comunicación y cultura: encuentros y desencuentros / Néstor García Canclini. *La Cooperación Cultura – Comunicacion en Iberoamérica* / ed. Enrique Bustamante. Madrid: Cristina Vergara, 2002. Pp. 75–81.

Canclini G.N. El poder de la diversidad cultural. Madrid : Pensamiento Iberoamericano, 2009. 328 p.

Canclini N.G. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires; Madrid: Katz editores, 2010. 264 p.

Canclini N. G. Narrar o multiculturalismo. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro : UFRJ, 2001. Pp. 143–160.

Capdequi J.M. Ots. El estado espanol en las Indias. México : Fondo de Cultura Económica, 1975. 178 p.

Carl Jung, the Shadow, and the Dangers of Psychological Projection. URL: https://academyofideas.com/2018/02/carl-jung-shadow-dangers-of-psychological-projection/ (accessed: 05.02.2024).

Carrara S., Simões J. A. Sexuality, Culture and Politics: The Journey of Male Homosexuality in Brazilian Anthropology. *Cadermos Pagy. Campinas*. 2007. № 28. Pp. 65–99.

Carriso J.A. Historia del folclore argentino. Buenos Aires: Ministerso de Educacion. Instituto Nacional de la Tradición, 1953. 187 p.

Castro E.V. de. Cannibal Metaphysics / ed. P. Scafish. Minnesota : Univocal Publishing, 2014. 229 p.

Catalo Generale della Collezione di Disegni Antichi e Moderni, Raccolti da E. Santarelli, scultore. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Florence, 1870. URL: https://euploos.uffizi.it/donazione-santarelli/172/ (accessed 01.05.2024).

Catalogo generale dei Beni Culturali, Ministero della Cultura. URL: https://catalogo.beniculturali.it/ (accessed 30.05.2024).

Cavazzini Patricia. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York : Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. Pp. 432–444.

Cézanne P. Correspondance / ed. J. Rewald. Ill. by P. Cézanne. Grasset, 1937. 319 p.

Chadwick W. Women, Art, and Society; foreword and epilogue of F. Frigeri. 6 ed. London : Thames & Hudson Ltd., 2020. 602 p.

Chamisso, Adelbert von. Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Publisher: Anaconda, 2007. 96 s.

Chartrand H. K., McCaughey C. The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective. *Past, Present And Future II Who's to Pay for the Arts: The International Search for Models of Support* / M. C. Cummings Jr. & J. M. D. Schuster (eds.). New York : American Council for the Arts, 1989.

Chaudhary A. *The Psychological and Visionary Mode in Carl Jung's Essay Psychology and Literature.* URL: https://ijsi.in/wp-content/uploads/2020/12/18-02-011-20160101.pdf (accessed: 28.01.2024).

Cheney, Girolami L. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy.* University of Massachusetts Lowell. 2011. Pp. 1–21.

Chernetsky V. Postcolonialism, Russia and Ukraine. *Ulbandus Review. Empire*, *Union*, *Center*, *Satellite*: *The Place of Post-Colonial Theory in Slavic/Central and Eastern European*/(*Post*-)*Soviet Studies.* 2003. Vol. 7. Pp. 32–62.

Chiaranonte J.C. Raices Históricas del Federalismo Latinoamericano. Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 2016. 320 p.

Chlebowski B. Rozwój kultury polskiej w treściwym zarysie przedstawiony. Warszawa : Gebethner i Wolff, 1917. [2], V, [1], 221 s.

Christiansen P. Language policy in the European Union: European/English/Elite/Equal/Esperanto Union? *Language Problems & Language Planning*, 2006. URL: http://ns1.esperanto-jongeren.nl/pdf/EuropeanUnion.pdf (accessed: 19.12.2024).

Cicognara L. Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per sevire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt. Venezia : Nella tipografia Picotti, 1816. Vol. 2. 650 p.

Civil War in South Sudan. Global Conflict Tracker, Publ.12.05.2020. URL: www.cfr.org/globalconflict-tracker/conflict/civil-war-south-sudan (accessed: 15.01.2025).

Comas J. Tendencias de la antropología social y del indigenismo en México. *Actas y memorias del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*. Sevilla, 1966. Vol. 3. P. 537–538.

Cotera M. E. Native Speakers Ella Deloria, Zora Neale Hurston, Jovita González, and the Poetics of Culture. University of Texas Press, 2008.

Countering Xenophobia and Discrimination and enhancing Social Cohesion: an evaluation of IOM approaches and initiatives / IOM Central Evaluation. December 2023. 88 p. URL: https://evaluation.iom.int/sites/g/files/tmzbdl151/files/docs/resources/Xenophobia%20Discrmination%20Social%20Cohesion%20Evaluation%20Dec2023.pdf (accessed: 17.11.2024).

Craik J. Re-Visioning Arts and Cultural Policy. Current Impasses and Future Directions. Canberra : ANU Press, 2007. 104 p.

Cropper E. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. *Orazio and Artemisia Gentileschi. Ed. J.P. O'Neill*. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, 2001. Pp. 262–281.

Cultural policy – a preliminary study. Published in the series Studies and documents on cultural policies 1, Paris, UNESCO. 1969. 51 p.

Cummings M. C., Katz R. S. The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan. New York : Oxford University Press, 1987. 368 p.

Custine A. d. La Russie en 1839, par le marquis de Custine. 2nd ed. Librairie d'Amyot De l'Imprimerie de Crapelet Rue de Vaugirar 9, rue, 1843. 426 p. (BnF – Gallica). URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8409283/f43.image (accessed: 15.01.2025).

D'Anieri P. Ukraine and Russia.From Civilized Divorce to Uncivil War. 2st ed. Cambridge University Press, 2023.

Dias S. Teoria e metodo dos estudos feministas: perspectiva histórica e a hermeneutica do quotidiano. *Uma questão de gênero* / eds. Albertina de Oliveira Costa and Maria Cristina A Bruschini. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. Pp. 39–53.

Die Studiengänge der Fakultät für Kulturwissenschaften der Technology Arts Sciences TH Köln. URL: http://surl.li/mmtkdd (accessed: 21.07.2024).

Diogenes Laertios. Żywoty i poglądy słynnych filozofów. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 1982. 740 s.

Disruptive Technologies in Media, Arts and Design A Collection of Innovative Research Case-Studies that Explore the Use of Artificial Intelligence and Blockchain within the Media, Arts and Design Sector / A. Dingli, A. Pfeiffer, A. Serada, M. Bugeja, S. Bezzina. Cham : Springer, 2022. 222 p. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-93780-5 (accessed: 03.10.2024).

Draft UNESCO Declaration on Cultural Diversity. UNESCO. General Conference, 31st, 2001.

Dragićević Šešić M, Stojković B. Kultura: menadžment, animacija, marketing. Belgrade Clio, 2011. 304 p.

Drouot, Paris, France: Auction highlights. 19/12/2017. La Sainte Catherine d'Alexandrie présentée dans cette vente est peinte sur toile vers 1614-1616 par Artemisia GENTILESCHI (1593–1652). Lot n° 69. URL: https://www. drouot.com/news/actuDetaillee/59136 (accessed 14.10.2024).

Durrer V., Miller T., O'Brien D. The Routledge Handbook of Global Cultural. Policy. London: Routledge, 2018. 627 p.

Echeverria E. La cautiya – El matadoro. Buenos-Aires : Eudeba SEM, 2017. 248 p.

Echeverria E. Obras completes. Buenos-Aires: Impenta y libreria de Mayo, 1970. 454 p.

Einführung in die Kulturwissenschaft-2024. URL: http://surl.li/ntbqqi (accessed: 07.06.2024).

Eisenstadt S. N. Revolution and the Transformation of Societies. New York : Free Pr, 1978. 348 p.

Elisabetta Sirani. Portia Wounding her Thigh, 1664, oil on canvas, signed lower left and dated ELISAB.A SIRANI F., Lot 44, 25.01.2008, 505000 USD. *Sotheby's Auction House*. URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/ 2008/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08404/lot.44.html (accessed 28.08.2024).

Enriquez A.M. La Revolution Agraria de Mexico/ Andres Molina Enriquez. México: Museo National de Arquelogia, Historia y Etnografia, 1932. 158 p.

Everitt A. The Governance of Culture: Approaches to Integrated Cultural Planning and Policies. Council of Europe. 1999. 55 p.

Faas D., Hajisoteriou C., Angelides P. Intercultural education in Europe: Policies, practices and trends. *British Educational Research Journal*. Vol. 40, No. 2, April 2014, Pp. 300–318.

Faietti M. Uno studio di Amico Aspertini per la perduta Resurrezione in San Petronio a Bologna. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 2003. Vol. 99. Pp. 67–80.

Fakultät für Kulturwissenschaften der Technology Arts Sciences TH Köln. URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/fakultaet-fuer-kulturwissenschaften_2458.php (accessed: 23.07.2024).

Fantuzzi G. Notizie degli scrittori bolognesi raccolte. Bologna: Nella stamperia di San Tommaso D'Aquino, 1786. T. 5. 392 p.

Favaro M., Williams H. False Sense of Supremacy: Emerging Technologies, the War in Ukraine, and the Risk of Nuclear Escalation. *Journal for Peace and Nuclear Disarmament.* 2023. Vol. 6. Issue 1. Pp. 28-46.

Fearnside P.M. Environmental policy in Brazilian Amazonia: Lessons from recent history. *Novos Cadernos NAEA*. 2016. Vol. 19. № 1. Pp. 27–46.

Feldman W. Współczesna literatura polska: 1880–1904. T. 4. Współczesna krytyka literacka w Polsce. Warszawa: J. Fiszer, 1905. [4], 450 s.

Felluga D. Terms Used by New Historicism. Introductory Guide to Critical Theory. Purdue U. URL: http://www.purdue.edu/guidetotheory/newhistoricism/terms/ (accessed: 19.10.2023).

Ferro A., Civitarese, G. Analysts in search of an author: Voltaire or Artemisia Gentileschi? Commentary on "Field theory in psychoanalysis, part 2: Bionian field theory and contemporary interpersonal relational psychoanalysis" by Donnel B. Stern. *Psychoanalytic Dialogues,* 2013. 23(6). Pp. 646–653.

Filimonova-Zlatohurska Y., Poperechna G., Nikolenko K., Poliuha V., Shevel I. Transformation of the cultural development of the Ukrainian people in the context of military realities: philosophical reflections on dilemmas. *Amazonia Investiga.* 2023. Vol. 12, № 63. Pp. 224–232.

Fisher R., Mitchel R. Professional Managers for the Arts and Culture? Training of cultural administrators and the art managers in Europe. Helsinki : CIRCLE Report, Art Council of Finland, 1992. 190 p.

Flannery B., Vanterpool M. A Model for Infusing Cultural Diversity Concepts Across the Curriculum. *Development Network in Higher Education.* 1990. Vol. 9. Pp. 159–175.

Fontana Lavinia di Vera Fortunati. *Dizionario Biografico degli Italiani*. 1997. Vol. 48. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/lavinia-fontana_(Dizionario-Biografico)/?search=FONTANA%2C%20Lavinia%2F(accessed: 14.09.2024).

Forschungsstrategie Technology Arts Sciences TH Köln. URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften (accessed: 08.05.2024).

Fortunati, V. P., Graziani I. Properzia de' Rossi: una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V. Bologna : Editrice Compositori, 2008. 127 p.

Fortune J. Research program on "Women Artists in the age of Medici". URL: https://www.medici.org/?s=P.+Fortune+ (accessed 15.05.2024).

Foster G.M. The Dyadic Contact: A Model the Social Structure of a Mexican Peasant Village. *American Anthropologist*. 1961. Vol. 63. Pp. 1173–1192.

Franceschet M. Art for Space. Journal on computing and cultural heritage. 2020. Vol.13 (3), p. 1–9. URL: https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3402443 (accessed: 14.09.2024).

Frazer J. G. Złota gałąź. Warszawa: Wyd. 1, PIW, 1962. 582 s.

Frick D. History and Philology: Making Archives Tell Tales. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. S. 33–46.

Fuoco E. Dream by the Royal Shakespeare Company: a dystopian experience of live performance, between avatars and virtual reality. *Altre Modernità*. 2022. Vol. 28. pp. 351–362.

Galleria Borghese, Roma, Italia. URL: https://www.collezionegalleriaborghese.it/ (accessed 15.03.2024).

Gamio M. Forjando Patria. Pro-nacionalismo / trans. F. Amstrong-Fumero. Boulder : University Press of Colorado, 2010. 216 p.

Garaudy R. Du réalisme sans rivages : monographie. Plon : Realism in art, 1966. 268 p.

Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art. Princeton : Princeton Univ. Press, 1989. 664 p.

Garrard Mary D. Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin 62.* 1980. No. 1. Pp. 97–112.

Garrard Mary D. Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist. *Renaissance Quarterly*. 1994. Vol. 47, No. 3. Pp. 556–622.

Garrard Mary D. Repositioning Plautilla Nelli's Lamentation, Essay. *Conversations: An Online Journal of the Center for the Study of Material and Visu/al Cultures of Religion*. 2014. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mavcor.yale.edu/sites/default/files/article_pdf/garrard_mary_d.pdf (accessed 29.09.2024).

Garrard Mary D. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal.* 2016. Vol. 10, No. 2. Pp. 5–43.

Garrard Mary D. The Not-So-Still Lifes of Giovanna Garzoni. *The Immensity of the Universe' in the Art of Giovanna Garzoni,* ed. by Sheila Barker. Florence, Gallerie degli Uffizi, Sillabe s.r.l. 2020. Pp. 62–76.

Gatti A. La fabbrica di S. Petronio: indagini storiche. Bologna : Regia Tipografia, 1889. 142 p.

Gayvoronskaya T., Meinel C. Blockchain. Hype or Innovation. Switzerland, Cham : Springer, 2021. 126 p. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-61559-8 (accessed: 16.09.2024)

Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Deutschland. Tintoretto Marietta. Selbstbildnis mit Jacopo Strada, 1567/1568, 99,5 x 121 cm, Inv. num. Gal.-Nr. 270. URL: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/409571 (accessed 15.09.2024).

Giddens A.The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration University of California Press, 1984. 402 p.

Giordani G. Della venuta e dimora in Bologna del sommo pontifice Clemente VII per la coronazione di Carlo V. Bologna : Publisher tip. "alla Volpe", 1842. 202 p.

Giordani G. Guida per la Pontificia Accademia di belle Arti in Bologna. Bologna : Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1846. 92 p.

Girard A., Gentil G. Cultural Development: experiences and policies. Paris : UNESCO, 1983. 190 p.

Girasa R. Regulation of Cryptocurrencies and Blockchain Technologies National and International Perspectives. Cham : Palgrave Macmillan, Springer, 2018. 285 p. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-319-78509-7 (accessed: 12.11.2024).

Glissant E. Poetics of Relation. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2010.

Goek S. The Poetics of Cultural Nationalism: Thomas MacDonagh's Literature inIreland (1916). Aigne 6, *The online postgraduate journal of the College of Arts*, Celtic Studies and Social Sciences. University College Cork, 2014. Pp. 22–36.

Golahny Amy. Elisabetta Sirani's Timoclea and visual precedent. *Source Notes in the History of Art,* July 2011, Vol. 30(4). Pp. 37–42.

Goldenberg Stoppato L. Arcangela Paladini. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2014. Vol. 80. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-Biografico)/#google_vignette (accessed 18.10.2024).

Golinowska S. Polityka społeczna: koncepcje – instytucje – koszty. Warszawa : Poltext, 2000. 230 s.

González A. R., Perez J. A. Argentina indigena. Visperas de la conquista. Buenos Aires : Paidós, 2000. 44 p.

Gorshenina S., Rapin C. «Alexander the Great Studies and Hellenism in Uzbekistan: A Postcolonial and Decolonial Discourse Within a Central Asian Archaeology Stalled Between Post-Soviet Myths, Centre-Periphery Tensions, and Non-Recognition of Russian Colonialism». *Akrigg B., Blouin K. Handbook of Classics, Colonialism, and Postcolonial Theory*. Routledge, 2024. Pp. 383–415.

Gray C. The Politics of the Arts in Britain. London : Palgrave. 2000. 237 p.

Gräbner C., Wood D. Poetics of Resistance. Cosmos and History. *The Journal of Natural and Social Philosophy.* 2010. Vol. 6, № 2. Pp. 1–19.

Greenblatt S. Towards the poetics of culture. *Southern Review.* 1986. Vol. 20, № 1. Pp. 3–15.

Griffin D. How Netflix's You vs. Wild Is Different from Black Mirror: Bandersnatch. A choose your own adventure story featuring Bear Grylls. *IGN.* Publ. 05.04.2019. URL: https://www.ign.com/articles/2019/04/04/how-netflixs-you-vs-wild-is-different-from-black-mirror-bandersnatch (accessed 20.12.2024).

Grosso M. Robusti Maria, detta Tintoretta. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 2017. Vol. 88. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/robusti-maria-detta-tintoretta_(Dizionario-Biografico)/ (accessed 08.09.2024).

Grünes Gewölbe Museum. URL: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117609 (accessed 22.01.2024).

Guidicini G. G. B. Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati. Opera divisa in Quattro Vol. Bologna: Tipografia dei Compositori, 1870. Includ. già le correz. di L. Breventani. Supplemento alle Cose Notabili ...", 1908. Vol. 3. 338 p.

Gundel S. Towards a new typology of crises. *Journal of Contingencies and Crisis Management.* 2005. Vol.13(3). Pp. 106–115.

Hartman G. Brasilianische Volkskunst. Koblenz: Landesmuseum, 1982. 82 p.

Hartman G. Fischfest der Pau d'Arco-Kayapó, Brasilien (Ngôre-Zeremonie). *Tribus. Stuttgart*. 1982. № 31. Pp. 37–44.

Heckenberger M. et al. The legacy of cultural Landscapes in the Brazilian Amason: implications for biodiversity. *Philosophical Transactions of the Royal Society: Biological Sciences*. 2007. Vol. 362. Pp. 197–208.

Heisbourg F. How to End a War: Some Historical Lessons for Ukraine. *Survival*. 2023. Vol. 65. Issue 4. Pp. 7–24,

Hernández V., Hidalgo C. Etnografias globalizadas. Buenos Aires: Sociedad Argentinade Antropologfa, 2005. 312 p.

Hesse H. Demian: Istoriya molodosti Emilya Sinklera. URL: https://moreknig.org/reader/261217/page/17/ (accessed: 1.02.2024).

Hickok D., Yılmaz, E. The role of intercultural experience in crisis management: A qualitative study in a Swedish University. 2022. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1681544/FULLTEXT01.pdf (accessed: 15.12.2024).

Hill G. F. Portrait medals of Italian artists of the Renaissance. London : P. L. Warner, publisher to the Medici society ; Chiswick Press, 1912. 92 p. xxxii plates. URL: https://archive.org/details/portraitmedalsof00hill (accessed 25.02.2024).

Hill I. Multicultural and International Education: Never the Twain Shall Meet? *International Review of Education*. 2007. Vol.53, No.3. Pp. 245–264.

Hofstede G., Hofstede G. J., Minkov M. Cultures and Organizations: Software for the Mind, 3 ed. New York : McGraw-Hill, 2010. 561 p.

Hopper E. The First Movie To Be Funded By NFT In 2022. *The Movie Blog*. March 7, 2022. URL: https://www.themovieblog.com/2022/03/the-first-movie-to-be-funded-by-nft-in-2022/ (accessed: 15.12.2024).

Hossain M. A. Political and Socio-Cultural Poetics of the Novel the Queen's Gambit by Walter Tevis: A New Historicist Perspective. *International Journal of Social Science And Human Research.* Vol. 4, Issue May 2021. Pp. 1115–1123.

House of Europe. URL: https://houseofeurope.org.ua/(accessed 25.02.2024).

Hulewicz J. Aleksander Brückner jako historyk kultury polskiej. *Zeszyty Naukowe UJ*. 1971. T. 270. Prace Historycznoliterackie. Z. 20. S. 11–30.

Huntington S. P. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order New York : Simon & Schuster, 1996. 359 p.

Hutcheon L. A poetics of postmodernism: history, theory, fiction. New York : London : Taylor & Francis e-Library, 2004. 284 p.

Ilczuk D. Polityka kulturalna w spoleczeństwie obywatelskim. Krakyw : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2002. 23 s.

Imbelloni J. Epítome de culturologia. Buenos Aires: Publicado por Humanior, 1936. 320 p.

Inglehart R., Wtlzel C. Modernization, Cultural Change, and Democracy: The Human Development Sequence, Cambridge University Press. 2005. 333 p.

Intercultural competence for all Preparation for living in a heterogeneous world / ed. by J. Huber. Council of Europe Pestalozzi Series, No. 2. Council of Europe Publishing. Layout: Jouve, Paris, 2012. 125 p.

Intergovernmental Conference on Cultural Policies in Europe, Helsinki, 19–28 June 1972. UNESCO. 1972. 50 p.

Intergovermental Conference on Institutional, Administrative and Financial Aspects of Cultural Policies. Final Report. Venice 24 August – 2 September 1970. UNESCO. 1970. 76 p.

International Crisis Group. “Crisis Group.” Crisis Group, 2019, URL: www.crisisgroup.org (accessed: 10.01.2025).

Ippolito J. Crypto-Preservation and the Ghost of Andy Warhol. *Arts (Basel)*, 2022. Vol.11 (2), p. 47. URL: https://doi.org/10.3390/arts11020047 (accessed: 01.09.2024).

Iraola M. E., Peña-Fernández S. The Face of War. Women in the Photographs of the International Press during the Invasion of Ukraine. *Fotocinema*. 2023. Vol. 27. Pp. 245–262.

Ivanenko N., Biletska O., Hurbanska S., Hurbanska A., Kochmar D. English language Morphological Neologisms Reflecting the War in Ukraine. *World Journal of English Language.* 2023. Vol. 13. Issue 5. Pp. 432–438.

Jacobs F. H. The construction of a life: Madonna Properzia De'Rossi ‘Schultrice’ Bolognese, *Word & Image,* 1993. Vol. 9, Issue 2. pp. 122–132.

Jensen B. AI Brings New Potential to the Art of Theater. Arts and Humanities. Standfort University, Institute for Human-Centered Artificial Intelligence (HAI). Publ. 15.01.2025. URL: https://hai.stanford.edu/news/ai-brings-new-potential-art-theater (accessed: 10.01.2025).

Johansson-Nogués E., Şimanschi E. Fabricating a war? Russian (dis)information on Ukraine. *International Affairs.* 2023. Vol. 99. Issue 5. Pp. 2015–2036.

Joughin J. J. Secret Histories – Crypto-memes of Dissident Identity – Shakespeare and the National Imaginary. *Studies in ethnicity and nationalism*. 2016. Vol.16 (2). Pp. 269–282. URL: https://doi.org/10.1111/sena.12188 (accessed: 20.11.2024).

Jung C. G. Archetypy i symbole. Pisma wybrane. Warszawa : Czytelnik, 1976. 528 s.

Jung C. G. Czerwona księga. Kraków : Vis-a-vis, 2023. 655 s.

Jung C. G. Man and His Symbols. New York : Random House Llc Us. 1968. 319 p.

Jung C. G. Typy psychologiczne. Warszawa : Wydawnictwo KR. 2015. 654 s.

Jung C. G. Psychologia a religia. Warszawa : Książka i Wiedza, 1970. 445 s.

Jung C. G. Symbols of Transformation. Princeton University Press, 1981. 470 p.

Kaarbo J., Oppermann K., Beasley R. K. What if? Counterfactual Trump and the Western response to the war in Ukraine. *International Affairs*. 2023. Vol. 99. Issue 2. Pp.60 5–624.

Kelly J. Women, history & theory / ed. C. R. Stimpson. Chicago & London: University of Chicago Press, 1986. Pp. 19–50.

Kendall E. Uncanny valley. Encyclopedia Britannica. Publ. 09.06.2025. URL: https://www.britannica.com/topic/uncanny-valley (accessed: 09.01.2025).

Khan R. “Researchers, Bureaucrats and the Lifeworlds of Cultural Policy.” *International Journal of Cultural Policy*. 2019. Vol. 25(4). Pp. 528–540.

Kittsteiner H.-D. Was sind Kulturwissenschaften? 13 Antworten. Fink, 2004. 300 s.

Kleinmann Y. Situative Polonität – Die Verfassungsreform im späten 18. Jahrhundert und ihre Deutungen bei Aleksander Brückner. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. S. 77–100.

Kleinmann Y., Rabus A. Aleksander Brückner revisited oder Zur Aktualität eines vernachlässigten Gelehrten. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um*

Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. S. 11–30.

Knill C. European Policies: The Impact of National Administrative Traditions. *Journal of public policy*. 1998. № 1. Pp. 1–28.

Kocha S. M. Archetyp cienia a istota człowieczeństwa w opowieści fantastycznej Hansa Christiana Andersena pt. Cień. *Archetyp cienia a istota człowieczeństwa w opowieści.* URL: https://czasopisma.ignatianum.edu.pl (accessed: 28.10.2023)

Kopperoinen P. The World Council of Churches at the 11th General Assembly on the War in Ukraine. *Occasional Papers on Religion in Eastern Europe.* 2023. Vol. 43. Issue 5. Pp. 102–108.

Korespondencja Józefa Korzeniowskiego, historyka. T. 8, B. *Biblioteka Narodowa.* Sygn. 7351 III. 136 k.

Korespondencja redakcji i administracji «Kwartalnika Historycznego» we Lwowie a w szczególności redaktora Oswalda Balzera i redaktora Ludwika Finkla, w latach 1890–1891. *Biblioteka Narodowa.* Sygn. Rps 2808 III. 510 k.

Korespondencja Władysława Łozińskiego z lat 1861–1913. T. 2, Berwiński-Buszczyński. *Biblioteka Jagiellońska.* Sygn. BJ Rkp. 10047 III. 521 k.

Kosciejew M. Endangered cultural heritage in the Russia-Ukraine war: comparing and critiquing interventions by international cultural heritage organizations. *International Journal of Heritage Studies.* 2023. Vol. 29. Issue 11. Pp. 1158–1177.

Kośny W. Aleksander Brückner – ein polnischer Slavist in Berlin als «Dolmetscher der Geister». *Zeitschrift für Slawistik*. 1991. Bd. 36 (3). S. 381–391.

Kośny W. Aleksander Brückners patriotische Mobilmachung 1914–1918. *Zeitschrift für Slawistik*. 2015. Bd. 60 (4). S. 513–531.

Kramar N., Ilchenko O. Neologisms in the media coverage of the Russia-Ukraine war in the context of information warfare. *Studies about Languages / Kalbų studijos.* 2023. Issue 43. Pp. 14–28.

Kremer J. W., Rothberg D. *Facing the Collective Shadow*. URL: https:// library.wisn.org/wp-content/uploads/2014/12/facing_the_collective_shadow.pdf (accessed: 05.02.2024).

Krims A. Rap music and the poetics of identity. Cambridge University Press, 2000. P. 216.

Kroeber, A. L., Kluckhohn, C. Culture: a critical review of concepts and definitions. Cambridge ; Massachusetts : Peabody Museum Press, 1952. 247 p.

Kulturwissenschaft Studium. URL: https://www.studieren-studium.com/ studium/Kulturwissenschaft (accessed: 08.09.2023).

Kulturwissenschaft / Cultural Studies. 2024. URL: https://www. hochschulkompass.de (accessed: 13.08.2024).

Kulturwissenschaft: eine Auswahl grundlegender Texte. / ed. Uwe Wirth. Suhrkamp Verlag. 2008. 559 s.

Kulturwissenschaftliche Zeitschrift. URL: https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de (accessed: 08.09.2023).

Kunertova D. Drones have boots: Learning from Russia's war in Ukraine. *Contemporary security policy.* 2023. Vol. 44. Issue 4, Pp. 576–591.

Kunsthistorisches Museum Wien, Österreich. URL: www.khm.at/de/object/22900bf8fb/ (accessed 20.03.2024).

Kunz A., Miele M., Steinmetz R.L.R. Advanced swine manure treatment and utilization in Brazil. *Bioresource Technology.* 2009. Vol. 100, Issue 22. Pp. 485–489.

Kuzio T. Russian Nationalism and the Russian-Ukrainian War. Autocracy-orthodoxy-nationality. Routledge, Taylor & Francis Group, 2022. 280 p.

Kyluk V. National Identity in Time of War: Ukraine after the Russian Aggressions of 2014 and 2022. *Problems of post-communism*. Vol. 71, Issue 4. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10758216.2023.2224571 (accessed 20.03.2024).

Kysliuk K.Visual frames of the Russian-Ukrainian war in Ukrainian culture. *Culture and art in modern scientific discourse:* monograph / V. Sheyko, N. Kushnarenko ets. Kharkiv: PC Technology center, 2023. Pp. 69–96.

LA Times: Путин процитировал заявление Деникина о Малороссии. *КорреспондентТ.net*. Опубл. 25.05.2009. URL: https://korrespondent.net/world/worldabus/848242-la-times-putin-procitiroval-zayavlenie-denikina-o-malorossii (accessed 20.03.2024).

Laboratorio delle Arti visive. Retrieved from: https://stampeditraduzione.sns.it/schedastampa.php?id=1237 (accessed 08.03.2024).

Łańcut Castle, Poland. URL: https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/HKv4uCraX3uQH7R4tJ0k_autoportret-przy-sztalugach-obraz?search_token=wXxe9MQVZEb7LacyIhOj&sortby=created_at-descNational (accessed; 07.05.2024).

Lane H. Intercultural Learning. *Encyclopedia of the Sciences of Learning* / Seel N.M. (eds). Boston ; Springer, 2012. Pp. 1618–1620.

Latin America's Multicultural Movements: The Struggle Between Communitarianism, Autonomy, and Human Rights / eds.: T. A. Eisenstadt, M. S. Danielson, M. J. B. Corres, C. S. Polo. New York : Oxford University Press, 2013. 271 p.

Lavinia Fontana. Portrait of Bianca degli Utili Maselli, half length, in an interior, holding a dog and surrounded by six of her children. *Auction Sotheby's.* Lot 48, 26.12.2012. *602500 USD.* URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html (accessed: 15.10.2024).

Legkauskas V. Feet of clay: five cultural vulnerabilities of the Russian state in the face of the war in Ukraine. *Journal of Contemporary European Studies.* 2024. Vol. 32, Issue 1. Pp. 262–271.

León N. Historia de Antropologia fisica en México. *American Journal of Physical Anthropology*. 1919. Vol. 2, Issue 3. Pp. 229–264.

Levene R. Historia de la Nation Argentina / Ricardo Levene. Buenos Aires: El Ateneo, 1936–1950. 258 p.

Lévi-Strauss C. Mytholoques : L'origine des manières de table. Paris: Plon, 2014. 620 p.

Levko O. Framing the Russia-Ukraine War in the Discourse of Ukrainian Church Leaders. *Logos: A Journal, of Religion, Philosophy Comparative Cultural Studies & Art.* 2023. Issue 115, Pp. 67–78.

Locker, Jesse M. An Eighteenth-Century Biography of Artemisia Gentileschi. *Notes in the History of Art.* 2010, Vol. 29, No. 2, Winter. Pp. 27–37.

Locker, Jesse M. Artemisia Gentileschi: The Language of Painting. New Haven : Yale University Press, 2015. Pp. 3–5.

Locker Jesse. Review on “Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence”. *Renaissance Quarterly*, 2009, Vol. 62, No. 2, Summer. Pp. 532–533.

Lopez Serrano, M. El Escorial: el Monasterio y las casitas del Principe y del Infante. Madrid: Fisa-Barcelona, 1984. 224 p.

Lymarenko L. Spiritual values of student youth in today's realities: analysis of cultural and artistic projects. *Естетика і етика педагогічної дії. Київ*. 2023. Вип. 28. С. 89–99.

Lynda Benglis e Properzia de' Rossi: Sculpitrici di capriccioso e destrissimo ingegno. *MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna,* 26.01.2024 – 26.05.2024. URL: https://www.museibologna.it/mambo/schede/lynda-benglis-e-properzia-de-rossi-sculpitrici-di-capriccioso-e-destrissimo-ingegno-1051/ (accessed: 29.10.2024).

Maithani C. Intermediality of Screens in Post-Media Assemblages. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 2019. Vol. 17(1) Pp. 63–80.

Makuch M.Y., Bahamondes L. Barriers to access to infertility care and assisted reproductive technology within the public health sector in Brazil. *Facts Views & Vision Obgyn*. 2012. Vol. 4. № 4. Pp. 221–226.

Malaguzzi V. F. L'architettura a Bologna nel Rinascimento. Bologna : Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1899. 450 p.

Malvasia C. C. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. Parte 1–3. 416 p.

Malvasia C. C. Lavinia Fontana. *Felsina pittrice: vite de' pittori Bolognesi*. Bologna: Publisher Tip. Guidi all'Ancora, 1841. Vol. I. Part 2. Pp. 176–180. URL: https://archive.org/details/felsinapittrice01victgoog/page/183/mode/1up (accessed: 12.03.2024).

Malvasia C. C. Di Gio. Andrea Sirani e di Elisabetta sua figlivola. *Felsina pittrice, vité de pittori Bolognesi*. Bologna, 1678. Vol. 2. Pp. 453–487. URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7zm0193h&view=1up&seq=463 (accessed 11.10.2024).

Mangset P. The End of Cultural Policy? *International Journal of Cultural Policy.* 2020. Vol. 26(3). Pp. 398–411.

Mandrini R. J. América aborigen: de los primerospobladores a la invasión europea. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2013. 287 p.

Marchetti G. Il ritratto del Conte Guido De' Pepoli scolpito da Properzia De' Rossi, memoria. Bologna : Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti, 1842. 16 p.

Marczewski P. Paradoksy samokolonizacji Europy Wschodniej. Przegląd Humanistyczny. 2014. Vol. 446, № 5. S. 73–82.

Marie Louize von Franc and The Realization of the Shadow. *Jung C. G. Depth Psychology.* URL: https://carljungdepthpsychologysite.blog/2020/01/28/franz-5/ (accessed: 28.01.2024).

Martens T. The Player: ‘Late Shift’ is the first fully. 2016 realized choose-your-own adventure movie. Or is it a game? *Los Angeles Times.* Publ. 28.04.2016. URL:

https://www.latimes.com/entertainment/herocomplex/la-ca-hc-the-player-late-shift-20160501-story.html(accessed: 28.01.2024).

Mälksoo M. The Postcolonial Moment in Russia's War Against Ukraine. *Journal of Genocide Research*. 2023. Vol. 25. № 3–4. pp. 471–481.

McGuigan J. Rethinking Cultural Policy. London : Routledge. 2004. 192 p.

McLarren K. The Silence of the Roman Catholic Church on the Ukraine War. *The Review of Faith & International Affairs*. Publ. 10.10.2023. URL: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15570274.2023.2261711 (accessed: 12.03.2024).

McVeigh R., Rolston B. From Good Friday to Good Relations: Sectarianism, Racism and the Northern Ireland State. *Race & Class*. 2007. Vol. 48, No. 4, Apr. Pp. 1–23.

Medeiros M., Souza P.H., Castro F.A. O topo da distribuição de renda no Brasil: primeiras estimativas com dados tributários e comparação com pesquisas domiciliares (2006–2012). *Dados*. 2015. Vol. 58. No 1. Pp. 7–36.

Memorie originali Italiane risguardanti le Belle Arti / ed. Michelangelo Gualandi. Bologna : Tipografia Sassi Nelle Spaderia, 1844. 208 p.

Mendelsohn E. Jewish Assimilation in Lvov: The Case of Wilhelm Feldman. *Slavic Review*. 1969. Vol. 28. No. 4. Pp. 577–590.

Messineo M. C. Lenguas indígenas y lenguas minorizadas: estudios sobre la diversidad (socio) lingüística de la Argentina y países limítrofes. Buenos Aires : Eudeba, 2015. 343 p.

Metten T. Konturen der Kulturwissenschaft/en – einleitende Überlegungen. *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift.* 2016. No. 1. S. 5–16.

Modesti Adelina. Il Pennello Virile': Elisabetta Sirani and Artemisia Gentileschi as Masculanized Painters? *Artemisia Gentileschi in a Changing Light. /* ed. S. Barker. Turnhout: Brepols Publushers, 2018. Pp. 131–146. (Medici Archive Project).

Modesti, Adelina. Maestra Elisabetta Sirani, «Virtuosa del Pennello». *Imagines. The magazine of the Uffizi Galleries*. 2018. №2. Pp. 84–97.

Modulhandbuch des Studiengangs Kulturwissenschaften (Bachelor of Arts) an der Universität der Bundeswehr München (2024). URL: https://www.unibw.de/kuwi/studium/mhb-04-10-2023-1.pdf (accessed: 2.04.2024).

Modulkatalog für den Studiengang «Cultural and Social Studies». 2024. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.europa-uni.de/de/studium/studienangebot/ba-cultural-social-studies/_images/Modulkatalog-BA-Cultural-and-Social-Studies-DE-_2023_pdf (accessed: 16.07.2024).

Moles A. Sociodynamique de la culture. De Gruyter Mouton, 1971. 542 p.

Molina A.T. de. Lenguas e interculturalidad / comp. J. Zigarán. Salta: Universidad National, 2002. 459 p.

Murphy C. P. Lavinia Fontana; an artist and her society in late sixteenth-century Bologna. Submit. for a PhD in the History of Art, University College, London, 1996. 319 p.

Museo Civico Mediavale, Bologna, Italia. URL: https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873 (accessed: 22.05.2024).

Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Firenze, Italia. URL: http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/ (accessed: 15.01.2024).

Museo della Storia di Bologna a Palazzo Pepoli, Musei nella Citta, Bologna, Italia. URL: https://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/1671 (accessed 24.02.2024).

Museo di San Marco, Firenze, Ministero della Cultura, Italia. URL: https://museitoscana.cultura.gov.it/ (accessed 25.05.2024).

Museo di San Petronio, Bologna, Italia. URL: https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/ (accessed: 24.02.2024).

Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia. URL: https://capodimonte.cultura.gov.it/ (accessed: 18.02.2024).

Museum of Paul Getty, Los Angeles, USA. URL: https://www.getty.edu/ (accessed: 11.10.2024).

Must Ü. The coverage of the russian-Ukrainian war in international scientific literature. *Феномен культури постглобалізму – контекст військових конфліктів* : зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 22 листоп. 2023 р. : у 2 ч. / заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред. та упоряд. С. Янковський. Київ : Маріуп. ун-т, 2023. Ч. І. С.31–34.

Müller M.G. Der ungehörte Vermittler. Aleksander Brückner als polnischer Slawist im deutschen akademischen Milieu. *Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart* / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015. S. 47–59.

Münzkabinetts, Berlin, Deutschland. *Münzstand, Artemisia Gentileschi, 1620–1653.* URL: https://smb.museum-digital.de/object/178613 (accessed 01.11.2024).

National Gallery in London, UK. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemisia-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria (accessed 11.10.2024).

National Gallery of Art, Washington, USA. URL: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html (accessed 22.05.2024).

National Gallery of Ireland, Dublin, Ireland. URL: http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1 (accessed 05.05.2024).

National Museum of Poznan, Poznan, Poland. URL: https://mnp.art.pl/ (accessed 24.02.2024).

National Museum Prado, Madrid, Spain. URL https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165 (accessed: 15.01.2024).

National Museum of Women in the Arts, Washington, USA. URL: https://nmwa.org/ (accessed: 10.10.2024).

Nazarovets S., Mryglod O. Ukrainian Arts and Humanities Research in Scopus: A Bibliometric Analysis, *Library Hi Tech*. Publ. 18.07.2023. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45858/1/S_Hazarovets_LHT_2023_BIBL.pdf (accessed: 15.11.2024).

Nelson J. K.(ed.) Plautilla Nelli (1524–1588): The Painter-Prioress of Renaissance Florence. Florence : Syracuse University Press, 2008. 210 p.

Neto J., Oliveira E. N., Neto F. Acculturation, Adaptation and Loneliness among Brazilian Migrants Living in Portugal. *Peoplés Movements in the 21st Century*. *Risk, Challenges and Benefits.* TechOpen, 2018. Pp. 169–185.

Neumann E. Depth Psychology and a New Ethic. Boulder, Colorado: Shambhala Publications Inc, 1990. 168 s.

New interview with Karin Alvtegen, OMF Ambassador & bestselling author! URL: https://www.omfcanada.ngo/karin-alvtegen-tgt/ (accessed: 1.11.2022).

Nnanyelugo Ch. E., Iyendo T. O., Gever V. C. Effect of Internet-mediated music therapy intervention on reduction in generalized anxiety disorder symptoms among displaced Nigerians of the Russia–Ukraine war. *Psychology of Music.* 2023. Vol. 51. Issue 4. Pp. 1149–1159.

Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News.* 1971. January. Pp. 22–39.

Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists? Introd. by C. Grant. 50 annivessary ed. London : Thames & Hudson Ltd, 2021. 112 p.

Nowak A. History as an Apology for Totalitarianism. *Institute of National Remembrance Review*. 2019. № 1. Pp. 311–349.

Nünning A., Nünning, V. Konzepte der Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Berlin : J.B. Metzler. 2003. 388 s.

Nünning V., Nünning A. Kulturwissenschaften: Eine multiperspektivische Einführung in einen interdisziplinären Diskussionszusammenhang. *Nünning, A., Nünning, V. (eds) Einführung in die Kulturwissenschaften*. Stuttgart : J.B. Metzler, 2008. S. 2–18.

O'Malley B. Global tensions challenge HE's intercultural mission. *University World News*. Publ. 03,12.2023. URL: https://www.universityworldnews.com/post.php?story=20231202041649975 (accessed: 12.11.2024).

O'Neill J.P. (ed.) Orazio and Artemisia Gentileschi. New York : Metropolitan Museum of Art, 2001. 476 p.

Okhovati M. Trends in Global Assisted Reproductive Technologies Research: a Scientometrics study. *Electronic Physician*. 2015. Vol. 7. № 8. Pp. 1597–1601.

Okland O. Perspectives on Globalization and Culture. *Møter og mangfold: Religion og kultur i historie, samtid og skole* / H. V. Kleive, J. G. Lillebø & K.-W. Sæther (red.). Cappelen Damm Akademisk, 2022. Pp. 9–36.

Oliveira R.C. de. Aculturacao e «friccao» interetnica. *America Latina*. 1963. № 6. Pp. 33–45.

Oliveira R.C. de. Sociologia do Brasil Indígena. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1978. 222 p.

Olzacka E. War and 'museum front' in a digital era: The Ukrainian War Museum during the Russian invasion of Ukraine. *Media, War & Conflict*. 2023. Vol. 17, № 1. Pp. 98–115.

Ostapenko L., Vorontsova A., Voronenko I., Makarenko I., Kozmenko, S. Coverage of the Russian armed aggression against Ukraine in scientific works: Bibliometric analysis. *Journal of International Studies*. 2023. Vol. 16(3). Pp. 9–33.

Pachter M., Landry Ch. Culture at the Crossroads: Culture and Cultural Institutions at the Beginning of the 21st Century. London : Comedia, 2001. 113 p.

Pajor K. Inteligencja archetypów. *Albo albo. Problemy psychologii kultury. Inteligencja archetypów*. 2005. № 4. Pp. 9–24.

Palaiologou N. Intercultural education: new century, new needs. *Intercultural Education*, 2011. Vol. 22, № 4. Pp. 227–230.

Palavecino E. Algunas notas sobre la transculturación del indio chaqueño. *Runa. Archivo Para Las Ciencias Del Hombre.* 1959. Vol. 9. № 1–2. Pp. 379–389.

Palavecino E. Areas Culturales del Territorio Argentino. Univ. Nac. De la Plata. *Actas y trabajos cientificos del XXV Congreso International de Americanistas*. (La Plata. 1932). Buenos Aires, 1934. T. 1. Pp. 223–234.

Palavecino E. Areas y capas culturales en el territorio Argentino: Museo de Historia Natural de San Rafael. *Mendoza, Argentina: Notas del Museo*. 1977 (1948). № 18. Pp. 3–82.

Palavecino E. La mascara y la cultura. Buenos Aires : Ediclones de la Munieipalidad de Buenos Aires, 1954. 132 p.

Palavecino E. Teoría del cambio cultural. *Philosophia*. 1962. № 26. Pp. 60–72.

Palerm Á. Antropología y marxismo. México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social : Universidad Autónoma Metropolitana : Universidad Iberoamericana, 2008. 348 p.

Pavel L. The cultural turns: from convergent concepts to interpretive narratives. *Dacoromania Litteraria.* 2016. № 3. Pp. 75–86.

Pedro J.M. Corpo, prazer, e trabalho. *Nova história das mulheres* / eds. J. M. Pedro, C. B. Pinsky. São Paulo : Contexto, 2012. Pp. 238–259.

Pereira L.C. Structuralist macroeconomics and the new developmentalism Brazilian. *Journal of Political Economy*. 2012. Vol. 32. Issue 3. Pp. 347–366.

Perkins C. C. Italian sculptors: being a history of Sculpture in Northern, Southern, and Eastern Italy. London : Longmans, Green, and Co, 1868. 326 p.

Percival J. Review : Hartog F. The Mirror of Herodotus. The Representation of the Other in the Writing of History. The New Historicism; Studies in Cultural Poetics 5. University of California Press, 1988. 386 p. *Greece & Rome*. 1990. Vol. 37, Issue 1. Pp. 97–100.

Perzycka-Borowska E., Gliniecka M., KukiełkoK., Parchimowicz M. Socio-Educational Impact of Ukraine War Murals: Jasień Railway Station Gallery. *Arts.* 2023. Vol. 12. Issue 3: 112.

Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna, Italia. URL: https://pinacotecabologna.beniculturali.it/it/ (accessed: 12.03.2024).

Piróg M. Inny w nas. Kwestia Innego w świetle koncepcji cienia Carla Gustava Junga. *Etyka*. 2019. T. 58, Issue 1. S. 211–218.

Plokhy S. The Russo-Ukrainian War. Allen Lane, 2023. 416 p.

Pohrt H. Beiträge zum Wirken des Slawisten Aleksander Brückner In Berlin 1881–1939. *Zeitschrift für Slawistik*. 1970. Bd. 15 (1). S. 90–102.

Pollard M. Uncanny Valley, Battersea Arts Centre. Publ. 24.02.2022. URL: https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/uncanny-valley-battersea-arts-centre (accessed: 29.12.2024).

Polo Museale Fiorentino. Inventario 1890: online database, Uffizi, Firenze, Italia. URL: http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp (accessed 10.09.2024).

Pope Alexander VI. Inter caetera (May 4, 1493). *Encyclopedia Virginia*. URL: https://encyclopediavirginia.org/entries/inter-caetera-by-pope-alexander-vi-may-4-1493 (accessed: 12.10.2024).

Popova M. The Poetics of Smell as a Mode of Knowledge. *The Marginalian.* URL: https://www.themarginalian.org/2015/10/28/lewis-thomas-on-smell-long-line-of-cells/ (accessed: 19.10.2023).

Popper K. Three Worlds – Tanner Lectures (07.04.1978, University of Michigan). The Tanner Lectures on Human Values. URL: https:// tannerlectures.org/lectures/three-worlds/ (accessed: 12.01.2025).

Poujol P. Online film production in China using blockchain and smart contracts: the development of collaborative platforms for emerging creative talents. Cham : Springer, 2019. 445 p. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-02468-0 (accessed: 15.11.2024).

Prebisch R. Hacia una teoría de la transformació. *CEPAL Review. Santiago de Chile*. 2008. № 96. Pp. 27–72.

Prebisch R. Socioeconomic Structure and Crisis of Peripheral Capitalism. *CEPAL Review*. 1978. № 6. Pp. 159–252.

Rabus A. Brückners Werk revisited: Zensierte Polonität? Aleksander Brückner revisited. Debatten um Polen und Polentum in Geschichte und Gegenwart / red. Y. Kleinmann, A. Rabus. Göttingen : Wallstein Verlag, 2015. S. 60–76.

Ragg L. M. R. The Women Artists of Bologna. London: Methuen&Co, 1907. 320 p. URL: https://archive.org/details/cu31924020692624/page/n9/mode/2up (accessed 15.09.2024).

Ramani S. Putin's War on Ukraine. Russia's Campaign for Global Counter-Revolution. Hurst, 2023. 592 p.

Rank O. Der Doppelganger: Eine Psychoanalytische Studie. Literaricon Verlag UG, 2017. 120 s.

Redfield R., Linton R., Herskovits M. J. Memorandum for the Study of Acculturation. *American Anthropologist*. 1936. Vol. 38. № 1. Pp. 149–152.

Ribeiro D. O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 476 p.

Ribeiro D. Os índios e a civilização. São Paulo : Circulo do Livro, 2019. 460 p.

Richardson J. Introduction: The Concept of Policy Style. *British Policy-Making and the Need for a Post-Brexit Policy Style*. Palgrave Pivot Cham, 2018. Pp.1–14.

Ridolfi C. Vita di Marietta Tintoretta. Pittrice, Figlivola di Iacopo. (Part 2). *Le marauiglie dell'arte, ouero, Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato*. Venetia : Pressogio Battista Sgava, 1648. Pp. 71–72. URL: https://archive. org/details/lemarauigliedell00rido/page/71/mode/ 1up (accessed 03.10.2024).

Rindzeviiūtė E. Transforming cultural policy in Eastern Europe: the endless frontier. *International Journal of Cultural Policy.* 2021. Vol. 27, № 2. Pp. 149–162.

Robinson R. L. R. Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentilleschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Femail Artists. Italy : Studio Art Centers International Florence, 2017. 244 p.

Rodríguez C., El Gazi J. The poetics of indigenous radio in Colombia. *Media Culture & Society.* 2007. Vol. 29(3). Pp. 449–468.

Rocco P. Maniera Devota/ mano Donnesca: Women, Virtue and Visual Imagery during the Counter-Reformation in the Papal States, 1575–1675. New York : Graduate Center, City University of New York, 2014. 250 p.

Romanini A. M. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani.* 1961. Vol. 3. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29/ (accessed 03.10.2024).

Ruhl A. Gemeinsam in der digitalen Filterblase. Daniel Wetzel, Rimini Protokoll: Bubble Jam – Eine Cloud-Performance mit Smartphones. *Die deutsche Bühne,* Publ. 24.10.2019. URL: https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/gemeinsam-der-digitalen-filterblase/(accessed 20.11.2024).

Saffi A. Della vita, e delle opere di Maria Properzia de' Rossi, scultrice bolognese: discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna detto il 22 di giugno 1830. Bologna : Tip. della Volpe, 1832. 21 p.

Sanchez G. Virtually produced pandemic movie Zero Contact set to premiere on new NFT platform. *AVClub*. Publ. 07.07.2021. URL: https://www.avclub.com/virtually-produced-pandemic-movie-zero-contact-set-to-p-1847244475 (accessed: 02.12.2024).

Sandrart J. von. Zweyter Theil, Von der alt- und neu-berühmten Egyptischen, Griechischen, Römischen, Italiänischen, Hoch- und Nied. *L' Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau, Bild- und Mahlerey-Künste.* Nürnberg, 1675. Bd. 1. 388 s. URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sandrart1675d/0100/image,info (accessed 15.04.2024).

Sarasola C.M. De manera sagrada y en celebración: identidad, cosmovisión y espiritualidad en los pueblos indígenas. Buenos Aires: Biblos, 2010. 359 p.

Sarmiento D.F. Civilización y barbarie / **ed.** de R. Yahni. Madrid : Catedra, 2011. 457 p.

Savu E. The «intercultural» teacher – a new response to the teaching career. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2014. Vol. 128. Pp. 111–116.

Schaden E. A Mitologia Heróica de Tribos Indígenas do Brasil: Ensaio Etno-SociolÓgico. Rio de Janeiro : Editoral Imprensa National, 1959. 175 p.

Sharma P., Rathore R. Culture, Poetics, and Politics of Food in the Select Short Stories of C.S. Lakshmi. *Akshar Wangmay UGC Care Listed, Intemational Research Journal.* 2021. Vol.3, Issue 4. Pp. 44–45.

Scholze D. Aleksander Brückner – polski slawista w Berlinie. *Rocznik Lubuski.* 1993. T. 18. S. 137–142.

Schonborn Castle Weisenstein, Pommersfelden, Germany. URL: https://www.schoenborn.de/schloss-weissenstein/kunstsammlung/ (accessed 24.02.2024).

Schröter J. Intermedialität. Medientheorie / Kulturtheorie / Philosophie. URL: http://theorie-der-medien.de/ (accessed: 02.09.2024).

Schuster J. M. Mapping state cultural policy: The state of Washington. Chicago : The University of Chicago, Cultural Policy Center, 2003. 232 p.

Schwelling B. Der kulturelle Blick auf politische Phänomene. Theorien, Methoden, Problemstellunge. *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft: Theorien, Methoden, Problemstellungen*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004. S.11–29.

Selimi F., Zejnullahu S. The Narrative, Discourse and Terminology of the Western Balkans Online Media Reporting on the Russia-Ukraine War. *Studies in Media and Communication. 2023.* Vol. 11 Issue 6. Pp.90–100.

Serie degli uomini i pi u illustri nella pittura, scultura, e architettura: con i loro elogi, e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti. Dell' illustrissimo signore Lorenzo Niccolini. Firenze: nella stamperia di Domenico Marzi, e compagni, 1772. Vol. 5. 218 p.

Shelley M. Frankenstein. URL: https://taosoulsearcher.blogspot.com/p/frankenstein.html (accessed: 05.02.2024).

Shumylovych B. Cinematic Culture During the War in Ukraine: Surviving the Year of Brutalities. "Images". Poznań : Adam Mickiewicz University Press, 2023. Vol. 34, Issue 43. Pp. 111–126.

Sidey Myoo. Types of interactivity versus performativity. *Art Inquiry*, 2021. Vol. 23. Pp. 75–88. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1009172 (accessed: 02.09.2024).

Sikorska I., Nykyforenko N. The inquiry for intercultural learning in higher education in Ukraine. *Another Brick in the Wall: Rethinking Education Conference Proceedings*. Amsterdam, 11–15 November, 2019.

Sikorska I. Intercultural awareness as one of the learning outcomes under internationalization of higher education. European Values in Ukrainian Education: Collective Volume. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2021. Pp. 38–51.

Simons P. Artemisia Gentileschi's Susanna and the Elders (1610) in the Context of Counter-Reformation Rome. *Artemisia Gentileschi in a changing light; ed.* Sheila Barker. Turnhout, Belgium : Harvey Miller Publishers, 2017. Pp. 41–57. (Series: Medici Archive Project series).

60 ans d'histoire de l' UNESCO. Actes du colloque international, Paris, 16–18 novembre 2005. UNESCO. 2007. 601 p.

Slyusarevskyy M., Chunikhina S., Flaherty M. Social tension as a macro indicator of the psychological well-being of society. *Wiad Lek*. 2021. Vol. 74. Pp. 2812–2817.

Sluijs J., Smelik A. Interactivity and Affect in Intermedial Art. *Theorizing Introverted and Extraverted Intermediality. Intermédialités. Intermediality*. 2009. Vol.13. Pp. 177–196.

Smolina O. Poetics of culture as a cultural studies problem area. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018. № 2. С. 37–40.

Snyder J. Poetics of Opposition in Contemporary Spain. Politics and the Work of Urban Culture. Palgrave Macmillan, September 2015, 272 p.

Sofonisba Anguissola (Cremona, 1532–1626, Palermo). Portrait of a girl from a noble family, bust length, watercolor and bodycolor, 9.5 x 7.2 cm, Lot 19, 31.01.2019, 16250 USD. *Auction House Christie's*. URL: https://www.christies.com/en/lot/lot-6188309 (accessed 15.02.2024).

Soterroni A.C. Future environmental and agricultural impacts of Brazil's Forest Code / Aline C. Soterroni el at. *Environmental Research Letters*. 2018. Issue 13. Pp. 1–12.

Spytska L. Social tension in society and its impact on life. *Modern engineering and innovative technologies.* 2023. Issue 25. Part 3. Pp. 17–22.

Stearns F. P. Life and genius of Jacopo Robusti, called Tintoretto. New York ; London : The Knickerboker Press, G. P. Putnam's Sons, 1894. 328 p. URL: https://archive.org/details/cu31924016774097/page/n12/mode/1up?q=Marietta+Robusti (accessed: 08.11.2024).

Studien- und Prüfungsordnung für den Studiengang Kulturwissenschaften (Bachelor of Arts). URL: http://surl.li/rsdndd (accessed: 21.05.2024).

Sudan Crisis Situational Analysis / Data Friendly Space. 28 February 2024. 52 p.

Szabó G.H. New historicism and poetics of culture. URL: https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=18397 (accessed: 19.10.2023).

Szyszka K. Złoto ukryte w ciemności: jungowska koncepcja cienia. URL: https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/hip/article/download/7488/5804 (accessed: 16.12.2023).

Tanwar S. Blockchain Technology From Theory to Practice. Singapore: Springer, 2022. 421 pp. URL: https://doi.org/10.1007/978-981-19-1488-1 (accessed: 09.10.2024).

Tax S. Heritage of Conquest: The Ethnology of Middle America. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1952. 312 p.

Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft / Hrsg.: R. Borgards. Reclam: Stuttgart 2010. 293 s.

Thalmann J. Bolognese Women Artists at Christ Church, Oxford. Drawings by Elisabetta Sirani and Properzia de' Rossi in Christ Church, Oxford. *ArtHerstory.* Publ. 09.03.2021. URL: https://artherstory.net/bolognese-women-artists-at-christ-church-oxford/ (accessed: 19.10.2024).

The book of the Glory of Kings of Ethiopia. The Kebra Nagast. / transl. from Ethiopic by E. A. Wallis Budge. London : Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932.

The concept of intercultural dialogue / Council of Europe. Intercultural Dialogue. URL: https://www.coe.int/t/dg4/intercultural/concept_EN.asp (accessed: 10.10.2024).

Throsby C. Economics and Culture. Cambridge. University Press, 2001. 208 p.

Tian Nan, Lopes da Silva D., Béraud-Sudreau L., Liang Xiao, Scarazzato L., Assis A. Developments in Military Expenditure and the Effects of the War in Ukraine. *Defence and Peace Economics.* 2023. Vol. 34, Issue 5. Pp. 547–562.

Tomasev N., Maynard J.L., Iason Gabriel I. Manifestations of xenophobia in AI systems. AI & Society. *Journal of Knowledge, Culture and Communication*. Publ. 2024. 23 p. URL: https://link.springer.com/article/10.1007/s00146-024-01893-4#Abs1

Toselli O. M. Racconti storici estratti dall'archivio criminale di Bologna ad illustrazione della storia patria. Bologna: Publisher pei tipi di A. Chierici, 1875. T. 2. 611 p.

Treves L., Keith L., Melchiorre M. Artemisia Gentileschi Self Portrait as Saint Catherine of Alexandria, NG6671. *London: National Gallery of UK.* 21.03.2024. URL: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/catalogues/national-gallery-2024/self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria (accessed: 30.10.2024).

Truffaut F. Truffaut par Truffaut. Entretiens et Interviews. Chêne, 1985. 227 p.

Uffizi, Florence, Italy. URL: https://www.uffizi.it/ (accessed: 15.03.2024).

Universal Declaration on Cultural Diversity, adopted by the 31st session of the General Conference of UNESCO, Paris, 2 November 2001. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127160(accessed: 30.10.2024).

Universita di Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bologna, Italia. *Opere De Rossi Properzia, Giuseppe accusato dalla moglie di Putifarre, Giuseppe e la moglie di Putifarre*. URL: https://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/104758/De%20Rossi%20Properzia%2C%20Giuseppe%20accusato%20dalla%20moglie%20di%20Putifarre%2C%20Giuseppe%20e%20la%20moglie%20di%20Putifarre (accessed 24.02.2024).

Valery A. C. P. Bologne, Ferrare, Modene, Reggio, Parme, Plaisance et leurs environs. Bruxelles : Sosiete Belge e Librairie Hauman et C◦, 1842. 290 p.

Vasari G. Life of Madonna Properzia de' Rossi, sculptor of Bologna. *The Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects,* transl. Gaston du C. de Vere. London : Philip Lee Warner, 1912–1914. Vol. 5. Pp. 123–126.

Vasari G. Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architetti*; based on the 2nd edition, 1568. Firenze: Felice Le Monnier, 1853. Vol. 9. Pp. 1–8.

Vasari G. Vita di Madonna Properzia de' Rossi, scultrice Bolognese. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori.* Fiorenza: Appreso i Giunti, 1568. Vol. I. Parte 3. 1016 p. URL: https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568 (accessed 15.03.2024).

Veenstra J. R. The New Historicism of Stephen Greenblatt: On Poetics of Culture and the Interpretation of Shakespeare. *History and Theory.* Vol. 34, Issue 3 (Oct., 1995). Pp. 174–198.

Venturi A. La scultura del Cinquecento. *Storia dell'arte Italiana.* Milano : Ulrico Hoepli, Editore Libraio della real Casa, 1901. Vol. 10. Parte I. 852 p.

Vermeulen T., Akker Van Den R. Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. Issue 2(1). Pp. 56–77.

Vestheim G. UNESCO Cultural Policies 1966–1972 – the Founding Years of 'New Cultural Policy'. *Nordic Journal of Cultural Policy*, 2019. Vol. 22, Issue 1. S. 174–195.

Villoro L. Los grandes momentos del indigenismo. México : Fondo de Cultura Económica, 1950. 248 p.

Vitali S. "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period. *RIHA Journal 0272.* Publ. 06.09.2022. URL: https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/86935 (accessed 01.10.2024).

Walter R. The poetics and politics of identity at the crossroads of cultural difference and diversity. *Ilha do Desterro*, 2008. Issue 48. Pp. 115–134.

Warman A., Batalla G.B. Arman M. at al. De eso que llaman antropología mexicana. México : D.F.: Editorial Nuestro Nevpo, 1970. 157 p.

Warmiński A. Koncepcja „cienia" w psychologii analitycznej C. G. Junga. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie*. Kraków, 1997. Zeszyt 190. Pp. 33–46.

Webster A. K. Cultural Poetics (Ethnopoetics). Dec 2015. URL: http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935345.001.0001/oxfordhb-9780199935345-e-34(accessed 01.10.2024).

Was sind Kulturwissenschaften? Padeborn : Heinz D. Kittsteiner (Hg.), 2004. 300 s.

White Paper on Intercultural Dialogue : website. Council of Europe. URL: http://www.coe.int/t/dg4/intercultural/WhitePaper_InterculturalDialogue_2_en.asp #P71_5982 (accessed: 01.10.2024).

Widajewicz J. Skąd pochodzi Prof. Aleksander Brückner? *Zeszyty Naukowe UJ*. 1971. T. 270. Prace Historycznoliterackie. Z. 20. S. 151–156.

Wilde O. The Fisherman and his Soul. *Ders.: Complete Works of Oscar Wilde*. Repr. Glasgow: Harper Collins. 1994. Pp. 236–259.

William Shakespeare. The NFT Public Library. URL: https://nftpubliclibrary. org/collections/shakespeare-collection (accessed: 01.12.2024).

Williams R. Keywords A vocabulary of culture and society Revised edition. New York : Oxford University Press, 1983. 341 p.

Wilson A., Ukraine at war: Baseline identity and social construction. *Nations and Nationalism.* 2023. Pp. 1–10.

Wishnia J. Blockchain technology: the blueprint for rebuilding the music industry? *Cardozo arts & entertainment law journal*. 2019. Vol. 37(1). Pp.229–261.

Wiswesser Sean M. Potemkin on the Dnieper: the Failure of Russian Airpower in the Ukraine war. *Small Wars & Insurgencies.* 2003. Vol. 34. Isssue 7. Pp. 1205–1234.

Wisłocki W.T. Bibljografia prac Aleksandra Brücknera. Lwów : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1928. 115 s.

Wood N.P. Brasil in Twenty–First Century Popular Media: Culture, Politics, and Nationalism on the World. Idaho Falls, ID: Lexington Books, 2016. 220 p.

Zeil L. Aleksander Brückner und die Berliner Akademie der Wissenschaften. *Zeitschrift für Slawistik*. 1980. Bd. 25 (2). S. 176–182.

Zhenchenko M., Izarova I., Baklazhenko Y. Impact of war on editors of science journals from Ukraine: Results of a survey. *European Science Editing.* 2023. Vol. 49. Pp. 1–15.

Zhu L., Gai K., Li M. Blockchain technology in internet of things. Cham, Springer, 2019. 148 p. URL: https://doi.org/10.1007/978-3-030-21766-2 (accessed: 09.11.2024).

Zöchlinger S. „[...] daß man den Schatten vom Menschen gelöst“ – Die Medialität des Schattens in ausgewählten literarischen Texten. Diplomarbeit. angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie (Mag.phil.). Wien, im Mai 2012. Deutsche Philologie. Universität Wien. 98 s.

Żuławski J. Pan Wilhelm Feldman historyk literatury polskiej. Lwów: Słowa Polskiego, 1909. 17 s.

ДОДАТКИ

ІБЕРО-АМЕРИКАНСЬКА АНТРОПОЛОГІЯ: КАТЕГОРІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ, ХРОНОЛОГІЯ

Індіхенізм – дихотомія цивілізації й варварства

[1] *Індіхенізм (icn. indigenismo)* – напрямок суспільної думки тадержавна політика в країнах Латинської Америки щодо корінних народів (indigenas), що базується на комплексі ідей і програм їхньої реалізації, спрямованих на поліпшення умов життя корінних народів, їхню політичну та соціальну виключність. Індіхенізм, як ідеологічна та суспільна течія, виник у другій половині XIX ст.

Мексиканська антропологія: етапи розвитку

[2] *Франц Боас* (1853–1942)–американський антрополог, етнограф і лінгвіст. Засновник і голова «історичної школи» в американській етнографії.

[3]*Едуард Георг Зелер* (1849–1922) – німецький антрополог, етноісторик, лінгвіст, епіграфіст. Вивчав культури доколумбової епохи у Північній і Південній Америці; заклав основи розшифровки ацтекського образотворчого письма.

[4] *Мануель Гаміо* (1883–1960), перший мексиканський антрополог зі ступенем (отримав ступінь доктора в 1921 р. у США).

[5] *Леопольдо Батрес* (1852–1926) – антрополог, піонер археології Мексики.Вперше здійснив серію розкопок піраміди Сонця храмового комплексу у м. Теотіуакані (1905–1910), очолював роботи щодо реконструкції храму Пернатого Змія стародавнього доколумбового поселення Шочикалько (Xochicalco) та ін.

[6] *Ніколас Леон* (1859–1929) – етнограф, лінгвіст, котрий заклав основи мексиканської фізичної антропології.

[7] *Андрес Моліна Ендрікос* (1868–1940) – мексиканський етнолог, адвокат, фахівець з аграрних питань, розробки якого з вивчення аграрної сфери країни були використані у законодавстві, прийнятому після Мексиканської революції. Розробив типологію населення Мексики, що встановлює кореляцію між расою, соціальною групою і культурою.

[8] *Сол Такс* (1907–1995) – американський антрополог, засновник *антропології дії*, автор фундаментальної роботи «Етнологія Центральної Америки» [20].

[9]*Ральф ЛеонБілз* (1901–1985) – американський культурантрополог, дослідник Латинської Америки, автор *теорії акультурації* [9].

[10]*Джордж Мак-Клелланд Фостер* (1913–2006) – американський антрополог, автор *моделі соціальної структури* мексиканських селянських громад [16].

[11]Гільєрмо Баталло [Guillermo Bonfil Batalla] (1935-1991) –мексиканський етнолог, антрополог і письменник. Він був співзасновником Центру досліджень і вищої освіти в галузі соціальної антропології (Centro de Investigaciones Superiores del INAH). На його честь названа бібліотека Національної школи антропології та історії.

[12]*Гонзало Агіррі Бельтран* [Gonzalo Aguirre Beltrán] (1908-1996) –мексиканським антропологом, відомим своїми дослідженнями маргінальних груп населення. Його робота зосереджена на афро-мексиканському та корінному населенні.

Становлення бразильської нації

[13] *Основні віхи історії Бразилії:*

1500 – відкриття Бразилії португальським мореплавцем Педру Альварешем Кабралом;

1580 – територія Південної Америки перейшла під владу іспанської корони;

1640 – внутрішні регіони Бразилії відійшли до Португалії;

1821 – Педру I, спадкоємець португальського короля, отримав статус віце-короля Бразилії;

1822 – Бразилія здобула незалежність;

1888 – скасовано рабство;

1889 – скасована монархічна форма правління, держава набула статусу федеративної республіки;

1960 – столиця перенесена з Ріо-де-Жанейро в м. Бразиліа;

1964 – військовий переворот в країні й початок військової диктатури;

1985 – початок періоду демократизації в країні.

[14] *Метиси* – у Латинській Америці – нащадки від шлюбу між білими та індіанцями; *мулати* – нащадки від шлюбу білих і негрів; *квартерон* – у Латинській Америці – людина, один із пращурів якої у третьому поколінні був негром.

[15] *Акультурація* – «сукупність явищ, котрі виникають внаслідок того, що групи індивідів, які володіють різними культурами, входять у перманентний контакт, при якому відбуваються зміни у початкових культурних патернах однієї або їх обох» [48].

[16]*Оскар Німеєр* [порт. Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares Filho] (1907– 2012) – бразильський архітектор, один із головних забудовників нової столиці країни міста Бразиліа.

[17] *Лусіо Марсал Феррейра Рібейро Ліма Коста* [порт. Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa] (1902–1998) – бразильський архітектор і містобудівник, один із основоположників сучасної латиноамериканської архітектури, автор проекту Бразиліа – нової столиці країни.

[18] Ді*Кавальканті* [порт. Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo] (1897–1976) – один із найяскравіших бразильських художників (поряд з Кандіда Портінарі, Лазарем Сегалом).

[19] *Кандіду Портінарі* [порт. Candido Portinari] (1903–1962) – бразильський живописець і графік. Працював у галузі станкового і монументального живопису (монументальні розписи Міністерства освіти в Ріо-де-Жанейро (1936–1945), розписи у бібліотеці Конгресу у Вашингтоні (1941), панно «Війна» і «Мир» у будинку ООН в Нью-Йорку (1955) та інші.).

[20]*Лазар Сегал* [порт. Lasar Segall] (1891–1957) – бразильський живописець і графік, скульптор.

Культурна політика в Аргентині

[21] *Ключові події та дати з історії Аргентини:*

1516 – іспанець Хуан Діас де Соліс висадився на берегах річки Ла-Плата;

1527 – мореплавець Себастьян Кабот заснував форт Санкті-Спіриту;

1535 – рік заснування Буенос-Айреса;

1776 – Буенос-Айрес стає столицею Віце-королівства Ріо-де-ла-Плата. Вигнання португальців;

1816 – підписано декларацію про незалежність Ла-Плати від Іспанії;

1826 – прийняття конституції, за якою територія з центром у Буенос-Айресі прийняла статус конфедерації (Федеративна республіка Аргентина). Початок формування аргентинської нації;

1912 – прийняття закону про загальне виборче право;

1916 – 1922 – президентське правління Іполіто Ірігойен. Нейтралітет у Першій світовій війні;

1938 – уряд Аргентини прийняв антисемітську директиву щодо недопущення біженців, які шукають притулку від переслідування Третього рейху;

1946 – прихід до влади Хуана Домініго Перона. Курс на жорстку індустріалізацію, підрив сільськогосподарського сектора. Духовне піднесення нації;

1976 – 1981 – військова диктатура Хорхе Рафаель Відела. Полювання на комуністів й опозиціонерів;

1989 – президентське правління Карлоса Менема. Економічні реформи;

2002 – аргентинськаа економічна криза;

2003 – 2007 – президентське правління Нестора Карлоса Кіршнера. Відновлення країни;

2015 – правління Маурісіо Макрі.

[22]*Хуан Мануель де Росас* [icп. Juan Manuel José Domingo Ortiz de Rosas y López de Osornio] – президент Аргентини (1835–1852).

[23] *Хуан Батіста Альберді* [icп. Juan Bautista Alberdi] (1810–1884) – аргентинський соціолог, державний діяч.

[24] *Домінго Фаустіно Сарм'єнто***[**icп. Domingo Faustino Sarmiento**]** (1811 – 1888) – аргентинський соціолог, державний діяч, президент Аргентини (1868–1874).

[25]*Естебан Хосе Ечеверрія* [icп. Esteban José Echeverría Espinosa] (1805 – 1851) – аргентинський поет, історик, соціолог, громадський діяч; родоначальник прогресивно-радикального напряму в аргентинській історіографії.

[26] *Бартоломе Мітре* [icп. Bartolomé Mitre] (1821–1906) – аргентинський державний діяч, журналіст, президент Аргентини в 1862–1868 роках. Один із засновників унітаристської школи аргентинської історіографії.

[27] *Франсиско Паскасіо Морено* [icп. Francisco Pascacio Moreno] (1852–1919) – аргентинський археолог, антрополог, політичний діяч. Зробив серію експедицій на територію Ріо-Негро, Південних Анд, Патагонії. Відомий своєю роллю у захисті аргентинських інтересів у договорі про державний кордон між Чилі та Аргентиною (1881).

[28] *Хуан Батиста Амброзетті* [icп. Juan Bautista Ambrosetti] (1865–1917) – аргентинський археолог, етнограф, професор кафедри археології університету Буенос-Айреса.

[29] *Самуэль Алехандро Лафоне Кеведо* [icп. Samuel Alejandro Lafone Quevedo](1835–1920) – аргентинський гуманіст, археолог, етнограф і лінгвіст,опублікував у Ла-Пасі (Болівія) перший переклад гімнів кечуа (1892).

[30] *Енріке Палавечіно* [ісп. Enrique Palavecino] (1900–1966) – аргентинський етнограф, засновник Аргентинського товариства антропології. Очолював Інститут антропології в Тукумане, викладав в університеті Буенос-Айреса, керував Етнографічним музеєм (1958–1966), був радником Національної ради наукових і технічних досліджень та Національної комісії археологічних і палеонтологічних пам'ятників.

[31] *Альфред Метро* [фр. Alfred Métraux] (1902–1963) – швейцарський і аргентинський антрополог, засновник Інституту етнографії у Тукумані; досліджував культури і релігії індіанців Південної Америки.

[32] *Хосе Імбеллоні* [ісп. José Imbelloni] (1885–1967) – аргентинський антрополог, автор книги «Виклад культурології».

[33] *Хуан Домінго Перон* [ісп. Juan Domingo Perón] (1895–1974) –президент Аргентини у 1946–1955, 1973–1974 роках.

ЖІНОЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН РАННЬОМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ: ІЛЮСТРАЦІЇ

Рис. 1. Проперція де Россі.
Герб родини Грассі,
ор. 1510–1524.
39 см х 22 см, інв. ном. 2135.
Середньовічний музей (Civico Medievale),
Болонья, Італія [94; 83].

https://www.museibologna.it/mambo/schede/lynda-benglis-e-properzia-de-rossi-sculpitrici-di-capriccioso-e-destrissimo-ingegno-1051/

Рис. 2. Проперція де Россі.
Деталь: Св. Петр, на *Гербі родини Грассі*,
ор. 1510–1524.
39 см х 22 см, інв. ном. 2135.
Середньовічний музей (Civico Medievale),
Болонья, Італія [94].

https://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179873

Рис. 3. Проперція де Россі.
Підвіска, вирізьблена з кісточки вишні, з діамантами, смарагдами і перлами.1520–1530 рр.
40 мм х 20 мм. Інв. ном. 00646610.
Музей срібла (Museo degli Argenti),
палац Пітті, Флоренція, Італія [95].
http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1410575/

Рис. 4. Проперція де Россі. *Йосиф і дружина Потіфара,*
бл. 1525–1526 рр.
Мармур, 53,5х54 см.
Музей базиліки Сан-Петроніо,
Болонья, Італія[98].
https://www.basilicadisanpetronio.org/en/the-basilica/

Рис. 5. Проперція де Россі.
Дружина Потіфара звинувачує Йосифа, бл. 1525–1526 рр. Мармур, 53х54 см. Музей базиліки Сан-Петроніо,
Болонья, Італія [98].

Рис. 6. Проперція де Россі.
Йосиф і дружина Потіфара,
бл. 1525–1526.
Мармур, 53,5х54 см.
Музей базиліки Сан-Петроніо,
Болонья, Італія[98].

Рис. 7. M. PROPERTIA
DE RVBEIS. SCVL. BONON.
Мадонна Проперція де Рубеіс.
Скульптор. Болонка. *Лита бронзова медаль, аверс,* XVII ст., Італія.
Напис V.T. Інв. ном. 1910,0708.2.
Британський музей, Лондон, Великобританія.
© The Trustees of the British Museum [38].
https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1910-0708-2

Рис. 8. Пуліссена Маргеріта Неллі, сестра Плавтілла. *Благовіщення.* 97 см х 72 см.
Інв. заг. ном. 00226806, інв. 1890, ном. 9739,
Уффіці, Флоренція, Італія.
Поступила з Академії витончених мистецтв Флоренції, в колекції Уффіці з 1953 р.
(депозити) [130; 43].
https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1188072/

Рис. 9. Пуліссена Неллі,
сестра Плавтілла.*Оплакування.* Ор.
1550–1568 рр. 291 см х 193 см.
Інв. ном. 00191239, інв. 1890,
№ 3490, Національний музей монастиря Сан-Марко, Флоренція, Італія,
в колекції з 1907 р. [97; 43].
https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900191239

Рис. 10. Софонісба Ангвіссола. *Портрет Елізабетти Валуа,*
королеви Іспанії, яка тримає портрет Філіппа II. Ор. 1561–1565 рр.
Інв. ном. P001031. Музей Прадо,
Мадрид, Іспанія [105].
https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165

Рис. 11. Бюст графині
Софонісби Ангвіссоли, аверс.
Саламандра серед полум'я, реверс.
Лита срібна медаль, XVI ст., Італія.
Інв. ном. 1923,0611.75.
Британський музей, Лондон,
Великобританія.
© The Trustees
of the British Museum [38].
https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1923-0611-75

Рис.12. Лавінія Фонтана.
Мініатюра. Автопортрет Тондо. 1579 р.
15,7 см.
Інв. 00292059, інв. 1890, 4013.
Галерея Уффіці, коридор Вазарі, Флоренція, Італія [130].
https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1504611/

Рис. 13. Лавінія Фонтана.
Візит цариці Савської до царя Соломона.
бл.1600 р. 251,7 см х 326,5 см. Інв. ном. NGI.76.
Національна галерея Ірландії, Дублін,
Ірландія [103].
http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/10779/the-visit-of-the-queen-of-sheba-to-king-solomon?ctx=ea666c66-7c80-4781-aad4-98eb62b7453c&idx=1

Рис. 14. Лавінія Фонтана.
Сон Ісуса. 1591 р. 43х33 см. Інв. ном. 437.
Галерея Боргезе, Рим, Італія [56].
https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/il-sonno-di-gesu

Рис. 15. Лавінія Фонтана.
Лучія Бонасоні Гарціні. бл. 1590.
113,5 × 87,5 см. Інв. ном. 2022.38.1.
Національна художня галерея,
Вашингтон, США [102].
https://www.nga.gov/collection/art-object-page.224919.html

Рис. 16. Лавінія Фонтана.
Портрет Б'янки дельї Утілі Маселлі, в оточенні своїх шести дітей. 1604–1605.
Приватна колекція [24].
https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/important-old-master-paintings-n08825/lot.48.html

Рис. 17. Лавінія Фонтана.
Мінерва під час одягання. 1613 р.
258 см х 190 см. Інв. ном. 007.
Галерея Боргезе, Рим, Італія [56].
https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/minerva-in-atto-di-abbigliarsi

Рис. 18. Феліче Антоніо Казоні.
Бронзова медаль Лавінії Фонтани, болонської художниці, 1611 р.,
Італія [аверс]. Інв. ном. 1957.14.1071.a.
Національна художня галерея,
Вашингтон, США [102].
https://www.nga.gov/collection/art-object-page.45169.html

Рис. 19. Маріетта Робусті.
Автопортрет з мадригалом. 1580 р.
93.5 см x 91.5 см. Інв. ном. 00294392,
інв. 1890, 1898. Галерея Уффіці,
Флоренція, Італія [130].
https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1504570/

Рис. 20. Тінторетто, Маріетта
(1550–1590), атрибуція, художник /
Тінторетто, Доменіко (1560–1635),
історична атрибуція, художник.
Подвійний портрет із Якопо Страда.
Близько 1567/1568 р. 99,5 x 121 см.
Інв. № Gal.-Nr. 270. Дрезденська галерея
старих майстрів, Gemäldegalerie,
Дрезден, Німеччина [64].
https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/40957

Рис. 21. Артемізія Джентілескі.
Сусанна і старці. 1610 р.
Замок Шонборнів Вайзенштайну,
колекція графа фон Шонборна,
Поммерсфелден, Німеччина [124].
https://www.schoenborn.de/schloss-weissenstein/kunstsammlung/

Рис. 22. Артемізія Джентілескі.
Юдиф обезголовлює Олоферна.
1614–1620 рр. 199 см x 162.5 см.
Інв. ном. 00162846, інв. 1890, 1567,
у колекції з 1744 р.
Галерея Уффіці, Флоренція, Італія [130].
https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1184033/

Рис. 23. Артемізія Джентілескі.
Автопортрет в образі святої Катерини Олександрійської. 1615–1617 рр.
71,4 × 69 см. Інв. ном. NG6671.
Національна галерея Лондона,
Великобританія [101].
https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/artemisia-gentileschi-self-portrait-as-saint-catherine-of-alexandria

Рис. 24. ARTEMISA GENTILESCA PICTRIX CELEBRIS.
Артемізія Джентілескі.
Лита бронзова медаль, 1620–1653 рр.,
Італія, (аверс). 55 мм. Інв. ном. 18252279.
Мюнцкабінет, Берлін, ФРН
[92; 72, с. 81. Рис. XXXI.67].
https://smb.museum-digital.de/object/178613

Рис. 25. Арканджела Паладіні.
Автопортрет. 1621 р. 54,5 х 43,5 см.
Інв. 1890, ном. 2019, у колекції з 1880 р.
Галерея Уффіці, Флоренція,
Італія [113; 130].
http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/scheda.asp
https://www.uffizi.it/opere/autoritratto-arcangela-paladini

Рис. 26. Джованна Гарцоні.
Натюрморт з чашею цитронів. 1640 р.
Інв. ном. 2002.29.
Музей Пола Гетті, Лос Анжелес,
США [100].
https://www.getty.edu/art/collection/object/108HFW

Рис. 27. Елізабетта Сірані.
Тімоклея вбиває капітана армії Олександра Македонського. 1659 р.
Олія на полотні, 228 см х 174.5 см.
Національний музей Каподімонте,
Неаполь, Італія [99].
http://www.museocapodimonte.beniculturali.it

Рис. 28. Елізабетта Сірані.
Мадонна з немовлям. 1663 р.
86,4 см х 70 см.
Національний музей жінок у мистецтві,
Вашингтон, США. Подарунок Веллеса
та Вільгельміни Холладей [106].
https://nmwa.org/art/collection/virgin-and-child/

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Гончарова Олена Миколаївна, доктор культурології, професор, професор кафедри музейного менеджменту Київського національного університету культури і мистецтв

Goncharova Olena, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, professor of the Museum Management Department, Kyiv National University of Culture and Arts

Горб Євген Сергійович, здобувач вищої освіти ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія Маріупольського державного університету (Київ, Україна), запрошений дослідник Французького Центру Досліджень в Гуманітарних і Соціальних Науках (CEFRES)

Horb Yevhen, candidate for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 Cultural Studies at Mariupol State University (Kyiv, Ukraine), visiting researcher of the French Research Center in Humanities and Social Sciences (CEFRES)

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор, завідувачка кафедри філософії та культурології Київського національного університету технологій та дизайну

Herchanivska Polina, Sc. D. in Cultural Studies, Professor, Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies at the Kyiv National University of Technology and Design

Жукова Наталія Анатоліївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри популярної літератури Інституту польської філології Зеленогурського університету (Польща)

Zhukova Nataliia, Dr. hab. in Culture Studies, associate professor, Professor (Visiting), Department of Popular Literature, Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra (Poland)

Кислюк Костянтин Володимирович, доктор культурології, професор, професор кафедри документознавства та української мови Національного аерокосмічного університету ім М.Є. Жуковського «Харківський авіаційний інститут»

Kysliuk Kostiantyn, Doctor of Sciences in Culture Studies, Professor, Professor of the Department of Documentation and Ukrainian Language National Aerospace M.E. Zhukovskiy University «Kharkiv Aviation Institute»

Колесник Олена Сергіївна, доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Kolesnyk Olena, Doctor of Cultural Studies, Professor, T. H. Shevchenko National University Chernihiv Colehium

Кравченко Олександр Васильович, професор, доктор культурології, завідувач кафедри культурології та медіакомунікацій Харківської державної академії культури

Kravchenko Oleksandr, Professor, Doctor of Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies and Media Communications at the Kharkiv State Academy of Culture

Лимаренко Лідія Іванівна, заслужена працівниця культури України, докторка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри культурології, в.о. завідувачки кафедри культурології Херсонського державного університету

Lymarenko Lidiia, Honoured Culture Worker of Ukaraine, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Cultural Studies, Acting Head of the Department of Cultural Studies at Kherson State University

Нікольченко Юзеф Мойсейович, доцент, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету, заслужений працівник культури України

Nikolchenko Josef, Honoured Culture Worker of Ukaraine, Associate professor of the Cultural Studies Chair Mariupol State University

Петрова Ірина Владиславівна, докторка культурології, професорка, професорка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв, науковий працівник Cologne/Bonn Academy in Exile (Німеччина)

Petrova Iryna, Doctor of Culturology, Professor, Professor of the Department of Event Management and Leisure Industry Kyiv National University of Culture and Arts, Researcher Die Cologne/Bonn Academy in Exile (Germany)

Сабадаш Юлія Сергіївна, доктор культурології, професор, професор кафедри культурології Маріупольського державного університету

Sabadash Julia, Dr. in Culture Studies, professor, Professor of the Cultural Studies Chair Mariupol State University

Сікорська Ірина Миколаївна, кандидатка наук з державного управління, доцентка, доцентка кафедри культурології, директорка Центру міжнародної освіти Маріупольського державного університету

Sikorska Iryna, Candidate of Science in Public Administration, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Director of the International Education Centre of Mariupol State University

Смоліна Ольга Олегівна, доктор культурології, професор, професор кафедри політологічних і культурологічних студій Східноукраїнського національного університету імені В. Даля

Smolina Olga, Doctor of Science in Cultural Studies, professor, Professor of Political Science and Cultural Studies Department Volodimyr Dahl East Ukrainian National University

Холодинська Світлана Миколаївна, доктор культурології, доцент Державного вищого навчального закладу «Приазовський державний технічний університет»

Kholodynska Svitlana, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of Philosophical Sciences and History of Ukraine Department of State Higher Education Establishment 'Pryazovsky State Technical University'

Хроненко Ольга Олександрівна, кандидат історичних наук, доцентка кафедри культурології Маріупольського державного університету

Khronenko Olha, Candidate of Sciences (PhD, History), Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University

Янковський Степан Владиславович, доктор філософських наук, доцент кафедри культурології Маріупольського державного університету

Jankowski Stephan, Doctor of Science in Philosophy, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Mariupol State University

Наукове видання

СУЧАСНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ: ДОБА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ЗЛАМІВ

Колективна монографія

За загал. ред. доктора культурології,
професора Ю.С. Сабадаш

Літературний редактор – канд. філол. наук, доцент *Марія Нікольченко*
Бібліограф – *Анжела Гельвіх*

Відповідальність за вміщені матеріали несуть автори публікацій.

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Оксана Бережна*

Підписано до друку 15.09.2025. Формат 70x100 1/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 37,86. Обл.-вид. аркушів – 35,54.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net