

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДІДЕНКО НІНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 316.73:379.828:78.01+793.3+796.011

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕКРЕАЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ В ЯВИЩАХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНИХ
ЗАКЛАДІВ)**

034 «Культурологія»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Н. О. Діденко

Науковий керівник:

кандидат культурології, доцент
Горбань Юрій Іванович

Київ — 2023

АНОТАЦІЯ

Діденко Н. О. Рекреаційний компонент в явищах масової культури сучасної України (на прикладі культурно-спортивних закладів) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2023.

Дисертаційне дослідження присвячене виявленню теоретичних засад і практичних шляхів реалізації рекреативної функції масової культури як феномена соціокультурного простору початку ХХІ століття на прикладі функціонування культурно-спортивних закладів в Україні як організаційно оформлених соціальних інститутів рекреаційної інфраструктури масової культури, виявити тенденції їх розвитку як складової сучасної індустрії дозвілля.

Доведено, що масова культура є домінуючою культурною формою в сучасному суспільстві, здійснено функціональний аналіз явищ масової культури, розкрито сутність індустрії дозвілля, виявлено рекреаційний потенціал популярної музично-танцювальної медіакультури, охарактеризовано культурно-спортивний заклад як соціальний інститут рекреаційної інфраструктури, досліджено рекреаційний компонент у тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів.

Масову культуру охарактеризовано як знакову систему, яка має певні характеристики комунікативного поля, в якому вона функціонує, і якій властиві: анонімність і масовість аудиторії; «клішованість» повідомлень; серійність та багатотиражність текстів; загальнодоступність текстів; гедоністична спрямованість комунікації; комерційний характер поширення культурних текстів. Досліджено масову культуру як домінуючу форму сучасної культури, оскільки вона

охоплює всі сфери діяльності людини, утворюючи символічну надбудову над константною реальністю. Відзначено повну її залежність від технологій і засобів масової інформації. Мережі збереження й поширення інформації містять «маскультивський» контент, цим зумовлена взаємозалежність, завдяки якій навколо індивіда створюється певний метатекст як сукупність медіатекстів, що містять: клішовані уявлення про світоустрій, спрощені (вульгаризовані) наукові, філософські й ідеологічні концепції; зразки стилю (моди) в усіх сферах повсякденності; правила поведінки, спрямовані на досягнення зручного й комфортного становища в соціумі.

Відзначено, що однією із провідних функцій масової культури є рекреативна, пов'язана з фізичною і психологічною реабілітацією людини. Вона становить основу індустрії дозвілля, оскільки є рекреаційним компонентом кожного явища маскультури — аудіовізуальних медіа, креативних послуг, реклами, образотворчого і сценічного мистецтва.

Наголошено, що масова культура у сучасному соціумі є домінантною внаслідок широкого впровадження комунікаційних технологій і ґрунтується на гедоністичних, комунікативних, компенсаторних, креативних засадах, які мінімізують надмірне психічне напруження особистості під впливом зростаючих інформаційних потоків. До її основних функцій належать такі: гуманістична, комунікативна функція, пізнавальна трансляційна, інформативна, орієнтаційна, захисна (адаптивна) соціалізуюча тощо. Детально охарактеризовано компенсаторну функцію як найбільш яскравий прояв рекреативної, спрямованої на зниження психологічного напруження. Зазначено, що рекреативна функція притаманна будь-якому явищу масової культури. Як галузь професійного, спеціалізованого надання конкретних послуг, вона містить два блоки — культура відпочинку, психічної рекреації, реабілітації; культура фізичного розвитку, підтримання й відновлення здоров'я, які й становлять рекреаційну інфраструктуру ма-

сової культури. Рекреаційна інфраструктура й ресурсна база української індустрії дозвілля лише опосередковано пов'язана з масовою культурою, хоча важливе значення має індустрія розваг, яка початку XXI століття становить провідну галузь третинного сектору світової економіки (перший — сировинний, вторинний — виробництво). До неї належать музична, танцювальна та індустрія мод, формат функціонування яких характеризує їх як медіакультуру. Рекреаційний потенціал української індустрії танцю і музичної індустрії — це унікальний музично-танцювальний напрям, який за масовістю не має аналогів в популярній культурі.

Музично-танцювальна медіакультура набула в Україні масового поширення, сформувалась вітчизняна індустрія танцю, подібна до інших країн. Вона становить основу рекреативної хореографії як функціонально нової сфери індустрії дозвілля. Будь-який танок містить рекреаційний компонент, оскільки сприяє гарному настрою, релаксації і певному фізичному тренінгу. Об'єднує соціальні, спортивні танці й мистецькі види спорту музика. Українська поп-музична індустрія генерує цілком оригінальну продукцію, що співвідноситься зі світовими трендами. Мейнстрім української поп-музики формально мало чим відрізняється від аналогічних зарубіжних зразків.

Рекреаційні послуги надаються в публічній сфері, певною мірою інституціоналізований, яка має відповідне матеріально-технічне, кадрове забезпечення. До соціальних інститутів популярної музично-танцювальної медіакультури, які на постійній основі виконують ціннісно-орієнтаційні і виховні функції, належать заклади культури, фізичної культури і спорту. Незважаючи на різноманітність форм, вони мають однакові функціональні ознаки, за якими можна дати їх визначення: культурно-спортивний заклад є соціальним інститутом масової культури, повністю або частково спеціалізований на спортивно-хореографічній підготовці танцівників і на фізичній рекреації/реабілітації й відновленні опти-

мального психофізичного стану людини засобами рекреативної хореографії. Вони залучають до постійного тренінгу широкі верстви населення, які не є професійними спортсменами чи артистами, але прагнуть дотримуватися здорового способу життя за допомогою рекреативної хореографії як різновиду сучасних фітнес-технологій. Тренувально-педагогічна практика в культурно-спортивних закладах спрямована на здійснення психофізіологічного впливу на особистість. Оскільки її основу становить популярна музично-танцювальна медіакультура у поєднанні з фітнесом та іншими видами спортивної підготовки, сформувались відповідні методики здійснення тренувально-педагогічного процесу. Найбільш масовий сектор в індустрії танцю України — танцювальний фітнес, що охоплює значну кількість шкіл, напрямів, стилів, мод. Мета цього тренінгу — оздоровлення, реабілітація, фізична і психічна рекреація людини. Тренувально-педагогічні практики здійснюються в організованих формах, вони містять рекреаційний компонент, сприяють когнітивному розвитку осіб будь-якого віку.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше: здійснено функціональний аналіз масової культури та обґрунтовано системоутворюючий потенціал її рекреативної функції, що найбільш повно реалізується в індустрії дозвілля, формуючи на масовому рівні сучасні культурно-дозвіллі практики; обґрунтовано типологію культурно-спортивних закладів як організаційно оформлених інституцій рекреаційної інфраструктури сегменту масової культури, що поєднують у своїй діяльності спорт, популярну музику і побутовий танець, танцювально-рухову терапію, забезпечуючи споживачам культурних послуг дозвілля, психічну реабілітацію й релаксацію у популярно-масовому форматі; обґрунтовано та введено в науковий обіг поняття популярної музично-танцювальної медіа культури, що пройшла шлях жанрово-стильової генези танцювальної музики (від джазу до рок і хіп-хоп-стилістики) і сьогодні являє собою поєднання різноманітних суб- та контркультурних явищ, опосередкованих

інформаційними медійними технологіями, виконує гедоністичну, експресивну й сугестивну функції музичного мистецтва; уточнено і узагальнено інфраструктуру індустрії дозвілля як системи рекреаційних послуг, що надаються в соціокультурному просторі, та запропоновано уточнений поділ її на три основні сектори — відпочинку, розваг, свята; поняття рекреативної хореографії, що ґрунтується на релаксаційному ефекті, є основою танцювальних стилів, може використовуватися з терапевтичною й реабілітаційною метою та становить частину музично-танцювальної поп-культури; набуло подальшого розвитку: дослідження рекреативних функцій інституцій та осередків масової культури; узагальнення світового досвіду формування музичної поп-культури і пов'язаної з нею хореографічної лексики; розглянуто процеси інкультурації зарубіжних моделей в національні дозвіллі практики; охарактеризовано стан інтегрованості українського соціокультурного простору у світову індустрію розваг та інші субкультурні індустрії.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що висновки та результати дисертації можуть бути використані у навчальному процесі закладів вищої освіти у загальних і спеціальних курсах з теорії культури, соціології, мистецтвознавства, прикладної культурології, організації діяльності закладів культури тощо. Практичне значення отриманих результатів: вони можуть бути використані у практичній діяльності органів виконавчої влади, які впроваджують в життя державну політику у сфері культури, здійснюють організаційно-правове регулювання діяльності культурно-спортивних закладів, а також у навчальному процесі закладів вищої освіти, зокрема в загальних і спеціальних курсах з теорії культури, соціології, мистецтвознавства, прикладної культурології, організації діяльності закладів культури тощо.

Ключові слова: масова культура, популярна музично-танцювальна медіа культура, індустрія дозвілля, рекреація, рекреативна хореографія, індустрія танцю, масова фізична культура, танцювальний фітнес, танцювальний спорт.

SUMMARY

Didenko N. O. Recreational component in the phenomena of mass culture of modern Ukraine (on the example of cultural and sports institutions) – Qualification scientific work as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Speciality (Program Subject Area) 034 “Cultural Studies” – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to identifying the theoretical foundations and practical ways of implementing the recreational function of mass culture as a phenomenon of the socio-cultural space of the early twenty-first century on the example of cultural and sports institutions functioning in Ukraine as organizationally formalized social institutions of the recreational infrastructure of mass culture, to identify trends in their development as a component of the modern leisure industry.

It is proved that mass culture is the dominant cultural form in modern society, a functional analysis of the phenomena of mass culture is carried out, the essence of the leisure industry is clarified, the recreational potential of popular music and dance media culture is revealed, the cultural and sports institution is characterized as a social institution of recreational infrastructure, the recreational component in the training and pedagogical practices of cultural and sports institutions is investigated.

Mass culture is characterized as a sign system that has specific characteristics of the communicative field in which it functions, and which is characterized by: anonymity and mass audience; clichéd messages; seriality and multiple copies of texts;

public accessibility of texts; hedonistic orientation of communication; commercial nature of the dissemination of cultural texts. Mass culture as the dominant form of contemporary culture is studied, since it covers all spheres of human activity, forming a symbolic superstructure over the constant reality. Its complete dependence on technologies and mass media is noted. Information storage and dissemination networks contain “masscult” content, which leads to interdependence, thanks to which a specific meta-text is created around an individual as a set of media texts containing: clichéd ideas about the world order, simplified (vulgarized) scientific, philosophical and ideological concepts; style (fashion) models in all spheres of everyday life; rules of behaviour aimed at achieving a convenient and comfortable position in society.

It is emphasized that mass culture in modern society is dominant due to the widespread use of communication technologies and is based on hedonistic, communicative, compensatory, creative principles that minimize excessive mental stress of the individual under the influence of growing information flows. Its main functions include the following: humanistic, communicative, cognitive, translational, informative, orientation, protective (adaptive) socializing, etc. The compensatory function is characterized in detail as the most striking manifestation of the recreational function aimed at reducing psychological stress. It is noted that the recreational function is inherent in any phenomenon of mass culture. As a branch of professional, specialized provision of specific services, it contains two blocks – the culture of recreation, mental recreation, and rehabilitation; the culture of physical development, maintenance and restoration of health, which constitute the recreational infrastructure of mass culture. The Ukrainian leisure industry’s recreational infrastructure and resource base is only indirectly related to mass culture. However, the entertainment industry is of great importance, as it has become the leading industry of the tertiary sector of the world economy (the first is raw materials, the secondary is manufacturing) at the beginning of the twenty-first century. It includes the music, dance, and fashion industries, whose

format of operation characterizes them as media cultures. The recreational potential of the Ukrainian dance and music industries is a unique music and dance trend with no analogues in popular culture regarding a mass appeal.

Music and dance media culture has become widespread in Ukraine. A national dance industry, similar to other countries, has been formed. It forms the basis of recreational choreography as a functionally new area of the leisure industry. Any dance contains a recreational component, as it promotes good mood, relaxation, and certain physical training. Music unites social, sports dances and artistic sports. The Ukrainian pop music industry generates entirely original products that correlate with global trends. The mainstream of Ukrainian pop music formally differs little from similar foreign examples.

Recreational services are provided in the public sphere, to a certain extent institutionalized, with appropriate material, technical and personnel support. The social institutions of popular music and dance media culture that perform value-oriented and educational functions regularly include culture, physical education, and sports institutions. Despite the variety of forms, they have the same functional features that can be used to define them: a cultural and sports institution is a social institution of mass culture, fully or partially specialized in sports and choreographic training of dancers and physical recreation/rehabilitation and restoration of the optimal psychophysical state of a person through recreational choreography. They involve in regular training the general population who are not professional athletes or artists, but who strive to maintain a healthy lifestyle through recreational choreography as a type of modern fitness technology. The training and pedagogical practice in cultural and sports institutions aim to exert a psychophysiological influence on the individual. Since it is based on popular music and dance media culture in combination with fitness and other types of sports training, appropriate methods of implementing the training and pedagogical process have been formed. The most popular sector in the Ukrainian dance industry is

dance fitness, which covers a significant number of schools, trends, styles, and fashions. The purpose of this training is health improvement, rehabilitation, physical and mental recreation. Training and pedagogical practices are carried out in organized forms, they contain a recreational component and contribute to the cognitive development of people of all ages.

The scientific novelty of the work is that for the first time: a functional analysis of mass culture is carried out and the system-forming potential of its recreational function is proved, which is most fully realized in the leisure industry, forming modern cultural and leisure practices at the mass level; the typology of cultural and sports institutions as organizationally formalized institutions of the recreational infrastructure of the mass culture segment, which combine sports, popular music and folk dance, dance and movement therapy in their activities, providing consumers of cultural services with leisure, mental rehabilitation and relaxation in a popular mass format, is substantiated. The concept of popular music and dance media culture is substantiated and introduced into scientific circulation, which has gone through the genre and style genesis of dance music (from jazz to rock and hip-hop stylistics) and today is a combination of various sub- and countercultural phenomena mediated by information media technologies, performing hedonistic, expressive and suggestive functions of musical art; the infrastructure of the leisure industry as a system of recreational services provided in the socio-cultural space is clarified and generalized, and a refined division of it into three main sectors – recreation, entertainment, and holidays – is proposed. The concept of recreational choreography, which is based on the relaxation effect, is the basis of dance styles, can be used for therapeutic and rehabilitation purposes and is part of music and dance pop culture, has been further developed: the study of the recreational functions of institutions and centres of mass culture; generalization of the world experience of the formation of musical pop culture and related choreographic vocabulary; the processes of inculturation of foreign models into na-

tional leisure practices; characterization of the state of integration of Ukrainian socio-cultural space into the global entertainment industry and other subcultural industries.

The theoretical significance of the results obtained is that for the first time in domestic cultural studies, the recreational component in the discursive practices of the postmodern socio-cultural space of Ukraine in general and the cultural and sports institutions, in particular, has been identified. The theoretical generalizations of the dissertation provide a methodological basis for further research on the socio-cultural nature of the recreational functions of art as a means of forming the physical image of a person, as well as the essential characteristics of subcultural phenomena that have been established and are evolving in the communication field of mass (popular) culture. The practical significance of the results obtained: they can be used in the practice of executive authorities that implement state policy in the field of culture, carry out organizational and legal regulation of cultural and sports institutions, as well as in the educational process of higher education institutions, in particular in general and special courses on cultural theory, sociology, art history, applied cultural studies, organization of cultural institutions, etc.

Keywords: mass culture, popular music and dance media culture, leisure industry, recreation, recreational choreography, dance industry, mass physical culture, dance fitness, dance sport.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні

наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Діденко Н. О. Культурно-спортивні заклади та рекреативна хореографія в масовій культурі сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія):* фаховий науковий збірник / Ін-т культурології Рівненського держ. гуманітарного ун-ту НАМ України. Рівне, 2021. Том. 39. С. 132–140. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.509>

2. Діденко Н. О. Рекреаційний компонент індустрії дозвілля в явищах масової культури сучасної України. *Культурологічна думка* / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2022. Том 22 №2. С. 168–177 <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.168-177>

3. Діденко Н. О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність: альманах.* 2022. № 1. С. 87–93 <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262576>.

Стаття у зарубіжному періодичному науковому виданні

4. Didenko N. O. Recreational component of training and pedagogical practices of sports institutions in Ukraine. *Scientific journal of Polonia University = Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej (PNAP)*. Częstochowa, 2022. Vol 50. No. 1. P. 41–48. <https://doi.org/10.23856/5005>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Діденко Н. Культурологічний вимір музикознавства та світова індустрія дозвілля. *Cultural studies and art criticism: things in common and development*

prospects: International scientific and practical conference November 27–28, 2020, Venice : Izdevniecība «Baltija Publishing». С.61–65.

6. Діденко Н. Генезис популярної музично-танцювальної медіакультури: жанрово-стильовий аспект. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*: зб. тез доповідей другої щорічної міжнародної наукової конференції, 6 грудня, 2021. Київ, 2021. С. 17–19.

7. Діденко Н. До питання про рекреативну функцію масової культури. *100 років української культури в екзилі*: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 58–60

8. Діденко Н. Рекреативна хореографія як новий формат соціальних танцювальних заходів. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С.144–145.

З М І С Т

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ЯК СОЦІАЛЬНОГО ЯВИЩА	22
1.1. Масова культура як домінантна в сучасному суспільстві	22
1.2. Функціональний аналіз явищ масової культури.....	43
Висновки до розділу 1	67
РОЗДІЛ 2. РЕКРЕАТИВНА ФУНКЦІЯ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ	69
2.1. Індустрія дозвілля як система рекреаційних послуг	69
2.2. Становлення й рекреаційний потенціал популярної музично- танцювальної медіакультури.....	100
Висновки до розділу 2	134
РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНІ ЗАКЛАДИ В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА ІНДУСТРІЇ ТАНЦЮ УКРАЇНИ	137
3.1. Культурно-спортивний заклад як соціальний інститут рекреаційної інфраструктури.....	137
3.2. Рекреаційний компонент у тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів	161
Висновки до розділу 3	193
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	203
ДОДАТКИ.....	203
Додаток А. Блюз.....	239
Додаток Б. Гармонічні послідовності повільних пісень і балад	240
Додаток В. Ритмічні рисунки патерни основних стилів популярної музично-танцювальної медіакультури	242
Додаток Г. Символи і напрями кінетографічних позначень, за Р. Лабаном	244
Додаток Д. Список публікацій здобувача.....	245

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена трансформаційними процесами в сучасному українському суспільстві, які суттєво впливають на всі сфери діяльності — виробничу, споживчу, дозвіллеву, освітню. Усі вони відбуваються в межах явищ, сукупність яких становить масову культуру — масове виробництво, масову творчість, засоби масової інформації, політичні рухи тощо. До феноменів, породжених масовою культурою, належить також індустрія дозвілля, зокрема надання послуг з організації оздоровлення й фізичної реабілітації людини, — курортна індустрія, масовий фізкультурний рух, фітнес, спортивний туризм та інші напрями фізичної і психологічної рекреації. У культурології загальноновизнана провідна роль і значення масової культури як соціокультурного феномена XX–XXI століть, а індустрія дозвілля є окремою автономною формою матеріального буття цієї культури, що охоплює, серед іншого, й систему рекреаційних послуг.

Феномен масової культури досить широко досліджений в наукових працях різних галузей знань, формуючи міждисциплінарний дискурс. Однак теоретичний аналіз цього соціального явища не охоплює усіх його аспектів. З нашого погляду, рекреаційний компонент масової культури, як одного з яскравих проявів суспільного життя в Україні, недостатньо розкритий в теорії культури і в його практичному втіленні в конкретних соціокультурних ситуаціях. Тому актуальність всебічного дослідження цього компонента масової культури зумовлена насамперед розвитком індустрії дозвілля, рекреаційної сфери загалом.

Недостатньо розкрито і такий важливий аспект, як зв'язок фізичної рекреації з сучасною популярною музикою, хореографією, які ґрунтуються на ритмічній основі й лексиці масового танцю XX–XXI століть. В Україні такі послуги надають організаційно оформлені установи певного профілю — *культурно-*

спортивні заклади, що спеціалізуються на танцювально-руховій терапії, танцювальному спорті (спортивно-бальних танцях), танцювальному фітнесі (аеробіці), акробатиці тощо.

Аналіз наукових праць переконує, що в Україні серед представників різних наукових шкіл і напрямів — культурологічних, соціологічних, філософських, політологічних, психологічних — зростає зацікавлення феноменом масової культури в XXI столітті, її впливом на перебіг культурних та суспільних процесів. Проте бракує системних досліджень з питань генези і тенденцій розвитку масової культури в Україні, хоча певні її аспекти розглянуті у працях Н. Авер'янової [8], О. Асеєвої [199], Р. Безуглої [30; 31; 32], В. Бушанського [65; 66], Ж. Денисюк [103; 104; 105], Ю. Драбчук [115], Л. Дротянко [116], О. Копієвської [136; 138], М. Кушнарської [148; 149; 150;], І. Литовченко [158], Т. Лютого [161; 162], І. Лященко [163], Л. Матвєєвої [170], М. Міщенко [176], Г. Меднікової [173], О. Наумкіної [183], Ю. Новиченко [188], В. Панталієнко [200] та багатьох інших. Опосередковано проблеми масової і популярної культур розкрито у працях педагога І. Зязюна, соціолога Н. Зражевської [120], історика і політолога О. Кононенка [134]. Окремих досліджень, присвячених вивченню і розглядові *рекреативної функції* явищ масової культури в теоретичному аспекті і в культурних практиках в Україні наразі не виявлено.

Недостатня розробленість зазначеної проблематики зумовила актуальність теми дисертаційного дослідження — «Рекреаційний компонент в явищах масової культури сучасної України (на прикладі культурно-спортивних закладів)».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене згідно з тематичним планом науково-дослідної роботи кафедри культурології та інформаційних комунікацій

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Воно становить складову комплексної теми «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології» (державний реєстраційний номер № 0120U105692).

Мета дослідження — обґрунтувати теоретичні засади й практичні шляхи реалізації рекреативної функції масової культури як феномена соціокультурного простору початку XXI століття на прикладі функціонування культурно-спортивних закладів в Україні як організаційно оформлених соціальних інститутів рекреаційної інфраструктури масової культури, виявити тенденції їх розвитку як складової сучасної індустрії дозвілля.

Для досягнення цієї мети визначено такі **завдання**:

- дослідити масову культуру як феномен сучасного суспільства;
- здійснити функціональний аналіз явищ масової культури;
- розкрити сутність індустрії дозвілля як системи рекреаційних послуг, обґрунтувати класифікацію сегментів індустрії дозвілля як явищ масової культури;
- виявити рекреаційний потенціал популярної музично-танцювальної медіа культури;
- охарактеризувати культурно-спортивний заклад як соціальний інститут рекреаційної інфраструктури;
- висвітлити рекреаційний компонент у тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів.

Об’єкт дослідження — масова культура України як соціокультурний феномен сучасності.

Предмет дослідження — рекреаційний потенціал сфери дозвілля (популярної музично-танцювальної медіа культури), реалізований культурно-спортивними закладами як соціальними інститутами української масової культури.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Відповідно до визначених у дисертаційному дослідженні об'єкта, предмета та мети дослідження застосовано *міждисциплінарний підхід*, що обумовлено широким дослідницьким дискурсом визначеної проблематики масової культури в контексті індустрії дозвілля та її рекреативних функцій, що межує з дослідженням культурно-спортивних закладів як соціокультурних інститутів рекреаційної інфраструктури масової культури. *Системний підхід* – для розгляду масової культури як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх складових і елементів її системи. В дослідженні важливим є діалектичний принцип єдності історичного і логіко-гносеологічного аналізу. Також використано загальнонаукові методи дослідження: *аналітичний* – при аналізі законодавчих документів, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з теми дослідження; *компаративний* – для розгляду основних теоретичних моделей масової культури, її історичних форм; понять «масова» й «елітарна» культури, гедоністичної й рекреативної функцій сучасної масової культури як механізму соціальної адаптації; функцій спортивних і культурно-спортивних закладів; *структурно-функціональний* метод – з метою функціонального аналізу явищ масової культури. *Культурологічний* метод передбачає виявлення багаторівневості масової культури як складного й динамічного соціокультурного явища, яке має вагомий рекреаційний потенціал в інфраструктурі культурно-спортивних закладів, що входять до індустрії дозвілля; обґрунтуванні поняття популярної музично-танцювальної медіа культури та виявлення її рекреаційного потенціалу в системі індустрії дозвілля. З метою формування класифікації сегментів індустрії дозвілля як явищ масової культури використані методи *типологізації та систематизації*. *Генетичний та історичний* методи дали можливість виявити становлення і розвиток популярної музично-танцювальної медіакультури в діяхронічному розрізі.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

уперше:

— здійснено функціональний аналіз масової культури та обґрунтовано системоутворюючий потенціал її рекреативної функції, що найбільш повно реалізується в індустрії дозвілля, формуючи на масовому рівні сучасні культурно-дозвіллєві практики;

— обґрунтовано типологію культурно-спортивних закладів як організаційно оформлених інституцій рекреаційної інфраструктури сегменту масової культури, що поєднують у своїй діяльності спорт, популярну музику і побутовий танець, танцювально-рухову терапію, забезпечуючи споживачам культурних послуг дозвілля, психічну реабілітацію й релаксацію у популярно-масовому форматі;

— обґрунтовано та введено в науковий обіг поняття популярної музично-танцювальної медіакультури, що пройшла шлях жанрово-стильової генези танцювальної музики (від джазу до рок і хіп-хоп-стилістики) і сьогодні являє собою поєднання різноманітних суб- та контркультурних явищ, опосередкованих інформаційними медійними технологіями, виконує гедоністичну, експресивну й сугестивну функції музичного мистецтва.

Уточнено:

— інфраструктуру індустрії дозвілля як системи рекреаційних послуг, що надаються в соціокультурному просторі, та запропоновано уточнений поділ її на три основні сектори — відпочинку, розваг, свята;

— поняття рекреативної хореографії, що ґрунтується на релаксаційному ефекті, є основою танцювальних стилів, може використовуватися з терапевтичною й реабілітаційною метою та становить частину музично-танцювальної поп-культури.

Набули подальшого розвитку:

- дослідження рекреативних функцій інституцій та осередків масової культури;
- узагальнення світового досвіду формування музичної поп-культури і пов'язаної з нею хореографічної лексики;
- розглянуто процеси інкультурації зарубіжних моделей в національні дозвіллі практики; охарактеризовано стан інтегрованості українського соціокультурного простору у світову індустрію розваг та інші субкультурні індустрії.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що висновки та результати дисертації можуть бути використані у навчальному процесі закладів вищої освіти у загальних і спеціальних курсах з теорії культури, соціології, мистецтвознавства, прикладної культурології, організації діяльності закладів культури тощо.

Основні положення і висновки дисертації можуть бути використані у практичній діяльності органів виконавчої влади, які визначають державну політику у сфері культури, здійснюють організаційно-правове регулювання діяльності культурно-спортивних закладів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, теоретичні обґрунтування, висновки якого здійснені здобувачем самостійно. Наукові публікації з теми дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і висновки дисертації виголошені у виступах на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику перспективи розвитку» (Венеція, Італія, 2020); Всеукраїнській науково-практичній конференції «100 років української культури в екзилі» (Київ, 2021); Міжнародній науковій

конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 2021); Міжнародній науково-практичній конференції «Глобальні виклики майбутнього: причини, стратегії та наслідки у науковій і спекулятивній перспективі» (Київ, 2021); другій щорічній міжнародній науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, 2021).

Публікації. Основні положення і висновки дисертаційного дослідження викладено у трьох публікаціях, опублікованих у наукових фахових виданнях України, одна — в закордонному виданні.

Структура та обсяг дисертації зумовлені специфікою предмета і логікою розкриття теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (шести підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Загальний обсяг роботи становить 246 сторінок, основного тексту — 202 сторінок. Список використаних джерел містить 327 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНА МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ ЯК СОЦІАЛЬНОГО ЯВИЩА

1.1. Масова культура як домінантна в сучасному суспільстві

Поняття масової культури у наукових дослідженнях використовують в різних контекстах, а її сутність часто набуває різного трактування залежно від їх ідеологічної чи філософсько-культурологічної спрямованості. Та попри всі суперечності, характерні для різних джерел (наукових, політичних, публіцистичних), більшість дослідників одностайно пов'язують зародження масової культури з появою масового суспільства. Згідно з теорією масового суспільства, цей процес розпочався наприкінці XIX століття, коли внаслідок зростання рівня урбанізації й механізації, демократизації суспільно-політичного життя відбувся розрив соціальних зв'язків, відособлення індивідів, втрата ними сталих моральних цінностей (орієнтирів).

З теорією «масової людини» увійшли в обіг такі поняття, як «маса», «масова свідомість», масовість в соціокультурній реальності людства. Отже, незалежно від країни, етносу, природних умов, у масовому суспільстві уподібнюється спосіб життя індивідів, а відтак — і поведінкові стандарти, смаки й уподобання. Зокрема, З. Фрейд вважав, що в підсвідомості людини як у частини маси криються архаїчні пласти психіки [247, с. 786]. Ці «пласти», сприяють тому, що «маса легковірна і надзвичайно легко піддається впливу, вона некритична, неправдоподібного для неї не існує. Вона думає образами, які породжують один одного асоціативно... Почуття маси завжди прості й досить гіперболізовані. Маса, таким чином, не знає ні сумнівів, ні невпевненості» [247, с. 71].

Процеси формування масового суспільства і масової свідомості досить ґрунтовно досліджені у працях відомих вчених різних галузей знань, зокрема О. Шпенглера [272], Х. Ортеги-і-Гассета [195], Ж. Бодрійяра [49] та багатьох інших. Термін «масова культура» 1941 року вперше застосував німецький філософ М. Хоркгаймер. Він і Т. Адорно у відомій праці «Діалектика просвітництва» [250] вперше ввели в науковий обіг поняття *індустрії культури* — промислового апарату з виробництва однакових, стандартизованих новинок у сфері мистецтва, живопису, літератури, кіно тощо. Індустрія культури, на їхнє переконання, не має ціннісних орієнтирів, не спрямована на духовне збагачення і просвітництво і постає, по суті, виробником товару, споживачам якого нав'язуються удавані, хибні потреби. Т. Адорно вважав, що в індустріальну епоху в мистецтві протистоять естетичний та економічний аспекти, а індустрія культури спонукає до того, що індивід починає мислити нав'язаними йому кліше, втрачаючи свою «самість». «Питання стосується світу естетичних образів... Світ образів, наскрізь історичний, зникає з поля зору внаслідок створення вигаданого світу, який нівелює гостроту відносин, в яких живуть люди» [10].

Проте питання про нерозривний зв'язок масової культури з масовим суспільством залишається дискусійним, як і питання про час зародження сучасної індустрії культури. Зокрема, поширена думка, що масова культура — це одвічний продукт людської діяльності, хоча єдиного визначення цього поняття (культура) як цілісної універсальної категорії немає (А. Кребер і К. Клакхон нарахували загалом 180 його визначень [303]). Як уже зазначалося, немає і єдиного визначення культури масової, хоча це поняття поширене в культурології, соціології, філософії, психології, історії в різних контекстах.

Водночас фахівці одностайні у визначенні ознак масової культури, вони розглядають її як особливу культурну форму, докорінно відмінну від тих, що

були до початку XX ст. Ця культурна форма історично зумовлена, в постіндустріальному суспільстві вона стала засобом освоєння дійсності, адаптації до неї, тобто *знаковою системою*, однаково доступною індивіду, незалежно від його соціального статусу й освіченості.

Як знакова система, масова культура має певні характеристики комунікативного поля, в якому вона функціонує, їй властиві:

- анонімність і масовість аудиторії;
- «клішованість» повідомлень;
- серійність та багатотиражність текстів;
- загальнодоступність текстів;
- гедоністична спрямованість комунікації;
- комерційний характер поширення культурних текстів.

Власне, масова культура є не системою знаків, а середовищем, в якому знаки лише функціонують, а також протікають процеси конструювання й імпліцитування певних смислових структур, поширюються моделі розпізнавання значень і текстів широкою аудиторією. Поглиблена спеціалізація знання, ускладнення його знакових кодів у сфері високої (елітарної) культури підносять його на рівень, недоступний для більшості населення. Знакові системи масової культури у спрощеному вигляді формулюють зазначений контент і таким чином стають засобом смислової адаптації знань для широких верств населення. Відтак відбувається циркуляція смислів і значень, що становлять фундамент цілісності й стабільності суспільства.

У дослідників масової культури не викликають сумнівів і час та умови її виникнення як соціокультурного феномена. Поява в першій чверті XX століття новітніх на той час комунікаційних технологій (радіо, грамзапис, кінематограф, пізніше телебачення) зумовила появу конструкції на ґрунті європейської

культури, яку О. Шпенглер визначив як *фаустівську цивілізацію* — фазу виродження культури, її завершальну стадію [272, с. 163].

Щоправда, на початку 20-х років XX століття філософ ще не стверджував, що в лоні нової «фаустівської» цивілізації відродиться певним чином *апологічна* традиція, яка передувала фаустівській і ґрунтувалась на давньогрецькій *тілесності* (у вузькому, вульгарному сенсі). О. Шпенглер стосовно цього зауважував: «Єдине, що аполонівська людина і її мистецтво можуть виставити як свою виняткову ознаку, це апофеоз тілесного явища, в буквальному сенсі, ритмічну співмірність тілесної статури і гармонійний розвиток мускулатури» [272, с. 369]. Антична традиція досить своєрідно втілилася в масову культуру сучасної («фаустівської») цивілізації (про це далі).

Дослідники також звертають увагу на відмінність між естетикою масової культури і класичною естетикою (філософією прекрасного), на її гедоністичність як культури, орієнтованої насамперед на психофізіологічну складову людини, в якій тілесність визначально виведена в певний поведінковий і наративний дискурс. «...Візуалізація й артикуляція всього, що бодай опосередковано стосується тілесного і пов'язане із грою різноманітних і нескінчених чуттєвих насолод, відчуттів, думок, фантазій, різних «сурогатних» і сублімованих бажань, створює і власне «тіло» масової культури, є її сутністю й осьовим моментом... Еротичність масової культури становила ту її якість, яку відзначали її перші критики. Бажання і Спокуса — знаки маскульту як культури споживчої, яка спокушає кожного за допомогою компенсованих бажань, нейтралізованих еротичних імпульсів, сублімованих сексуальних потреб» [139].

Попри те, що масову культуру досліджують фактично з появою її перших типових ознак, немає однозначної відповіді на запитання, чи це закономірний етап розвитку культури людства як такої (тобто сучасна форма її існування, своєрідна інтерпретація соціокультурного досвіду), чи щось принципово нове,

раніше не бачене й породжене постіндустріальною епохою. Досить аргументованим є підхід, згідно з яким вона постає закономірним цивілізаційним («фаустівським», за О. Шпенглером) етапом людської історії, кінцева точка розвитку класичної культури, а не її антитеза (що не виключає наявності артефактів елітарної культури). Зокрема, антропна тілесність в сучасному суспільстві подібна, в соціокультурному плані, до соматичного самовираження, властивого прадавній людині.

Справді, масова культура — це інтерпретація соціокультурного досвіду людства, заснована на візуально-відчуттєвому осягненні світу, тому не випадкове нині звернення (своєрідним чином) до античних витоків «тілоцентризму» й емпіричного пізнання реальності. Проте, попри подібність античного й сучасного світосприйняття і способів його реалізації «масовою» людиною, вони мають різну внутрішню природу, адже антична людина прагнула досягти гармонії тіла і духу, духовного зростання, тоді як «масова» споживає дані цінності в раціональній формі комунікаційного поля, спільного для всіх індивідів.

З нашого погляду, докорінна відмінність античного й сучасного («масового») світосприйняття полягає в транскультурній сутності масовизації як явища планетарного масштабу, що нівелює духовне начало і призводить до переважання функціональної активності над ціннісним змістом. Розум перемагає Дух, що ставить під сумнів сутність поняття «культура», оскільки основу цієї дефініції становить слово «культ», яке підтверджує опосередковано *сакральний* характер її походження. У масовій культурі розум стає функціональним, а не моральним, в суспільстві «єдина духовна ідея стає неможливою, тому її замінюють часткові матеріальні втілення в образі конформістського споживчого підходу до «життєвої» реальності в умовах раціонально розбудованих інформаційно-технологічних процесів» [132].

Недарма видатний польський письменник-фантаст С. Лем визначав сучасне суспільство як «суму технологій».

Звичайно, масова культура, як сума соціальних технологій не є чимось суто раціональним, вона ґрунтується на глибинних уявленнях, що мають архетипну й міфологічну природу. Масова культура «говорить» мовою архетипів колективного несвідомого й міфологізована в аудіовізуальних мистецьких формах, які фактично заміняють духовне начало, пропонуючи модель поведінки й світоглядні уявлення, що слугують інструкціями у сфері найважливіших питань людського буття — війна і мир, правда й омана, життя і смерть, добро і зло, хвороби і зцілення тощо. Власне, міфологізовані медіа замінюють читання сакральних текстів (чи їх тлумачення), функціонально підтримуючи індивіда маси в його прагненні досягнути істини і сенс життя, формуючи стереотипні уявлення про загальнолюдські інтереси, цінності й властивості.

У мистецькому вимірі для масової культури характерний ескапізм (втеча у світ мрій і фантазій) і принципова псевдореалістичність продуктів, яка не потребує зусиль для сприйняття, створюючи ілюзію незвичайності. Витоки ескапізму масової культури і його проявів у мистецьких жанрах можна виявити в багатьох філософських течіях XIX століття, зокрема в позитивізмі О. Конта, згідно з концепцією якого, істинне знання про світ — це результат конкретних наук, а не гуманітарних інтерпретацій. Позитивістська гносеологічна парадигма сприяла поширенню в художній творчості натуралізму — зведення всього соціального до біологічного, відвертого зображення фізіологічної сторони людського життя на шкоду ідейно-художньому змісту. Натуралістичний метод стверджував первинність буденної реальності і підсвідомих інстинктів і заклав ґрунт для *культу тіла* — основного ідейного концепту в масовій культурі XX століття.

Ж. Бодрійяр, аналізуючи суспільство споживання, значну увагу зосереджує на цьому культі, який, на його думку, сьогодні посів місце душі. Філософ вбачає його прояви у пропаганді масового спорту, в рекламі косметичної продукції і засобів догляду за тілом, в манії здоров'я, яка спонукає до небаченого використання ліків і медичних послуг. «Споживачеві ставиться в обов'язок насолоджуватись... він ніби зобов'язаний бути щасливим, закоханим, який вихваляє (розхвалює), спокушає (спокушений), беруче участь, ейфорійний і динамічний. Це принцип максималізації існування завдяки примноженню контактів, внаслідок інтенсивного вживання знаків, об'єктів...» [49, с. 48].

Та жодні філософсько-естетичні концепції не пояснюють масштабів і швидкості поширення масової культури, не виявляючи її генетичного зв'язку з процесами комерціалізації суспільних відносин. Якщо філософи й соціологи пояснюють, *чому* це сталося, то зміни в системі виробництва артефактів художньої культури дають відповідь на запитання, *як* відбулася масовизація мистецтва. Власне, до культури застосовано фінансово-індустріальний підхід, тобто виник феномен, який Горкгаймер і Адорно назвали індустрією культури. У XX столітті мистецтво, література, медіа, будь-які форми організації дозвілля, спорт почали розвиватись переважно на комерційній основі.

Головним ідеологом і теоретиком сучасної масової культури вважають Д. Дьюї, засновника функціональної психології, освітнього прогресивізму й філософії прагматизму (нарівні з Ч. Сандерсом). Прагматизм — світогляд, що безпосередньо співвідносить знання і правду з життям і діями, тобто визнає значення ідей, суджень, гіпотез, теорій і систем за їх здатністю задовольняти людські потреби в соціальний спосіб. Отже, істинним визнається те, що має практичну користь. В індустріальному суспільстві корисність пов'язана з кількістю товарів, вона була індикатором рівня життя, в сучасному — постіндустріальному — соціумі якість життя «вимірюється послугами і різними

зручностями — охороною здоров'я, освітою, відпочинком і культурою, які стали бажаними і доступними для кожного» [17]. Постіндустріальні технологічні зміни в розвинених країнах породили безліч соціальних новацій у сфері виробництва, зайнятості, комунікації, переміщень і дозвілля. Одне із таких зрушень — інакше структурування соціального часу: інтенсивність, насиченість і тривалість його наповнення. Збільшення кількості вільного часу, зміна його характеру, структури і змісту істотно вплинули на ставлення людей до відпочинку і — ширше — до дозвілля. Незмірно зросла його соціальна цінність, тепер свободу людини в сучасному суспільстві справді можна вимірювати кількістю і якістю вільного часу.

Завдяки прагматичній ідеології в культурі й мистецтві, виправданою (а щодо знання — істинною) стає будь-яка ідея, якщо вона має успіх. Продукція масової культури, її артефакти (особливо реклама й мистецькі розважальні жанри) зобов'язані бути успішними, на них має бути попит, послуги в цій системі мають споживатись регулярно й активно. Масова людина схильна до конформності (відсутність власної моральної позиції) і піддається впливу чи тиску, підкоренню (сприйняття зовнішнього впливу) або ідентифікує себе із джерелом впливу. У. Еко вважає ці ознаки проявом «нездатності середньої людини звільнитися від формальних систем, нав'язаних їй зовні, а не набутих завдяки власному дослідженню реальності» [277, с. 169].

З цього випливає, що у XX–XXI століттях таке явище, як сучасний поп-арт (музичний, літературний тощо), і масова культура загалом семантично не розмежовані. Відомий музикознавець В. Дж. Конен вважає, що в музичному мистецтві, окрім професійної академічної музики і фольклору, є самостійний художній пласт масових жанрів популярної музики, який вона назвала «третій пласт» [133].

Наявність культурних «пластів» свідчить, що, незважаючи на стрімке поширення масових форм літератури й мистецтва, сучасне суспільство залишається мультикультурним, тобто ці пласти відносно «мирно» співіснують, адже будь-які ідеї чи традиції претендують на домінування в суспільстві. Так, опозиція масової й елітарної культур полягає не в їх протистоянні як антагоністів, вони не заперечують одна одну внаслідок того, що їх споживають різні індивіди. «Масова» людина споживає адаптований, часом досить спрощений варіант ідей, образів, творів, часто попередньо вироблених в елітарній культурі. Зазвичай споживачем (суб'єктом) елітарних продуктів є творчі особистості, які водночас є їх творцями й адресатами. Як культура вузького кола «обраних», елітарна культура перебуває в опозиції до всіх інших історичних типологічних і культурних різновидів — народної, фольклору, офіційної (культури певного класу чи державної ідеології), технократичної.

Незважаючи на те, що соціум багатшаровий і мультикультурний, масова культура сучасності є *домінантною*. Технічний прогрес спричинив кризу соціально-культурної ідентичності — національної, релігійної, соціально-групової, особистісної. Це сталося в індустріальну епоху, але з того часу ознаки «масовості» культури зазнали змін — індустріальне суспільство змінили постіндустріальне й інформаційне, відтак соціум як реципієнт культурних артефактів теж зазнав суттєвих трансформацій, які не означали, що відбувається процес стирання культурних відмінностей (гомогенізація) культурних практик. Навпаки, твердження, що масова культура передбачає неодмінну втрату індивідуальної ідентичності учасників процесу комунікації, виявилось багато в чому хибним, адже постійне збільшення кількості зразків і ускладнення смислу культури завдяки технічним засобам вимагало від них активних, усвідомлених дій, чіткої позиції.

Теоретичні моделі масової культури були сформовані на стадії її зародження в класичній, посткласичній і постмодерністській традиціях. На початку дослідження нового на той час феномена його вважали псевдокультурою, оскільки вона не сприяла соціальному прогресу і духовній еволюції людини. Т. Адорно, М. Горкгаймер, У. Еко та багато інших мислителів оцінювали цей феномен негативно, внаслідок переважання інших культурних форм (насамперед елітарних) над цінностями «маси» — міфологічних, орієнтованих не на реальні образи, а на пасивне сприйняття спотвореної дійсності.

Водночас автори і послідовники теорії так званого «футурологічного оптимізму» (Д. Белл [282], Ю. Хабермас [249], Е. Тоффлер [237]) розглядали масову культуру як цілком задовільну, історично неминучу фазу розвитку культури людства, своєрідну організацію буденної свідомості в інформаційному суспільстві. Так, «масовизація» культури, що відбулась у XX і триває у XXI століттях, стала можливою завдяки комунікаційним технологіям, але жоден з дослідників цього процесу не заперечує, що масовидні форми та явища культури певною мірою відомі і в попередні історичні епохи. Не було тільки такого стрімкого поширення пропозиції, яка стимулює попит на все, що споживає людина — їжу, одяг, помешкання, побутову техніку, предмети щоденного вжитку, освіту, продукцію розважальної індустрії. У системі масової культури ціннісним є продукт (зокрема духовний), на який стимульовано попит.

Як відзначає Р. Інглхарт, домінуюча в сучасному світі культурна матриця є результатом безпрецедентної економічної і фізичної безпеки в повоєнні роки, яка зумовила міжгенераційний зсув від матеріалістичних до постматеріальних цінностей. «Поява постматеріалізму відбиває не обертання полярностей, а зміну пріоритетів: економічній і фізичній безпеці постматеріалісти аж ніяк не надають негативної цінності — вони, як і кожен, оцінюють її позитивно; але, на відміну

від матеріалістів, ще більших переваг надають самовираженню і якості життя» [122, с. 23]. Г. Маркузе щодо цього ще 1964 року зазначав: «Новизна сьогодення ситуації полягає в згладжуванні антагонізму між культурою і соціальною дійсністю шляхом відторгнення чужих елементів у високій культурі, завдяки яким вона створювала інший вимір. Ліквідація двомірної культури відбувається не за допомогою заперечення і відкидання «культурних цінностей», а за допомогою їх повного вбудовування, утвердився й порядок їх масового відтворення і демонстрації» [168, с. 73].

Планетарний масштаб поширення нової шкали цінностей справді спричинив кризу соціально-культурної ідентичності (національної, релігійної), міфологізуючи свідомість людини, формуючи некритичне мислення з орієнтацією на підказку (завжди можна подивитися в Google). Але не зважати на переважання в сучасному світі масової культури як системи цінностей, сьогодні ніхто не наважується, оскільки її поява — об'єктивний процес, спричинений багатьма факторами. І як будь-яка система, масова культура ієрархічна і складається з компонентів — елементів (підсистем), взаємозалежних і взаємозумовлених.

На наш погляд, домінантності і масштабності цій системі надає те, що її користувачами є всі верстви населення, зокрема й ті особистості, класи, групи та об'єднання, які споживають артефакти елітарної культури і, «за визначенням», вищі за масу. Таким чином, масовість — це атрибут не тільки «натовпу». Комунікативне культурне поле, породжене технічним прогресом, є системою загального користування, воно спільне для всіх індивідів соціуму незалежно від їх культурних потреб. Так, масова культура справді формує масову свідомість, маніпулює соціумом, але вона й інформує, рекламує, розважає, культивує здоровий спосіб життя, вона неоднорідна як по вертикалі

(ієрархічно), так і по горизонталі (як сукупність окремих, майже не пов'язаних між собою компонентів).

Ієрархічно масову культуру поділяють на три рівні — нижчий (*кіч*), середній (*мід*) і вищий (*арт*). Кожен з них має відповідне духовне, інтелектуальне й естетичне наповнення. Кіч (нім. — *Kitsch*, ницість, халтура, відсутність смаку) — один з найбільш агресивних проявів примітивізації і вульгарності в популярному мистецтві. Він орієнтований на невибагливість до якості споживаного продукту, його естетичних цінностей. Зазвичай кіч спирається на повторення умовностей і шаблонів, позбавлений творчого начала й автентичності. Кіч не порушує питань, не закликає до пошуків духовних — він знає відповіді, спираючись на стереотипні зразки, ідеї, сюжети.

Мід-культура має окремі ознаки традиційної культури («високої»). Це вже не кіч, на мід-рівні є справжні художні зразки, популяризується наука, часом транслюється класична та/або народна музика. Єдиною ознакою того, що мід — це явище масової, а не традиційної культури, є комерційний спосіб споживання мід-продукції, на яку має бути масовий попит. Інша справа, що «товар» на цьому ринку переважно якісний, він не викликає у споживача психологічного дискомфорту.

Арт-культура (один з її проявів — поп-арт) — це масова культура, не позбавлена певного художнього змісту й естетичного вираження. Наявність арт-рівня підтверджує зміну статусу й ролі масової культури наприкінці ХХ й у ХХІ століттях, нові можливості, які надає їй трансформація художніх комунікацій та зростання рівня освіти мас, що наприкінці ХІХ століття була далека від ідеалів еліти, не відрізнялась суттєво від давньоримського плебсу («хліба й видовищ»). Зростання попиту навіть пересічної особистості цифрової епохи на якісні, сповнені змісту «видовища», стимулює розвиток мистецьких форм, максимально наближених до «високої» культури. Наявність арт-рівня

доводить, що елітарна культура втратила своє привілейоване становище, підкріплене інститутами соціальної нерівності, вона асимілюється масовою. Процес конвергенції триває на арт-рівні, який поступово перетворюється на спосіб виховання в «масовій людині» моральних та інтелектуальних якостей, властивих духовній еліті людства.

Звичайно, масова культура орієнтована переважно на мід-рівень, завдяки чому з часом значно більш доступними стають для людей цінності і здобутки людської цивілізації усіх історичних епох. Проте «вертикальна» (трирівнева) проекція не дає відповіді на всі питання про сутність — структуру, складові (компоненти), зміст масової культури як соціального феномена, зокрема щодо співвідношення кічу й контркультури, кічу й авангарду, масовості й популярності тощо.

Домінантність масової культури неможливо пояснити тільки тим, що вона може бути «низька», «середня» чи «висока», її специфіка полягає в багатокомпонентності, а не в ієрархічності. Масова культура являє собою не однорідне явище, а сукупність субкультурних явищ, що забезпечує їй статус провідної, принаймні статистично. Об'єднує ці явища єдиний знаковий простір, в якому вона перебуває і який поширюється на всі складові «маскульту» — інформаційну й дозвілєву, що функціонують за галузевим принципом як сфера виробництва та/або збуту товарів і послуг, хоча й не є індустрією, в класичному розумінні (фабрично-заводською промисловістю). Так, у XIX столітті промисловість справді становила зміст і сутність поняття «індустрія», але наприкінці XX–XXI століттях воно, з «легкої руки» Горкгаймера/Адорно застосовується і в соціально-культурній сфері, зокрема як «культурна індустрія». А. Флієр дав визначення цього явища, яке, на його думку, є виробництвом безпосередньо культурних чи суттєво культурно відрегульованих феноменів, більш чи менш масових за обсягами і високо стандартизованих за

більшістю характеристик. «Це системна сукупність культурних практик, що здійснюються не в новаційно-пошуковому (творчому) режимі, а за стандартами, які реалізують найбільш актуальні в певних умовах технології соціального виробництва й параметри створюваних при цьому продуктів» [244].

Інформаційна складова, зокрема засоби масової комунікації, сприяли формуванню масової культури як явища, що має технологічну природу, спрямовану на тиражування копій продуктів (артефактів) без суттєвих обмежень. Окрім засобів, до інформаційної складової належать змістовні форми подання інформації споживачам, але індустріального характеру, що надає масовій культурі насамперед технологія: де вона присутня, там є достатні підстави для індустріального розвитку соціального явища, що раніше було навіть важко собі уявити. Інтернет-комунікація відкрила унікальні можливості для трансляції нематеріальних цінностей, «вживлення» у свідомість суспільства будь-яких ідей і наративів, моделей поведінки і зразків для наслідування, принаймні для тієї частини суспільства, яка відчужена від структур управління економікою. Інша складова — *сфера дозвілля* — існує стільки часу, скільки й людство, але індустріального характеру набула саме внаслідок «масовизації» суспільних відносин і прогресу комунікаційних технологій. В сучасній масовій культурі зазвичай виокремлюють три напрями сфери дозвілля, зокрема:

— індустрію інтелектуального й естетичного дозвілля, що охоплює «культурний туризм», художню самодіяльність, колекціонування, гуртки і товариства за інтересами, науково-просвітницькі установи, які продовжують просвітницьку тенденцію, що збереглася з XVIII століття;

— індустрію розважального дозвілля, яка містить масову художню культуру з усіма видами мистецтва, розважальними виставами, видовищними видами професійного спорту, клубами, дискотеками та іншими інститутами, які сприяють психічній розрядці людини;

— індустрію оздоровчого дозвілля, зокрема курорти, спортивний туризм, масову фізкультуру, косметичні фірми і послуги.

З нашого погляду, класифікація галузей індустрії дозвілля може набувати різних форм, залежно від методології дискурс-аналізу цієї сфери як комунікаційного явища. Можна навести багато прикладів «індустріалізації» дозвіллевої діяльності, переведення її у промислове русло. Щодо галузей сфери дозвілля, можна навести такий перелік функцій кожної з них, що підтверджує індустріальний спосіб провадження певного виду діяльності:

- 1) індустрію відпочинку;
- 2) індустрію розваг, свята;
- 3) шоу-індустрію;
- 4) анімаційну індустрію;
- 5) індустрію сімейного дозвілля;
- 6) індустрію дитячого відпочинку й дозвілля;
- 7) ігрову індустрію;
- 8) комп'ютерну індустрію;

9) творчу індустрію (діяльність, основу якої становить індивідуальне творче начало, навички чи таланти, що можуть створювати додану вартість і робочі місця шляхом виробництва й експлуатації інтелектуальної власності);

- 10) музичну індустрію;
- 11) індустрію танцю;
- 12) кіноіндустрію;
- 13) індустрію звукозапису;
- 14) індустрію туризму;
- 15) корпоративну тревел-індустрію (англ. corporate travel industry);
- 16) MICE — індустрію (індустрію зустрічей);

17) events— індустрію (управління проектами з створення й провадження особистих чи корпоративних заходів — фестивалів, конференцій, весіль, концертів, вечірок);

18) готельну індустрію;

19) індустрію гостинності (англ. *hospitality*);

20) індустрію лазень (організацію миття з одночасною дією води і пари або гарячого повітря);

21) індустрію краси;

22) індустрію моди (англ. *fashion industry*);

23) індустрію знайомств;

24) індустрію інтимного дозвілля;

25) індустрію спорту;

26) індустрію екстремального спорту;

27) гірськолижну індустрію;

28) океанічну індустрію;

29) індустрію рибальства;

30) фітнес-індустрію;

31) індустрію здоров'я і здорового способу життя (англ. *health and wellness industry*);

32) індустрію швидкого харчування;

33) торговельно-дозвілєву індустрію [219, с. 49].

Наведений перелік складено за різними джерелами інформації переважно рекламного характеру, отже, він не має системності, яка тільки й надає підстави вважати його класифікацією. Він не вичерпує усіх можливих складових. Кожну з названих галузей автор визначає як індустрію, проте, з нашого погляду, не в усіх випадках можна застосовувати цей термін. Так, правомірно визначати

галузі дозвіллевої діяльності, на продукцію та/або послуги якої є попит і яка має певний рівень *організаційного оформлення*.

Зокрема, спорт в масовому суспільстві — це передусім професійна діяльність, основна характеристика якого — видовищність. Він становить вагомий компонент індустрії дозвілля, який має значно диференційовану спортивну практику, кожна з яких можна (за певних умов) класифікувати як окремий вид індустрії. Але, окрім професійного спорту, є сфери фізичної культури і фізичного виховання людини. У першому випадку для індивіда масового суспільства головною мотивацією для занять спортом є отримання задоволення й гострих емоцій від спостерігання за боротьбою професіоналів у спорті та співпереживання (особливо в ігрових видах спорту — так зване «болільництво»). У другому випадку головним стимулом є власний фізичний розвиток і зміцнення здоров'я. У ХХ столітті обидва напрями «індустріалізувалися» і розвиваються як галузь (і підгалузі) дозвілля на комерційній основі. Кількість галузевих «гілочок» на одному «дереві» спорту весь час зростає і змінюється, тому остаточна класифікація навряд чи можлива.

Це ж стосується й шоу-індустрії, яка охоплює різні мистецькі напрями, розподіляється на окремі галузі/підгалузі. Часом однаковими за значенням вважають поняття «масове» й «популярне» мистецтво. Проте, як вважає український дослідник Т. Лютий, маскульт — це творена масами для себе культура, яка може народжуватися знизу, як народна культура. Слово «популярний» спочатку позначало народ, у сенсі чогось низького чи базового. Згодом постає елемент корисності, а ще пізніше йшлося про розповсюдження, спрощеність, рівень доступності: популярна література, преса, пісня, мистецтво. Масова культура все ж не тотожна популярній, як може видаватися на перший погляд, хоча тенденція такого ототожнення існує. Відповідно маскульт виникає

внаслідок індустріалізації й урбанізації, коли занепадає народна/традиційна (популярна) культура [161, с.87].

Погоджуючись з наведеними твердженнями, додамо, що конвергенція типів культур стала можливою в постіндустріальному суспільстві, в якому зникають чіткі класові розмежування, а, отже, й культурні відмінності. Це стимулює шукати єдину, універсальну мову міжкультурного спілкування. І відбувається цей процес шляхом формування індустрії розваг, спочатку контркультурної щодо елітарної і традиційних культурних форм, а нині — домінантного й самодостатнього комунікативного середовища, яке Р. Б. Браун визначає як основну культурну течію сучасності (англ. *main stream*) [285, с. 13].

Справді, сучасна поп-культура й інші культурні «пласти» співіснують в одному комунікативному просторі масової культури, причому саме поп-«пласт» є своєрідною «несучою конструкцією» в цьому просторі по горизонталі і по вертикалі (мід-рівень).

З нашого погляду, поняття «масова» і «популярна» можна вважати синонімічними лише з певними застереженнями, адже не кожне явище, яке є масовим в культурному житті соціуму, належить до його мистецьких форм чи до сфери розваг. Саме поп-сегмент в соціокультурній реальності забезпечує масовій культурі домінантне становище, стаючи своєрідним «дешифратором» символів і мистецьких форм елітарної культури. Таким «дешифратором» постає переважно арт-рівень, але в останні десятиліття помітне розширення засобів виразності й на мід-рівні поп-культури. Сталися такі зрушення завдяки залученню в поп-культуру арт і мід-рівня фольклорних форм, які закорінені в локальні традиції, у продукцію, створену за участі державних, національних, міжнародних (неурядових, комерційних) центрів. Завдяки цим конвергентним процесам популяризуються зразки елітарного мистецтва й окремі форми народної творчості (так званої «музейної традиції»). Можна назвати значну

кількість типових ознак сучасної поп-культури, але більш детально формування її мистецьких жанрів буде розглянуто далі (розділ 2).

Популярна культура в сучасному суспільстві — це автономна форма культурного буття. Її не варто розглядати як ерзац-сферу, адже масове суспільство не тільки результат змін в економіці, техніці, засобах комунікації, а й *джерело* інноваційних процесів у політиці, культурі, формах соціального спілкування. Ототожнення понять «масова» й «популярна» щодо культури характерне для досліджень радянського часу, як відзначає Р. Безугла, в офіційній доктрині марксизму-ленінізму поняття маси мало позитивне значення — «маси трудівників», «народні маси», «найбідніші маси», до найсвідомішої та передової маси відносили пролетаріат [30, с. 29]. «Популярне» й «народне» були синонімами. Дж. Сторі зазначав, що К. Маркс і його послідовник Ж. Лефевр вважали, що мистецтво має розчинитися в повсякденності і співвідноситись не з реальним, а з можливим [233, с. 26], на цьому й ґрунтувалась естетика соцреалізму.

Офіційна ідеологія в СРСР і, відповідно, автори наукових праць негативно сприймали поп-культуру, її теоретичне відмежування від «позитивної» масової (передових мас, звичайно) розпочалося в період ідеологічного протистояння двох світових лідерів. Поп-культуру в її мистецьких формах вважали буржуазною, кічем, «низькою», наслідком культурної деградації капіталістичного суспільства. Таке ставлення до популярної культури дається взнаки й сьогодні, в сучасних культурологічних працях її оголошують кіч-продукцією («попса», треш тощо).

Т. Лютий в досить ґрунтовному дослідженні проблеми «демаркації» в масовій і популярній культурах наводить періодизацію, що належить Дж. Сторі і концептуально пояснює процес становлення феномена популярної культури [161, с. 88]:

- у домодерні часи популярна культура функціонує як народна;
- з розвитком індустріальної цивілізації популярна культура постає як масова;
- у наступний період поп-культура визначається як щось інше стосовно високої, зокрема модернізму;
- поп-культура стає ареною гегемонії, засобом «м'якого» впливу на маси;
- у часи постмодерну поп-культура стирає межі між високим завдяки новим типам чутливості й ідентичності;
- поп-культура стає глобальним феноменом, одним із його прикладів є американізація й ідеологія неолібералізму.

Глобальне поширення сучасної поп-культури, її космополітизм (попри домінування американських стандартів як першооснови) парадоксально поєднується з національною своєрідністю. Поп-арт сприяє формуванню національно-культурної ідентичності, долаючи етноцентризм традиційних культурних форм, оскільки забезпечує взаємодію всіх жанрів мистецької творчості — народної (фольклорної) і професійної, а також їх інтерактивне поширення завдяки засобам масової комунікації. Якщо «популярність» розуміти як високий попит на щось «модне» (а для моди як соціокультурного феномена характерне прагнення до експансії, поширення культурних зразків), то можна припустити, що з популярність не залежить повною мірою від рівня художності чи загальнолюдської значущості. Значення маскультурних продуктів, їх популярність часто непідвладні естетичним критеріям, відповідно лише історична практика здатна відокремити в культурній спадщині все зайве, вторинне, маловартісне.

Домінантність масової культури в духовному житті сучасного суспільства забезпечують засоби масової інформації, які формують комунікативне поле для тиражування її продуктів. Будь-який жанр мистецтва чи галузь дозвілєвої

активності набувають популярності, якщо є насамперед як медіа культура, тобто технологія культурного виробництва й споживання. Наприклад, автор чи виконавець в певному мистецькому чи літературному жанрі може здійснювати «живі» концертні виступи чи публікуватись, але популярності він набуде лише за умови трансляції та/або рекламування його творчості в засобах масової інформації. У цьому, власне, й полягає відмінність масової/популярної від попередніх (традиційної, елітарної тощо) форм культурної експансії — в нових механізмах її інкультурації й соціалізації.

Медіакультура являє собою нову, більш розвинену форму культурної компетентності сучасної людини, нову технологію управління й маніпулювання її свідомістю, інтересами й потребами. Фактично це спосіб існування сучасної культури, з чим досить важко, але необхідно погодитись як з об'єктивною реальністю. Цей спосіб означає, що масова (і її ядро — популярна) культура відрізняється від народної, яку переважно ототожнюють з буденною сферою буття людської спільноти, та елітарної (спеціалізованої) тим, що містить елементи обох фундаментальних видів культур. Більше того, вона сприяє *переведенню* спеціалізованої сфери в буденну і навпаки. З нашого погляду, функція редукції є однією з найважливіших, системотворчих функцій масової культури, яка перетворює її в принципово нове соціальне явище. Проте коло її функцій значно ширше, що вимагає окремого розгляду.

1.2. Функціональний аналіз явищ масової культури

Леслі Вайт, засновник культурології як наукової дисципліни, наголошував: «...наука про культуру передбачає три різних типи інтерпретації:

- еволюціоністський;
- формально-функціональний;
- часовий» [240, с. 82].

Він зауважував, що шлях вивчення й інтерпретації буде залежати від об'єкта чи від схильності дослідника, адже всі три способи рівноцінні. Щодо масової культури, масштаби поширення якої надають змогу вважати це соціальне явище особливою формою розвитку людської цивілізації, недостатньо обмежуватися лише часовим (історичним) чи еволюціоністським (тобто антропологічним або етнографічним описом сходженням людини по цивілізаційних «щаблях») способами пізнання. На нашу думку, функціональний аналіз масової культури пріоритетний, зважаючи на те, що вона є складною, багаторівневою й багатофункціональною системою, тому містить субстанційні елементи, які характеризують сам процес культурної діяльності. Перебуваючи в певному співвідношенні і взаємодії між собою, ці елементи забезпечують стабільність соціокультурної системи, її відтворення, можливість трансляції культурного досвіду.

Власне, методологія дослідження масової культури як багатофункціональної системи не відрізняється від аналогічних прийомів вивчення традиційної культури. Незважаючи на те, що культурологія відносно молода наука, вже вироблені певні «канони», зокрема щодо функцій культури (незалежно від її рівня — елітарна, народна, масова). Головною її функцією визнають гуманістичну (люди́нотворчу), вона визначає інші функції, зокрема інформативну, пізнавальну (гносеологічну), знакову (семантичну), нормативну

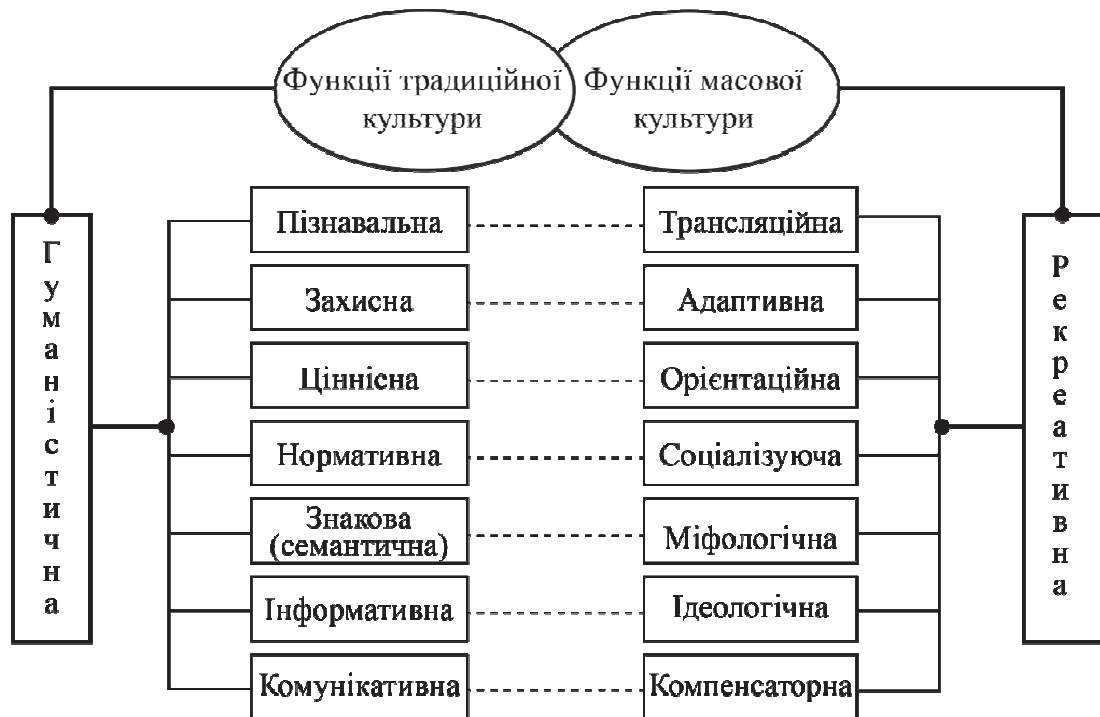
(регулятивну), захисну (адаптивну), комунікативну, ціннісну (аксіологічну) [29229; 31; 32].

На нашу думку, магістральною функцією масової культури треба визнати *рекреативну*, пов'язану із сферою фізичної і психологічної репродукції, реабілітації людини. Але, системотворчу роль цієї функції відзначимо одразу, адже вона безпосередньо впливає на інші функціональні ознаки явищ масової культури, на їх зміст.

Визначальна функція культури в суспільстві — *гуманістична* (людино-творча, освітньо-виховна тощо), адже вона визначає мету культури як духовного начала людського буття — сформувати моральне обличчя людини. Власне, завдяки цінностям культури відбувається регуляція людської діяльності, тому решта функцій впливають з гуманістичної, яка постає регулятивною щодо них. Культура формує і регулює поведінку людини. Рекреативна й гуманістична функції не опозиційні, адже масова і традиційна культури ґрунтуються на глибинних уявленнях, які мають спільну архетипну й міфологічну природу. Співвідношення визначальних і похідних функцій обох сегментів світового культурного простору показано на Схемі 1.1.

Схема 1.1

Функції традиційної і масової культури
як стабілізаційної та комунікативної систем



Їх функціональні відмінності зумовлені об'єктивними соціокультурними чинниками, оскільки «масова культура, як і традиційна, почала функціонувати як певний стабілізаційний механізм, як комунікаційна система, що дає змогу здійснювати ефективну циркуляцію в суспільстві цінностей і смислів, спрямованих на підтримання її цілісності. Масова культура... є конкретним історичним явищем. І в силу цієї обставини говорити про випадковість її появи та про її можливе зникнення в найближчій перспективі уявляється помилковим, бо масова культура іманентна масовому суспільству споживання, яке сьогодні є реальністю» [139, с. 38].

Масова культура — це культура повсякденного буття, вона характеризує насамперед особливості виробництва й споживання культурних цінностей. Для традиційної культури характерне просвітницьке спрямування, вона мала на меті

залучити людину до високого, вічного. Модель культури постіндустріального суспільства ґрунтується на інших концептуальних засадах — гедоністичних, комунікативних, компенсаторних, креативних, мета яких — захистити від надмірного психічного напруження внаслідок невпинно зростаючих інформаційних потоків.

Безумовно, зміст функцій традиційної (народної, елітарної) культури поширюється й на масову, але набуває інших форм вияву. Зокрема, комунікативна функція передбачає передання інформації різними способами — вербальними, невербальними, паравербальними. У будь-якому культурному явищі на будь-якому історичному етапі еволюції людського суспільства обмін інформацією — це налагодження й підтримання емоційних контактів за допомогою природної мови, міміки, жестів, а також штучних мов і кодів (логічних, математичних символів та формул, знаків тощо). Процес комунікації передбачає кодування інформації, передання її відповідними каналами, розкодування. Ефективність форм і способів комунікації можливі за кількох культурних умов, зокрема наявності спільної мови, каналів передання інформації, етичних, семіотичних правил тощо.

У постіндустріальну епоху відбувається стрімкий прогрес засобів масової інформації — спочатку телебачення, згодом інтернет, мобільний зв'язок тощо. Ці засоби не мають аналогів в історії людства, вони охоплюють в глобальному масштабі всіх користувачів, надаючи змогу налагодити миттєвий контакт з будь-яким джерелом інформації. Унаслідок цього кількість контактів зросла в сотні (а часом у мільйони) разів. Спостерігаються і якісні відмінності: на телебаченні ці контакти опосередковані, глядач переважно пасивний, але інші засоби забезпечують для особистості можливість обмінюватись думками (діалогу). Спілкування стає інтерактивним, хоча в масовому суспільстві, з одного боку,

значно зростає кількість контактів, а з іншого, — очевидним є дефіцит спілкування.

Якщо комунікативна функція як обмін інформацією є спільною для всіх явищ культури людства (зокрема й для субкультурних форм і контркультури, яка прагне «відмежуватись» від інших — «буржуазних» — явищ і форм, але всіляко публічно рекламує власні досягнення), то компенсаторна функція властива саме для масового сегмента. З нашого погляду, зазначена функція — це типова сублімація (спрямування неприйнятних імпульсів на інші, соціально прийнятні цілі). Власне, компенсація є одним з найбільш яскравих проявів рекреативної функції, визначальної в масовій культурі. Компенсаторна функція знижує психічне напруження, відволікає індивіда від процесу матеріального й духовного виробництва, від будь-якої життєвої ситуації, в якій виявляються всі його творчі здібності. Таким чином, людина отримує ілюзорну компенсацію за несправедливість, відсутність грошей, здоров'я, успіху тощо. Компенсаторна функція цілковито залежить від комунікативної, тобто від інформаційних потоків сучасної медіакультури, завдяки яким індивід отримує можливість ототожнювати себе з благополучними героями, а також урізноманітнює (хоча й ілюзорно) своє існування, емоційно збіднене чи сповнене негативних емоцій.

Слушним, на нашу думку, є й трактування компенсаторної функції як заміни релігійності: на зміну релігійному поколінню прийшло нове, захоплене своєрідним «ідолопоклонством» — обожнювання «зірок», створення «фанклубів». Така сакралізація земних персоналій чи явищ медіакультури зумовлена підсвідомим прагненням людини ідентифікувати себе з ідеалами масової/популярної культури, з персонажами, наділеними чеснотами, яких позбавлений пересічний споживач медіапродукції.

Особливу роль у традиційній культурі посідає пізнання — гносеологічна функція, найвищим проявом якої є наукове пізнання, що концентрує в собі

досвід, навички й об'єктивні знання, набуті багатьма людськими поколіннями. Окрім того, скільки існує людство, стільки ж триває духовне пізнання — емпіричне, засноване на чуттєвому (емоційному) сприйнятті світобудови. Воно спрямовує людину до висот буття, формуючи духовні знання етичної реальності, яка є суб'єктивним досягненням реальності об'єктивної (фізичної, матеріальної).

Пізнавальна функція масової культури відрізняється від гносеологічної функції «високої» культури насамперед тим, що становить не спеціалізоване (творче, теоретичне) знання, а його буденну форму, його дзеркальне відображення. Критерієм істинності такої форми пізнання навколишньої дійсності є пріоритет повсякденного досвіду, його практична корисність і відповідність «здоровому глузду». По суті, в умовах масовизації пізнавальна функція стає переважно трансляційною, завдяки якій передається соціальний досвід від покоління до покоління, з епохи в епоху, формуючи соціальну пам'ять людства.

Отже, масова культура постає фактором трансляції спеціалізованого знання, адаптації його до побутової логіки соціальної практики і буденного світогляду. Спеціалізоване знання значною мірою теоретичне, воно потребує перевірки і доказів, фіксується письмово й засвоюється індивідом у процесі професійного навчання або професійної діяльності. Його неможливо засвоїти інтуїтивно, для цього необхідні інтелектуальні зусилля. Альфред Шюц, засновник соціальної феноменології, у своїй праці «Структура повсякденного мислення» показує, що в повсякденному житті індивід сприймає світ, співвідносячи знання, засвоєне в певний момент, з уже існуючим, «наявним знанням», яке ґрунтується на раніше набутому досвіді і досвіді, сприйнятому від батьків чи вчителів [274]. Отже, усі смисли виникають спочатку у спеціалізованому знанні, а згодом дифундують в буденне, практичне знання,

для цього необхідні адекватні механізми трансляції, розроблені суспільством, що надають спеціалізованому знанню форм, здатних допомогти буденній свідомості засвоїти його. Ці механізми постійно вдосконалюються, адже розрив між спеціалізованим і буденним знанням збільшується.

З пізнавальною/трансляційною функцією безпосередньо пов'язані процеси накопичення й збереження інформації, тобто інформативна функція. У людства є лише один спосіб зберегти, примножити і поширити в часі і просторі накопичені знання — культура, її артефакти, інститути (книги, твори мистецтва, будь-які предмети, які можна вважати текстами; бібліотеки, школи, університети, архіви тощо). Накопичення і поширення (трансляція) інформації сприяє формуванню певного набору ідей, поглядів, концептів, на яких ґрунтуються ідеологічні конструкції, що пояснюють соціальну дійсність з певних світоглядних позицій, насамперед політичних — ліберальних (з опорою на свободу), соціалістичних (з опорою на рівність) чи консервативних (з опорою на традиції).

Безумовно, у сфері інформації функції масової культури не обмежуються лише ідеологічними аспектами. Інформація транслюється в мережах з використанням будь-яких мов її обміну і забезпечує:

- міжособистісні контакти;
- споживання мультимедійної продукції;
- імітаційно-ігрову активність;
- інші соціокультурні процеси в масовій культурі.

На думку багатьох дослідників [87; 165; 234], інформативна функція масової культури реалізується насамперед як ідеологічна, тобто функція регуляції й організації суспільства з використанням механізмів масової культури як базису державної влади й політики. В інформаційному просторі вона є домінантною, оскільки відіграє вирішальну роль в соціальній комунікації

й стабілізації суспільного буття, не обмежуючись лише політикою (якщо розуміти її тільки діяльність органів державної влади і посадових осіб). Ідеологічний вплив поширюється на всі сфери соціально-економічного життя, але не зникає навіть в умовах мультикультуралізму і плюралізму, оскільки є фактором формування не тільки електоральної поведінки мас та орієнтації населення чи окремих груп на певні політичні доктрини. У широкому розумінні, цей вплив формує системи:

- економічної стимуляції, управління й організації сфери споживання;
- правового регулювання суспільних відносин, а також поширення моральних норм, формування громадської думки;
- соціального престижу (ієрархії соціальних статусів, порядку статусного зростання);
- соціального патронажу (ідеологія гуманного ставлення до ближнього — милосердя, благодійність, соціальна справедливість тощо).

На думку Кліффорда Гірца, в сучасному світі ідеологія — це, «перш за все, суть карти соціальної реальності і ті матриці, за якими створюється колективна свідомість» [87, с. 250]. Вона є однією з чотирьох культурних систем — релігія, ідеологія, мистецтво, здоровий глузд. Гірц наголошує, що традиційні держави, модернізуючись, починають відходити від політики благочестя й народної мудрості, звичайні образи політичного порядку втрачають актуальність або дискредитуються. Ідеологічні матриці в модернізованих (індустріальних, постіндустріальних) державних утвореннях мають на меті розрядити соціально-психологічне напруження шляхом впровадження нових символічних категорій, які б допомагали сформулювати політичні проблеми й реагувати на них.

Отже, так виникає щоразу нова «матриця» — сукупність ідей, міфів, політичних лозунгів, програмних документів партій, філософських концепцій

тощо, вона постає сконструйованою реальністю, зорієнтованою на практичні інтереси. Завдяки ідеологічним механізмам впливу формується ставлення людей до соціальних проблем і конфліктів, а ідеологи намагаються закріпити чи змінити існуючі суспільні відносини.

Ядро політичної ідеології — пануючої чи опозиційної — завжди становлять ідеї, пов'язані із захопленням, утриманням і використанням політичної влади. Однак ідеологічна функція масової культури не обмежується політикою. Ідеологеми, тобто маркери певної ідеологічної системи (програми, вчення, школи, субкультурні явища), цілеспрямовано впливають на масову свідомість незалежно від того, якої мети прагнуть творці чи апологети відповідних ідей. Такі маркери (негативні — масові репресії, культ особи, фашисти; позитивні — демократія, свобода слова, права людини) створюють в об'єкта маніпулювання ілюзію розуміння. Для маніпулювання свідомістю застосовують також ідеологічні кліше — це емоційні чи оціночні висловлювання, конотація яких спирається на культурні традиції суспільства, тому часто-густо вони ґрунтуються на фрагментах текстів — цитатах із священних книг, крилатих висловлюваннях, фольклорних виразах тощо.

Ідеологічна функція масової культури має на меті навіювати своїм споживачам ідеї й уявлення, вигідні певним соціальним структурам, щоб підмінити раціональне розуміння дійсності. Політична культура сучасного суспільства формується за допомогою інформативних можливостей медіа, тому є медіакультурою, яка:

- контролює політичну орієнтацію населення чи окремих його груп;
- маніпулює свідомістю людей в інтересах правлячої верхівки;
- забезпечує політичну благонадійність і бажану електоральну поведінку громадян, мобільну готовність суспільства до можливих воєнних загроз і масових політичних рухів.

Політичну спрямованість ідеологічного впливу як його характеристики піддав сумніву М. Бахтін. Ідеологічною він вважав будь-яку оцінку — істина, неправда, справедливість, добро тощо. Така оцінка співпадає з областю знаків, отже, ідеологія має семіотичну природу. Усе психологічне, на думку вченого, має своє семіотичне підґрунтя: «Поза об'єктивацією, поза втіленням в певному матеріалі (матеріалі жесту, внутрішнього слова, крику) свідомість — фікція. Це погана ідеологічна конструкція, створена шляхом абстрагування від конкретних фактів соціального вираження» [24].

Культура традиційна, як результат пізнання людиною світу, — складна знакова система, яка не лише дає змогу зрозуміти світоустрій, а й фіксує це розуміння, систематизує його. М. Бахтін звернув увагу не тільки на знакову природу ідеології та її маркерів (ідеологем, кліше), а й на значення етичних констант як знаків, тобто на знакову функцію культури як на сигніфікативну. Саме знаки є тими «барвами», якими людина малює картину світу, присвоюючи предметам чи явищам імена чи назви, отже, позначає їх. У структурі кожного знака міститься предметна й історична інформація в культурних дискурсах, сповнена ціннісних смислів.

Масова культура має свій знаковий код, яким маркує престижність предметів і явищ, вибудовує певну соціальну ієрархію, закріплену в системі соціально значущого споживання. У широкому розумінні, вона як знакова система пов'язана з ідеологічною функцією, точніше, з консьюмеризмом — ідеологією суспільства споживання, що формує погляди, аксіологічні установки, ідеї, концепти, спрямовані на підтримання особливого устрою життя. Цей устрій визначає споживання як самостійну цінність, основним культурним імперативом якої є отримання насолоди. Отже, на особливості знакового коду масової культури впливає її системотворча функція — рекреативна.

Ідеологеми будь-яких явищ масової культури виражають її сутність — прагнення до соціокультурного переважання й самореалізації у споживчих практиках. Ідеологеми, як семіотизоване схематичне знання, в масових культурних практиках перетворюються на міф. Першим на це звернув увагу Р. Барт. Він вважає ідеологію знаковим утворенням, але об'єднав міф та ідеологію, назвав «метамовою», і семіотично не розмежовує їх [23].

З нашого погляду, знаковий простір світової соціокультурної реальності ніби віддзеркалений в міфах і символах масової культури, тому семантичне стає міфологічним. Причому міфи й символи цієї функції масової культури мають різні смисли, які залежать від дискурсу. «Одні, кажучи про міфи, мають на увазі певні ритуальні чи магічні дії, інші — міфологічні тексти, треті — сучасні міфи в їх опозиції до архаїчного, четверті — персональні (індивідуальні) міфи на противагу колективним тощо. Під символом одні розуміють первісні, неясні й туманні відношення образу до ідеї (Гегель), інші — вищий тип відношення знакового засобу до сигніфікату, на відміну від дещо нижчих знаків-ікон і знаків-індексів (Ч. Пірс), треті — певні знаки трансцендентного світу, що сигналізують про третій шлях пізнання: не чуттєвий, не раціональний, а містичний» [255, с. 7].

Культура, за визначенням Ю. Лотмана, є семіосферою — семіотичним простором, в якому кожен знак має значення і сповнений смислу. Проте культурний простір — це не довільний набір знаків. Культуру загалом можна розглядати як вибудовану послідовність знаків, тобто як текст, причому текст, сповнений символів. Віддзеркалення цього тексту в реальності масової культури веде, з нашого погляду, до міфологічного символізму, в якому поєднуються план реальності й ментальний план, тобто образи міфу наділяються субстанційністю і розуміються як такі, що реально існують. Причому, якщо традиційні міфи, як показав К. Леві-Строс [153, с. 53], являють

собою синтагматичну розробку опозицій культури, надаючи логічну модель для розв'язання логіки певної суперечності, то сучасні міфи сприяють не розв'язанню суперечності, а її натуралізації й виправданню. Знаки культури починають існувати як ментально-когнітивні й комунікативні одиниці, про які вже йшлося, — як ідеологеми.

Таким чином, міф як знаковий феномен (ідеологема, кліше, символ тощо) охоплює сьогодні всю соціальну дійсність і заступає собою реальність за допомогою (за Р. Бартом) анонімної й аморфної маси пересічних слів і уявлень. У своїй універсальності цей «китайський мур» псевдосмислів стає нездоланим для масової свідомості у процесі пізнання світу, відмежовуючи її від реальності. Водночас, це оточення створює середовище, в якому відбувається формування смаків, ціннісних орієнтацій (про це далі), ієрархії потреб, які входять у свідомість на рівні рефлексів завдяки тотальним стратегіям культурного виробництва, продукування (реплікування) нескінченних міфів усіма доступними технологічними засобами і трансляції їх завдяки медіа.

Медіадискурс міфу є особливою сферою людської комунікації, в якій використовуються не тільки вербальні, а й невербальні способи (сигнали) та різні семіотичні системи, завдяки яким виникає феномен медіатекст — розширене тлумачення тексту, тобто послідовність знаків, що утворюють тематичну цілісність. У мас-медійній сфері будь-який текст, зберігаючи онтологічні властивості (цілісність і зв'язність), являє собою просторово-часову сукупність знаків (візуальних, аудіальних, графічних, кінетичних, зокрема жестів і міміки), це вербально-графічний комплекс, трансляція якого здійснюється за допомогою психотехніки.

Медіатекст — широке поняття, що охоплює не лише рекламні слогани, комікси, меми і є засобом соціального конструювання дійсності. Інтернет-комунікація надає можливість за допомогою медіатекстів здійснювати

культурно-семантичне переведення знань (інформації) зі спеціалізованої (елітарної) сфери в буденну, що найчастіше ототожнюється з народною чи традиційною культурою). Масова культура містить елементи обох сфер, здійснюючи «семантичну редукцію» [242, с. 2], продукуючи стереотипи й міфологізуючи дійсність. Споживачами міфів стають індивіди з масовою свідомістю, що формується у просторі культури як окремих індивідів, так і соціальних груп. На думку Л. Дротянко, саме «стан суспільної свідомості породжує нові культурні явища відповідно до суспільних уподобань, інтересів, ідеалів тощо. Саме у такий спосіб відбувається засвоєння, в першу чергу, епіфеноменів масової культури, які не потребують суттєвих зусиль з боку свідомості, не вимагають критичного переосмислення людиною їхньої моральної та естетичної цінності. Особистість розчиняється у натовпі, в масі й при цьому у неї знижується здатність до рефлексії» [16, с. 6–7].

Міфологізована свідомість під пресингом маскультурних стереотипів (ідеологем) втрачає характерні для традиційної культури ціннісні орієнтації і потреби. Ціннісна функція традиційної культури пов'язана з набором (шкалою) цінностей, вибудованих за певною ієрархією, зокрема моральних (добро, благо, любов, дружба, почуття обов'язку, честь, безкорисливість, порядність, вірність, справедливість, повага до старших, любов до дітей), вітальних (життя, здоров'я, безпека, добробут, сила тощо), естетичних (краса, ідеал, стиль, гармонія, мода, самобутність). У кожній національній/етнічній традиції ієрархія такого набору може видозмінюватись, наприклад, уявлення про красу чи добробут. Саме за шкалою цінностей людина оцінює й навколишню дійсність, тобто ціннісна функція стає також орієнтаційною.

У масовій культурі переважає орієнтаційна функція, тобто вміння «діагностувати» навколишні реалії (насамперед, побутові) й реагувати на обставини, що змінюються. Внаслідок цього ціннісна шкала масового

суспільства характеризується антиномічністю, нестійкістю, плюралістичністю, а ціннісно-смысловий діапазон, зокрема в мистецтві, стає досить широким, починаючи від кічу й закінчуючи складними, змістовно наповненими формами. Ж. Бодрійяр, до речі, відзначав, що «висока» культура в суспільстві споживання теж стає об'єктом споживання. Так, ієрархічно вона вища за предмети домашнього вжитку, комфорту, престижу й статусу, проте й класичні твори мистецтва, і музика можуть бути продані в дрогсторі (комерційному центрі), який вчений вважав символом суспільства споживання [49].

На думку багатьох дослідників [31; 66], ціннісно-орієнтаційна природа масової культури полягає у відновленні й поповненні емоційного дефіциту завдяки архетипам «колективного несвідомого» (К. Г. Юнг). Архетипи самі по собі несвідомі, проте можуть виявлятися на рівні свідомості у вигляді архетипних образів, які передаються від покоління до покоління і становлять структуру світогляду. Життєвий досвід не змінює їх, а лише доповнює новим змістом [276, с. 252].

Отже, індивіду пропонується код або модель правил для формування його особистого чи колективного (певної соціальної спільноти) досвіду. Вона (модель, архетипна структура) впорядковує наш досвід, задаючи певну форму тому, що ми визначаємо як реальність повсякденного життя або літературного твору. Архетипні структури і сюжети, що ґрунтуються на них (тобто образи в їх взаємодії, змодельовані певними структурами), існуючи в несвідомому, стають механізмами впорядкування світу вже на свідомому рівні завдяки раціональності — здатності мислення створювати особливий світ ідеальних об'єктів й перетворювати його на предмет діяльності (тотожність мислення і буття).

Індивід має не просто сприймати міфологізовану реальність, він зобов'язаний розкодувати її. Універсальні образи чи символи, що містяться в

колективному несвідомому, змушують індивіда відчувати чи мислити щодо об'єкта чи ситуації так, як це потрібно маніпуляторам. Які саме цінності має обрати для себе індивід чи спільнота, залежить від характеру впливу, решту роботи він (вони) здійснять самотужки, дотримуючись маркерів ціннісної орієнтації, дбайливо розставлених маркетологами, пропагандистами чи вчителями.

Набори цінностей «високої» культури і масової відрізняються насамперед векторами: перша спрямована на сакральні цілі, на досягнення істинного знання, а друга — на реалії повсякденного буття. Наведемо один з прикладів практичного застосування теорії архетипів — брендінгу, процесу, спрямованого на створення унікального образу особистості чи компанії, її продуктів та послуг. Корпоративний (продуктивний) брендінг передбачає необхідність сформувати стиль комунікації, привабливий для цільової аудиторії, і конвертувати контакти у продаж, для цього необхідно створити портрет клієнта, зрозуміти його мотиви і бар'єри на кожному етапі купівлі, незалежно від психографічних характеристик. Треба зрозуміти логіку вчинків споживача, спрогнозувати стратегію розвитку, побачити й усвідомити особистісні мотиватори й бар'єри. Власне, створити орієнтири для покупця, в основі яких — міф про унікальний, корисний, вкрай необхідний для нього товар.

У ціннісно-орієнтаційній сфері масової культури архетип перетворюється на міфологему, точніше, на міфологічний архетип. Із міфів про НЛО, астрологічні передбачення, конспірологічні теорії одночасно з рекламою чудодійних миючих засобів, ліків від усіх хвороб тощо масова культура створює картину світу для міфологізованого індивіда і вчить орієнтуватися в ньому. Р. Барт вважав, що мета сучасних міфів — приховати реальність, але при цьому звертав увагу на те, що вони намагаються виглядати правдоподібно й природно. На відміну від первісного міфу, сучасні міфи уривчасті й

фрагментарні, але вони створюють передбачуваний, несуперечливий і, головне, *зрозумілий світ* [23, с. 47, 129].

Протягом усього історичного часу свого формування як соціального явища масова культура намагається адаптувати людину до навколишнього світу. Захисна (адаптивна) функція світової культури є однією з визначальних, адже культура — це штучний світ, створений людиною у процесі перетворення навколишнього середовища, мета якого — пристосувати людські спільноти до його реалій. Пристосування живих організмів до середовища свого перебування є взагалі необхідною умовою виживання у процесі еволюції. Однак адаптація людини відбувається не стільки завдяки механізмам природного відбору, спадковості й мінливості, характерних для тваринного світу, скільки внаслідок пристосування нею навколишнього середовища до своїх потреб, зміни його. Процес адаптації й породжує те, що ми називаємо культурою.

Адаптивна функція виявляється не лише у створенні специфічних засобів захисту людини від зовнішнього світу (предмети матеріальної культури) та від самої себе (державні структури й регулятивні норми, про які мова далі). Культура — це не тільки картина світу, а й «друга природа», створена людиною, отже, адаптуватися людина має й до породжених нею обставин та умов — умов культурного середовища. За допомогою масової культури індивід пристосовується до зовнішніх обставин, що швидко змінюються, адже канони, заповіді, регламентні норми традиційної культури в постіндустріальному суспільстві відходять на задній план. Швидкість цих змін останнім часом (в цифрову та інтернет-епоху) просто карколомна, тому індивід має щомиті адаптуватись до них, пристосовуватись. Саме культурна адаптація, як механізм культурної мінливості, важливість якої відзначали еволюціоністи (Л. Морган, Г. Спенсер, Е. Тейлор) та неоеволюціоністи (А. Вайда, Р. Раппопорт, Л. Вайт), стає однією з головних потреб людини в інформаційному суспільстві.

Уже в індустріальну епоху людина почала адаптуватись не стільки до природних умов, скільки до потреб економіки і створеного навколо неї штучного середовища проживання. Трансформація адаптивної функції в подальшому привела до того, що пріоритетним стало вже пристосування до соціуму: комунікативне поле масової культури пропонує індивіду *патерни поведінки* для виходу з проблемних ситуацій. Саме в міфологічній реальності масової культури, в потоках уніфікованого культурного виробництва індивід засвоює навички, механізми, норми, що мають адаптивне значення і є корисними для вирішення проблем його щоденного життя.

Масова культура сформувала універсальні механізми пристосування індивіда до будь-якої природної чи соціальної реальності незалежно від географічних чи національних ознак середовища його перебування, формуючи пасивну форму підпорядкування особистості соціальним нормам.

Соціальні норми, що регулюють поведінку індивідів як членів суспільства, необхідні насамперед для збереження рівноваги в межах спільноти і для виживання кожного окремого індивіда. Норми й вимоги до поведінки людей склались історично і закріпились на свідомому й підсвідомому рівнях психіки. Нормативна (регулятивна) функція традиційної культури здійснюється на кількох рівнях, зокрема:

- моральні норми, яких дотримуються, незважаючи на відсутність інституцій, що їх контролюють;
- правові норми, закріплені в законодавстві й дотримання яких контролюють спеціально створені інституції;
- звичаї і традиції, які стали нормою й стереотипами поведінки і передаються від покоління до покоління;
- правила поведінки в побуті й на роботі, у спілкуванні тощо.

Нормативність соціальної поведінки пов'язана з рольовими функціями людини в суспільстві загалом і в соціальній групі зокрема. Соціологи, які належать до неоінституціоналістів (Р. Коулз, Д. Норт, Г. Саймон), розрізняють соціальні інститути на норми, правила й конвенції. Норма забороняє й обмежує, правила (до яких часто відносять ритуали, сценарії) передбачають ще й санкції за недотримання норм, а соціальні конвенції — це буденна й повсякденна поведінка людини, яка не передбачає застосування санкцій чи примусу. Отже, конвенційна поведінка — добровільне дотримання соціальним суб'єктом етичних і правових норм, а конвенційні норми відбивають сукупність прав і обов'язків учасників спілкування в межах виконання ними певних соціальних і комунікативних ролей.

Масова культура в соціальному житті людства стала вагомим фактором розбудови моделі взаємовідносин, яка ґрунтується на конвенційних нормах поведінки і передбачає інкультурацію у своєрідній соціокультурній реальності. Соціалізуюча функція масової культури полягає в засвоєнні індивідом патернів поведінки, властивих світосприйняттю й ціннісним орієнтирам певної культури. Процес соціалізації, опосередкований масовою культурою, полягає в засвоєнні індивідом за допомоги соціалізуючих інститутів (мови як засобу комунікації, ігрової діяльності, освіти, засобів масової інформації) культурних цінностей, реалій та ідеалів культури, культурних потреб та інтересів, установок, життєвих орієнтацій, моделей самоідентифікації тощо.

Соціалізуючу функцію важко відокремити від інших, властивих масовій культурі, зокрема адаптивної й орієнтаційної. Соціалізація індивіда — це процес його орієнтації й адаптації до навколишнього світу, що здійснюється завдяки специфічним механізмам.

Соціалізуюча функція в сучасному світі нерозривно пов'язана із засобами масової комунікації, бо якщо раніше агентами соціалізації були люди, які

безпосередньо контактували з об'єктом впливу (батьки, члени сім'ї, сусіди, вчителі, політичні діячі, представники кліру), то в інформаційному суспільстві соціалізація відбувається переважно завдяки комунікативним стратегіям, які все більше заміщають традиційні освітньо-виховні канали. Домінуючими стратегіями в сучасному суспільстві є презентаційна й маніпулятивна. Вони формують особливості комунікативного поля, що відрізняють масову культуру сучасності від традиційної та інших культурних форм в історії людства. Завдяки комунікаційним технологіям медіапростору в усіх сегментах маскультурного впливу реалізуються трансляційна, адаптивна, орієнтаційна, соціалізуюча, компенсаторна і, в підсумку, ідеологічна й міфологічна функції.

Трансляція спеціалізованого знання відбувається внаслідок реалізації презентаційної стратегії, яка є пасивним способом комунікації, оскільки просто містить повідомлення про предмет, подію, явище. Маніпуляція — це вже активний тип комунікації, що передбачає передання повідомлень з використанням прихованих механізмів впливу, які застосовуються для управління поведінкою людей. Така стратегія є односпрямованою, тому комунікація у процесі її реалізації майже знищується (а вона, згідно з теорією Ю. Хабермаса [249], є діалогічною, дискурсивною, тобто комунікативні акти мають відбуватись послідовно і рівноправно, забезпечуючи симетричний розподіл шансів в діях суб'єктів комунікації). Справжніх цілей комунікації об'єкт маніпулювання збагнути не може, бо ідеологеми створюють простір некомпетентності, в якому дійсність міфологізується.

Ще наприкінці XIX століття Г. Лебон відзначав: «...ідеї не можуть справляти вплив на поведінку людини, якщо вони не перекладені на мову емоцій» [цит. за 139, с. 101]. Понад сто років по тому провідним став своєрідний метод рефлексії, який характеризується переважанням візуального над словесним. Маніпулятивні механізми сучасності відмовляються від прямолінійних

технологій влади, заміщуючи дидактику, раціоналізм, встановлення норм «прямим текстом» — прихованими впливами («управління» — спокусою), як відзначає Ж. Бодрійяр).

Аналізуючи масову культуру сучасності як соціальне явище в усій його повноті, слід відзначити повну її залежність від технологій засобів масової інформації. З іншого боку, мережі збереження й поширення інформації містять «маскультивський» контент, тому спостерігається взаємозалежність, яка сукупно надає можливість створити навколо індивіда подобу певного *метатексту* — сукупності медіатекстів, яка містить:

- клішовані уявлення про світоустрій, спрощені (вульгаризовані) наукові, філософські й ідеологічні концепції;
- зразки стилю (моди) в усіх сферах повсякденності;
- правила поведінки, спрямовані на досягнення зручного й комфортного становища в соціумі.

Споживання медіа-текстів як метатексту сприяє формуванню колективної свідомості, адже кожен член масового суспільства відтепер має такий же набір зразків, як і всі інші. Усі функції масової культури стосуються сукупності її явищ. Проте постає запитання, *чому* саме функції, які є модифікованим варіантом функцій традиційної культури, визначають смислову сутність цих явищ?

Відповідь полягає в розумінні того, чим є системотворчий фактор впливу рекреативної функції, про це йшлося в попередньому параграфі, його графічно відтворено на Схемі 1.1. Аналогічну роль у традиційній культурі відіграє гуманістична функція, яка за допомогою нормативної, пізнавальної, ціннісної та інших, що впливають з неї, сприяє вдосконаленню й розвитку людини. Основним смислом масової культури є споживчий гедонізм, який не суперечить прямо гуманістичному началу і не становить його антитези, бо теж формує

особистість, створюючи дещо інакше організовані й відносно безпечні умови для психічної розрядки, способи пристосування індивіда до реалій повсякденного буття. До цих реалій належать:

- надмірна спеціалізація діяльності;
- вимушена самотність чи, навпаки, надмірне спілкування (часто теж вимушене);
- невдоволені потреби в коханні, відсутність близьких (дружніх, інтимних) стосунків, вимушене придушення бажань і потреб;
- неможливість засвоїти в повному обсязі навички і знання, що сприяють кар'єрному зростанню.

Це далеко не повний перелік психологічних проблем пересічної особистості, вирішувати які допомагає масова культура. Варто відзначити своєрідність соціальної місії масової культури як механізму стабілізації суспільства. З часом (з початком процесів індустріалізації й урбанізації) змінювався й зміст терміна «людина маси» як частини знеособленої стихійної сили, поява якої була викликана конкретними історичними обставинами. Х. Ортега-і-Гассет пояснює феномен «масовидності» тим, що «за всі дванадцять століть своєї історії, з шостого по дев'ятнадцятий, європейське населення жодного разу не перевищило ста вісімдесяти мільйонів. А за час з 1800 року по 1914 — за століття з невеликим — досягло чотирьохсот шістдесяти» [195, с. 313]. Унаслідок демографічного вибуху на початку минулого століття й почала формуватись масова культура, яка ще через сто років «...стала тією знаковою системою, яка однаково доступна усім членам суспільства, незалежно від їх соціального статусу і міри включення у професійну систему знань, і змогла здійснити ту циркуляцію смислів і значень, яка становить основу громадської єдності і стабільності» [139, с. 102].

Рекреативна функція є компонентом будь-якого явища масової культури як функція розрядки, відпочинку, відновлення життєвих сил. Без неї решта трансформованих функцій втрачають сенс, оскільки тоді втрачається мотив, що спонукає трансформувати цінності традиційної культури. Фізичну рекреацію і пов'язану з нею індустрію дозвілля розглянемо окремо, компоненти явищ масової культури в цьому контексті постають як психічна рекреація, зняття стресів тощо.

Як би парадоксально це не виглядало, але опосередковано рекреативна функція стимулює в індивідів *споживацьку свідомість*, адже уникнення стресів, психологічний комфорт та інші різновиди психічної (емоційної) розрядки зумовлюють:

— пасивне споживання мистецьких творів (найпоширенішої форми дозвілля, а для багатьох — єдино можливої);

— пасивне сприйняття послуг з організації дозвілля сторонніми особами / структурами, які звільняють від необхідності облаштувати дозвілля самотужки;

— сприйняття похідних продуктів масової культури (ціннісних артефактів) як маркерів комфорту, зручності, престижу, соціальної стабільності;

— надання переваг процесу релаксації над його наслідками;

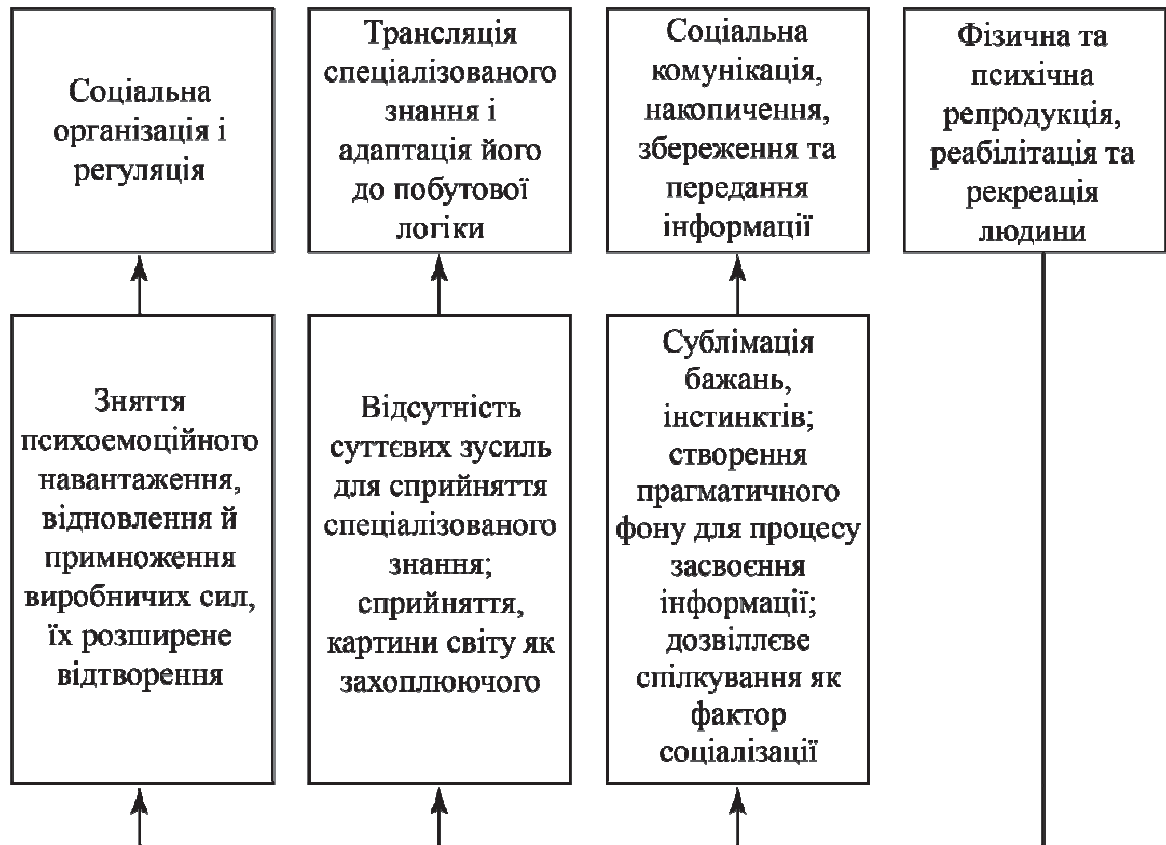
— прагнення свята як логічного завершення трудового циклу і можливості «розвантажити» нервову систему, відкинути соціальні маски.

Рекреативною функцією можна вважати й те, що назвають уніфікацією людської суб'єктивності, тобто створення ілюзії нівелювання відмінностей між людьми та універсальності всіх проблем, що оточують індивіда. Власне, це психотерапевтична практика, у якій обговорення приватного життя створює у пересічного споживача ілюзію, що суб'єктивні проблеми можливо вирішити.

Сучасна масова культура становить *суму явищ*, які можна назвати сегментами чи структурними блоками (залежно від позиції дослідників) [243]. Перший сегмент охоплює сфери, пов'язані з правовою і політичною системами, а також з економічною стимуляцією і соціальним патронажем. Другий сегмент пов'язаний з науковим знанням, ірраціональними (містичними, езотеричними) концептами, освітніми системами (програмами) і художньою творчістю. Третій передбачає символізацію об'єктів і складання мов обміну інформацією, системи масової інформації, оформлення систем фіксації інформації, їх тиражування тощо. Четвертий сегмент містить все, пов'язане з культурою відпочинку, психічною репродукцією, реабілітацією й рекреацією людини (психічною, а не фізичною). У масовій культурі вона становить обов'язковий компонент усіх її явищ (проявів), адже мораллю «маскульту» є гедонізм. Гедоністична складова постає філософсько-етичною основою масової культури, причому в широкому розумінні, а не тільки в значенні отримання чуттєво-тілесного задоволення. Рекреаційні компоненти в явищах масової культури відтворені на Схемі 1.2. Масова культура показана як *сума явищ*, розміщених у *горизонтальній площині*.

Схема 1.2

Рекреаційні компоненти в явищах масової культури



Будь-яке з цих явищ по «вертикалі» розбудоване згідно з якісними характеристиками (кіч, мід, арт-рівні). Проте в будь-якій площині розгляду масова культура постає як досить неоднорідне утворення, генетично пов'язане з традиційними культурними формами, вона виконує в сучасному світі ще одну важливу функцію — інтегративну.

Висновки до розділу 1

Здійснений аналіз дає підстави для таких висновків:

1. Масова культура сучасного суспільства онтологічно пов'язана з поняттями «маса», «масова свідомість». Поява масової культури зумовлена процесами індустріалізації і становлення крупного промислового виробництва, формування цивілізації, в шпенглеровському розумінні цього терміна. Зародження масової культури дослідники одностайно відносять на кінець 30-х років XX століття, однак і в постіндустріальному й інформаційному суспільстві, коли змінилася форма соціальної і трудової активності, вона не зникла й функціонує як комунікативна, адаптивна система, як своєрідний механізм соціалізації й ціннісної орієнтації.

2. Сучасна масова культура — це багаторівнева система, що охоплює субстанційні, тобто нормативно-ціннісні, й функціональні елементи, які забезпечують стабільність її соціокультурного потенціалу. Стійкості масовій культурі надає орієнтація на смаки і потреби «середньої людини», здатність трансформувати артефакти інших культур і перетворювати їх на предмети масового вжитку, використовувати ідеологеми/кліше і канали масової інформації для поширення і споживання її цінностей.

3. Масова культура зорієнтована на гедонізм як моральне начало, що визначає поведінковий і наративний дискурс «масового» індивіда, а тілесність стає світоглядною установкою, яка набуває субстанційного статусу як основна характеристика цієї культури.

4. Масова культура не гомогенне утворення, вона ієрархічна, багаторівнева в горизонтальній площині (структурно, як сукупність субкультурних явищ) і в вертикальній проекції, поділяючись на кіч-культуру, популярну, або мід-культуру й неолітарну культуру (арт-рівень). Крім того, масова культура — це багатофункціональне утворення. Основні її функції:

адаптаційна, соціалізуюча, ідеологічна, компенсаторна й орієнтаційна. Як знакова система, масова культура доступна для всіх членів суспільства й організує циркуляцію смислів і значень, що становлять основу громадської єдності й стабільності, проте часто міфологізує ці смисли у просторі псевдореальності.

5. Рекреативна функція — головний мотиватор і системотворчий фактор (враховуючи її тілесний характер й гедоністичність) всієї функціональної шкали масової культури. Як самостійна функція, вона становить основу індустрії дозвілля, але постає рекреаційним компонентом в усіх явищах маскультури, забезпечуючи психічну реабілітацію й релаксацію в будь-яких сегментах і субкультурних блоках.

6. Масова культура — це домінантна форма сучасної культури, оскільки вона охопила практично всі сфери діяльності людини, утворюючи символічну надбудову над константною реальністю. Сьогодні можна стверджувати, що це основна форма існування культури як такої.

7. Рекреаційний компонент наявний в усіх культурних індустріях сучасності (аудіовізуальних медіа — кінематографі, телебаченні, радіомовленні, програмному забезпеченні, відеоіграх; дизайні і моді, графічному дизайні тощо; креативних послугах, рекламі, образотворчому й сценічному мистецтві). Ці індустрії можна розглядати як *систему рекреаційних послуг*, що формують масову індустрію дозвілля.

РОЗДІЛ 2

РЕКРЕАТИВНА ФУНКЦІЯ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ В СОЦІАКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

2.1. Індустрія дозвілля як система рекреаційних послуг

У першому розділі дисертаційної роботи охарактеризовано основні функції масової культури та їх взаємозалежність від загальних функцій традиційної (народної, елітарної) культури і, водночас, від рекреативного чинника як фактора впливу (див. Схему 1.1). Водночас масову культуру як складну і багаторівневу систему варто розглядати не тільки функціонально, тобто як *процес* культурної діяльності, а й як *сукупність явищ* (сфер прояву), певним чином структурно диференційованих, проте кожне обов'язково містить рекреаційний компонент (див. Схему 1.2).

«Горизонтальний» аналіз масової культури переконує, що окремим структурним блоком є сфера фізичної і психічної репродукції, реабілітації людини. Вона наявна в будь-якому явищі масової культури як фактор впливу, але при цьому функціонує й окремо (самодостатньо) як галузь професійного, спеціалізованого надання конкретних послуг. На Схемі 2.1 показано два блоки — 1) культура відпочинку, психічної рекреації, реабілітації; 2) культура фізичного розвитку, підтримання й відновлення здоров'я. Кожен із цих блоків містить сфери реалізації людиною можливостей, що надає їй рекреаційна інфраструктура масової культури загалом і соціальні інститути індустрії дозвілля зокрема.

Термін «інфраструктура» означає зазвичай сукупність споруд, будівель, систем і служб, застосовують його переважно у сфері матеріального виробництва.

Схема 2.1

Основні напрями (галузі) реалізації рекреативної функції масової культури



Застосовуємо цей термін в його широкому значенні — як сукупність установ, закладів, підприємств, громадських організацій чи інших утворень (незалежно від рівня їх юридичного оформлення), мета яких — пряме чи опосередковане надання рекреаційних послуг.

У рекреалогії (наукова дисципліна, що вивчає передумови, способи здійснення, наслідки й закономірності процесів відтворення психофізіологічного здоров'я людини) поширена значна кількість визначень сутності рекреаційної послуги. Найбільш часто застосовують таке: *рекреаційна послуга* — це будь-яка діяльність чи послуга, яку надають клієнтові на спеціалізованих територіях поза місцем його постійного проживання й у вільний від роботи час, щоб відновити його фізичні й психологічні сили, задовольнити спортивні, оздоровчі, пізнавальні потреби. З нашого погляду, у цьому визначенні зайвим є обмеження щодо надання рекреаційних послуг на спеціалізованих територіях, бо звужує сферу впливу рекреативної функції індустрії дозвілля. Це фактично виключає з переліку послуг психологічну рекреацію й реабілітацію (блок 1 на Схемі 2.1), оскільки йдеться про їх надання лише поза місцем проживання індивіда, тобто в ТРС — територіальних рекреаційних системах, які є частиною земельного фонду країни чи регіону.

Ми не ставимо під сумнів правомірність підходу, згідно з яким рекреаційна діяльність розглядається як надання туристичних, курортних чи санаторних послуг, адже (згідно з визначенням цього поняття у вітчизняних дослідженнях) фізична рекреація — це активний відпочинок, спрямований на відновлення працездатності і збереження здоров'я людей. Курорти, туризм, інші способи використання рекреаційного потенціалу країни проживання чи інших країн (морів, океанів тощо) сприяють оздоровленню індивіда, але вони не єдино можливі.

Відомо, що соціокультурний простір — це поняття не стільки географічне чи економічне, тобто пов'язане з наявністю рекреаційних ресурсів (природних, біо-антропогенних, історико-культурних), скільки соціально-інституційне, поширене в дискурсивному середовищі. Рекреаційна інфраструктура та її ресурсна база — невід'ємна складова цього простору, проте не вони визначають сутність тієї смислової цілісності, що створює умови для результативної активності людини. Поняття «соціокультурний простір» певною мірою синонімічне до іншого — «соціальна система». У цьому просторі людина перебуває не тільки під час відпочинку/оздоровлення в ТРС, а й в усіх інших аспектах свого соціального буття. У межах цього буття вона здійснює соціальні дії і соціально взаємодіє, перебуваючи в тому умовному «просторі», який формують дві взаємопов'язані складові однієї реальності — культура й суспільство. Зміни в цьому просторі породжують нові смисли, які відбивають ситуативність життєвих реалій і зміст життєдіяльності індивіда, узгоджені із соціальними конструктами і явищами.

Людина перебуває в соціокультурному просторі постійно, виконуючи певні соціальні ролі. У сучасних умовах соціокультурний простір — це простір масової свідомості, національної ідентичності, етнокультурних спільнот, політичних ідеологій, тобто усіх параметрів, що характеризують «маскультурну» модель соціальної системи постіндустріального суспільства. Реалізується зазначена модель як певний механізм співіснування індивідів і пошуку взаєморозуміння між ними для вирішення спільних проблем. Це відбувається завдяки адаптивній, компенсаторній, орієнтаційній та соціалізуючій функціям масової культури, обов'язковим компонентом яких прямо чи опосередковано є функція рекреативна.

Соціокультурний простір — це система, що динамічно трансформується, змінюється в будь-який відтинок часу. Власне, це хронотоп, тобто закономірний

зв'язок просторово-часових координат, комунікативна ситуація, яка повторюється в певний час і в певному місці [26]. З часом зазнають змін і пріоритети рекреаційного дозвілля, яке існувало задовго до появи феномена масової культури як одна з фундаментальних основ антропосфери. Масова культура, зазнавши за півтора століття щонайменше три трансформації, вплинула на ці пріоритети, хоча її тілесність (сутнісну парадигму) необхідно розуміти широко: як піклування про здоров'я не тільки фізичне, а й психічне.

Виявлено, що будь-яка рекреаційна послуга в індустрії дозвілля (навіть санаторно-курортне лікування, спортивні змагання і вправи, косметологія тощо) містить релаксаційний елемент. *Рекреант* (особа — споживач послуги) прагне досягти передусім психоемоційного оптимуму — стану психологічного балансу, що виключає афективні прояви, забезпечує психічну рівноваженість, унеможливорює амбівалентність почуттів, психічні конфлікти, усуває когнітивний дисонанс тощо. Врешті-решт рекреативний вплив має повертати рекреанту відчуття повноти життя.

Термін *re-creation* у перекладі з англійської означає «створення заново», «відтворення». Цього ефекту досягають різними способами, але кінцевою метою є набуття індивідом оптимального стану — тілесного, душевного — який ще в 61 року до н.е. Децім Юній Ювенал охарактеризував так: «У здоровому тілі здоровий дух». Досягнення гармонійного поєднання фізичної і психічної складових можна назвати рекреаційним ефектом. Його досягають різними шляхами, але не викликає сумнівів, що рекреація — це соціальна активність, яка регулює фізичне, інтелектуальне та емоційне життя людини, припускає участь у відновлювано-розвиваючій діяльності і супроводжується переживанням рекреаційного ефекту. На кожному етапі суспільного життя виникає складна система умов і факторів, що визначають зміст і форми рекреаційних структур,

оскільки характер рекреації завжди зумовлений соціально-культурним контекстом і змінюється у процесі історичного розвитку.

Зміни в соціокультурному просторі XXI століття, порівняно навіть з останньою чвертю XX століття, коли індустрія дозвілля мала виключно комерційний характер, свідчать, що завдяки інформаційним технологіям, споживанню медійних ресурсів вона стала елементом повсякденного побуту людини. На нашу думку, зміст понять «рекреаційна інфраструктура» й «рекреаційна послуга» зазнали докорінних змін. Отже, й рекреаційний ефект набуває дещо інших значень, що надає можливість по-іншому розмежувати індустрію відпочинку (англ. — *Leisure Industry*), індустрію розваг (англ. — *Entertainment Industry*) та індустрію свята (англ. — *Industry of Holidays*). Звичайно, сукупно це сфери єдиної індустрії дозвілля, але в системі рекреаційних послуг стають помітними сутнісні відмінності між ними.

Усталеної класифікації сегментів індустрії дозвілля в науковій літературі немає. Так, зокрема, поширені розподіл на такі сектори: 1) індустрію відпочинку; 2) індустрію розваг, свята; 3) шоу-індустрію; 4) анімаційну індустрію; 5) індустрію сімейного дозвілля; 6) індустрію дитячого відпочинку й дозвілля; 7) ігрову індустрію; 8) комп'ютерну індустрію; 9) творчу індустрію (діяльність, в основу якої покладене індивідуальне творче начало. Навички чи талант, що можуть створювати добавлену вартість та робочі місця шляхом виробництва й експлуатації інтелектуальної власності); 10) музичну індустрію; 11) індустрію танцю; 12) кіноіндустрію; 13) індустрію звукозапису; 14) індустрію туризму; 15) корпоративну трепел-індустрію (англ. *corporate travel industry*); 16) MICE — індустрію (індустрію зустрічей); 17) event — індустрію (управління проектами зі створення і проведення особистих чи корпоративних заходів — фестивалів, конференцій, весіль, концертів, вечірок); 18) готельну індустрію; 19) індустрію гостинності (англ. *hospitality*); 20) індустрію лазень

(організацію миття з одночасною дією води і пари або гарячого повітря); 21) індустрію краси; 22) індустрію моди (англ. *fashion industry*); 23) індустрію знайомств; 24) індустрію інтимного дозвілля; 25) індустрію спорту; 26) індустрію екстремального спорту; 27) гірськолижну індустрію; 28) океанічну індустрію; 29) індустрію рибальства; 30) фітнес-індустрію; 31) індустрію здоров'я та здорового способу життя (англ. *health and wellness industry*); 32) індустрію швидкого харчування; 33) торговельно-дозвіллеву індустрію [219, с.49].

Наведений перелік не претендує на вичерпність і складений за різними джерелами інформації, а отже, позбавлений системності, яка тільки й дає підстави визнавати його класифікацією. Кожну з цих галузей автор визначає як індустрію, проте, на наш погляд, не в усіх випадках можна застосовувати цей термін. Радше, мова може йти про галузі дозвіллевої діяльності, на продукцію та/або послуги якої є попит і яка має певний рівень організаційного оформлення.

Більшість видів індустрій являють собою одну рекреаційну послугу, яка надається комплексно (з усіма операціями/процедурами), аж до моменту завершення, тобто припинення обслуговування рекреанта. Кожну з цих послуг, виокремлених в окремий операційно-процедурний «ланцюг», можна віднести до одного з трьох різновидів індустрії дозвілля — відпочинку, розваг, свята. Щоправда, деякі дослідники вважають поняття індустрії розваг і свят синонімічними [66; 67], однак, вважаємо, їх розмежування логічно виправдане, адже все, що стосується дозвілля, Конференція ООН з торгівлі і розвитку віднесла до культурних індустрій, які поділяються на чотири складові — культурна спадщина, мистецтво, медіа, функціональні сфери. Поширеною є думка, що індустрія розваг, яку подекуди не відокремлюють від відпочинку, є функціональною сферою, що охоплює креативні послуги й культурне дозвілля.

Проте, якщо розглядати надання послуг соціальними інститутами й спеціалізованими закладами з *фізичної* рекреації (лікування, оздоровлення), то сфера індустрії відпочинку може виглядати так, як показано в Таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

Рекреаційні послуги індустрії відпочинку

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
Санаторне, профілактичне оздоровлення	— Медична допомога за основними й супутніми захворюваннями з обстеженням; — консультації фахівців; — вживання мінеральних вод, грязелікування; — лікувальна фізкультура, масажі, гідропатичні процедури, аромотерапія; — дієтичне харчування; — інші оздоровчі процедури згідно з профілем санаторію (будинку відпочинку).	Санаторії, пансіонати з лікуванням, санаторії-профілакторії, будинки і пансіонати відпочинку, бази та інші заклади відпочинку
Спортивний туризм	— Водний туризм; — зимовий туризм (гірськолижний тощо); — полювання, рибальство; — пригодницький туризм (аеростатний, скелелазіння, рафтинг, віндсерфінг, дайвінг, подорожі на мотоциклах, велосипедах по рівнинах і горах; катання на снігоходах, водних мотоциклах)	Компанії з організації спортивних турів і подорожей (турагенти, туроператори); Спортивно-оздоровчі заклади; Власники ігрових полів, кортів, стадіонів, треків, лижні, пляжів тощо
Культурно-освітній туризм та науково-освітній відпочинок	— Екскурсії з метою ознайомлення з історичними, архітектурними та іншими культурними цінностями (пам'ятками); — відвідування лекцій, семінарів, бібліотек, музеїв, навчальних художніх центрів і закладів тощо	Туристичні агенції, громадські організації, освітні заклади та центри, бібліотеки. Власники арт-галерей. Особи (соціальні інститути), зацікавлені історичними місцями, зонами, які охороняються, та пам'ятками культурно-історичної спадщини
Діловий туризм	Подорожі, конгресно-виставкові поїздки, інсентів-туризм — подорожі, якими фірма	Туристичні агенції. Бізнес-об'єднання, асоціації, наукові товариства

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
	нагороджує працівників за високі показники в роботі (MICEindustry)	
Сільський туризм, екологічний туризм	Забезпечення проживання й відпочинку в контакті з природою	Туристичні агенти, туроператори, еко-центри, громадські організації відповідного профілю
Релігійний туризм	Паломництво по святих місцях	Паломницькі відділи релігійних конфесій, релігійні спільноти
Лікувальний туризм, косметологія і пластична хірургія	Біологічне відновлення, омолоджувальні процедури (лазерна епіляція, ін'єкційна косметологія, пластичні операції). SPA та Wellness-процедури. Лікувальне харчування	Туристичні агенції з організації оздоровчих подорожей, заклади з медичної реабілітації та лікувальної профілактики, медичні центри

До індустрії відпочинку належать переважно галузі (послуги), згруповані у другий структурний блок (Таблиця 2.1) — «Культура фізичного розвитку, підтримання й відновлення здоров'я». Це ті послуги, які забезпечують рекреанту активну форму відпочинку. (До переліку не внесено професійного спорту і спортивно-оздоровчих закладів, про які йтиметься в розділі 3 дисертаційного дослідження). Активний відпочинок передбачає також прогулянки на природі, відвідання національних парків природи, ігрових майданчиків, боулінгу, ковзанок, атракціонів, дискотек; науково-освітній відпочинок (пізнавальна активність) тощо. Рекреант добровільно, за власними уподобаннями обирає форму відпочинку на повітрі або в закритих приміщеннях.

Отже, до індустрії відпочинку відносимо всі різновиди туризму, лікувально-оздоровчої рекреації, тобто ті, що передбачають використання рекреаційних ресурсів та інфраструктури у країні проживання рекреанта та за її межами (якщо надається така послуга). До цих різновидів можна віднести й готельну індустрію, індустрію дитячого відпочинку й дозвілля, індустрію гостинності (*hospitality industry*). У США індустрія гостинності особливо розвинена, вона охоплює мотелі, автокорти, готелі типу «постіль і сніданок»,

гуртожитки, табори і стоянки для автомобілів, місця, де можна швидко поїсти в дорозі. Ідеться про сферу послуг для осіб, які подорожують.

У СРСР індустрія відпочинку розвивалась нерівномірно — окремі галузі (зокрема санаторно-курортна) досить широко, деякі лише частково (спортивний туризм, туризм «вихідного дня» тощо, тоді як туристичні подорожі за межі країни обмежували й суворо контролювали відповідні «органи»), а деякі з послуг, наведених у Таблиці 2.1, не надавалися зовсім. У пострадянському просторі, який «...втрачає натуралізм географічних і геополітичних координат та ... визначається як система, що, окрім геополітичних чинників, має свою історію, свою артикуляцію сенсів, які належать культурно-історичному виміру... Країни пострадянського соціокультурного простору вимушені лише наздоганяти розвинені країни, лише намагаються стати на рівень споживання західної цивілізації» [159].

З розпадом СРСР в Україні вважали, що вона має значно випередити всі інші республіки за рівнем розвитку економіки і якістю життя населення. Не розглядаючи причин, чому цього не сталося, відзначимо, що природні умови (вдале географічне розташування, чорноземи, певна кількість корисних копалин), рівень освіти населення, кількість якого співвідносились з розмірами території, давали підстави для оптимістичних прогнозів. Від СРСР залишилася й певна інфраструктура — значна кількість морських і річкових портів, розвинена енергетика, військова й цивільна промисловість. До «перлин» природи України належать і рекреаційні ресурси — значну частину природного потенціалу становлять рекреаційні ландшафти (лісові, приморські, гірські), оздоровчі ресурси (мінеральні води і лікувальні грязі), природно-заповідні об'єкти, території історико-культурного призначення тощо. Площа освоєних і потенційних рекреаційних територій в Україні (без радіаційного забруднення) становить 12,8%, а потенційний фонд природоохоронних, оздоровчих і

рекреаційних територій — 20% площі країни. Другу групу рекреаційних ресурсів становлять історико-культурні, третю — соціально-економічні ресурси, які забезпечують виробництво, продаж і надання рекреаційних послуг.

Про ефективне використання природних рекреаційних ресурсів свідчать такі дані: в Україні лікувальні мінеральні води різного хімічного складу є майже в усіх областях лісостепу, але із 400 джерел використовують для бальнеологічних цілей і промислового розливу лише 34 зі 104 відомих в Україні родовищ лікувальних торфованих й мулових грязей застосовують з метою лікування лише 26. До анексії російського федерацією Криму загальна протяжність пляжів становила 1160 км, або 47% морських берегів, цього було достатньо, щоб оздоровити одночасно 4,1 млн. осіб. До початку військових дій на сході України 2014 року в Україні діяв 3041 санаторно-курортний заклад, зокрема 296 будинків і пансіонатів відпочинку, 1940 баз та інших закладів відпочинку [58, с. 11].

Зазначимо, що питання розвитку рекреаційно-туристського й санаторно-лікувального комплексу в Україні ґрунтовно досліджене, хоча його й далі розглядає значна кількість фахівців, зокрема: рекреалогічну проблематику Л. Агафонова [8], О. Андрєєва [14; 15], С. Анісімов [16], В. Анопрієнко [17], О. Башта [27], О. Бейдик [34; 35], Л. Бірюк [41], А. Близнюк [43], А. Бобкова [44], А. Бовсуновська [46], О. Богославець [48], Л. Божко [50; 51; 52], І. Бондарчук-Чугіна [57], В. Брик [60], Н. Валінкевич [68], М. Васильєва [72], В. Величко [73], Н. Влащенко [78], О. Волох [72], П. Гаман [81], В. Гетьман [86], Г. Гарбар [93], А. Гуслев [98], С. Дичковський [107; 108; 109], В. Дмитренко [113], С. Домбровська [114], Л. Калініна [125], Г. Кінаш [128], О. Колесник [132], М. Костриця [140], О. Кузьмук [144], С. Левцов [154; 155], В. Лебедєва [152], Д. Мальцев [166], В. Мамутов [167], П. Масляк [169], В. Мацола [171], Ю. Мороз [177], В. Мороз [177], Н. Москаленко [178],

Н. Недашковська [183], К. Наймарк [181], М. Нудельман [189], В. Павлов [196; 197], Б. Пангелов [199], Н. Пангелова [199], С. Пішун [41; 203], Є. Приступа [211], М. Поколодна [209], М. Прохорова [212], М. Рутинський [217], І. Смаль [224; 224; 225], О. Соловйова [226], С. Тищенко [68], Н. Турло [239], О. Філонич [241], Н. Фоменко [245; 246], С. Чахалідзе [57], С. Хотієнко [251], С. Цьохла [252], І. Чернова [256], Н. Чорна [261], Ю. Шабардіна [262], О. Шибєр [267; 268] Ю. Щур [275] К. Яцько [279] та багато інших авторів (наукові розвідки в рекреаційних географії, економіки, державного управління загалом становлять не менше 500 найменувань).

Рекреаційну інфраструктуру й ресурсну базу української індустрії дозвілля лише опосередковано можна пов'язувати з масовою культурою, хоча не менш важливий й інший її сегмент — індустрія розваг. Окремий розгляд цих двох сегментів — відпочинку й розваг, методологічно виправданий, оскільки явищами масової культури повною мірою можна вважати напрями індустрії дозвілля, згруповані у перший блок (Таблиця 2.1) — «Культура розваг, свята, психічної рекреації та стабілізації».

Аналіз видів послуг, які надає індустрія розваг, переконує, що все це практики масової культури, отже, розважальні функції (по суті, гедоністичні) можна вважати практичною реалізацією функцій масової / популярної культури як такої. З нашого погляду, поняття «масова / популярна культура» й «розважальна індустрія» настільки близькі за змістом, що їх можна розглядати як синонімічні (з певними застереженнями, залежно від контексту). Окрім того, що індустрія розваг є реалізацією рекреативної і пов'язаних з нею компенсаторної, адаптивної та інших функцій, вона, починаючи з першої третини ХХ століття, бурхливо розвивається як окремий сектор економіки. Це дає підстави певною мірою штучно розмежовувати *entertainment* (розваги) і *leisure* (відпочинку), адже туристична, санаторно-курортна галузі є секторами

економіки, що виникли задовго до появи масової культури (туризм відомий з античних часів, а «на води» подорожували ще у XVIII столітті).

Інша справа, сучасна медіакультура — основа індустрії розваг, технологічний вияв консьюмеризму як системи цінностей, ідеології, навіть квазірелігії, інструмент маніпулювання свідомістю мас, сенс життя яких становить споживання. Якщо масова культура наприкінці XIX століття й надалі формувалась і поширювалась спонтанно, а її артефакти й ідеологеми (послуги) були пропозицією «згори» на попит «знизу», то медіакультура — це продукт засобів масової інформації, що репрезентує й відтворює домінуючі ідеології, формуючи суспільну думку, смаки, потреби, відтак — масову свідомість. З нашого погляду, медіакультура в сучасному її стані є проявом масової культури, яка відрізняється від попередніх формацій можливістю нав'язувати «низам» орієнтуючі моделі суспільного буття «згори». Власне, тому вона й *масмедіа*.

Медіакультуру, яка забезпечила масовій культурі домінантність у другій половині XX століття, досліджували зокрема В. Беньямін [399], М. Маклюєн [64 165], Л. Енгель [293], Г. Інніс [301], Н. Негропonte [309], О. Федоров [295], С. Холл [298], Н. Хомськи [287] та інші фахівці з лінгвістики, соціології, інформатики, економіки, психології. Дозвілля загалом і якісні зміни в цій сфері розглядали класики соціології — С. Дюркгейм, М. Вербер, Т. Парсонс, Ж. Дюмазедьє.

Перелік послуг в індустрії розваг наведено в Таблиці 2.2 (він далеко не повний, оскільки зміни відбуваються надто швидко).

Таблиця 2.2

Рекреаційні послуги в індустрії розваг

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
Генерація і споживання медійних ресурсів	— Доступ до Інтернету (дротового й мобільного); — інтернет-реклама (дротова й мобільна);	Інтернет-провайдери. Соціальні мережі та інші онлайн-платформи. Рекламні агентства,

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
	<ul style="list-style-type: none"> — платне телебачення; — телевізійна реклама; — радіомовлення; — зовнішня реклама; — друковані видання (газети, споживчі журнали); — ділові інформація (B2B — «бізнес для бізнесу»); — відеоігри та інші послуги в онлайн — режимі (<i>OTT-service</i>). 	<p>маркетингові агентства. Радіокомпанії, FM-радіостанції. Видавництва, газетні корпорації. B2BNet, інші мережі ділової інформації. Надавачі OTT-послуг (Skype, Netflix, Megogo та ін.). Провайдери відеоігор.</p>
Кіноіндустрія	<ul style="list-style-type: none"> — передвиробництво й виробництво кінопродукції; — кінофестивалі і кінофоруми; — кінореклама, просування кінопродукції; — прокат фільмів; — кіно на телебаченні, в мережах OTT. 	<p>Кінокорпорації. Продюсери, режисери, звукорежисери та інші фахівці кіновиробництва. Організатори фестивалів, оператори мереж кінотеатрів. Телекомпанії та ін. набувачі прав на показ.</p>
Музична індустрія	<ul style="list-style-type: none"> — передвиробництво та виробництво музичної продукції: звукозапис; поширення, просування аудіопродукції і відеозаписів; — поширення аудіо й відеопродукції на <i>нет-лейблах</i> (цифрових звукових формах з наданням прямого доступу скачування (англ.— <i>downloaded</i>) в мережах OTT. 	<p>Аудіоінжиніринг, мастеринг-інженери, звукозаписуючі компанії (англ. — <i>Recordstudios, Recordproducers</i>), музично програмне забезпечення. Продюсери музичної продукції, агенти музичних виконавців, провайдери послуг Інтернету. Потоковий сервіс (англ. — <i>StreamingServices</i>), постачальники послуг Інтернету.</p>
Індустрія танцю	<ul style="list-style-type: none"> — організація танцювальних змагань (англ. — <i>competitivedance</i>) і мереж танцювальних змагань (англ. — <i>dancecompetitionlines</i>); — просування мистецтва танцю в медіа-середовищі. 	<p>Танцювальні й балетні групи. Продюсери, хореографи, тренери. Компанії з організації танцювальних змагань (конкурсів) Суддівські колегії.</p>
Індустрія моди (англ. — <i>fashion industry</i>)	<ul style="list-style-type: none"> — дизайн і технології виробництва модного одягу, взуття й аксесуарів; — реклама і просування товарів і роздрібна торгівля; — організація показів зразків високої моди. 	<p>Журнали, блоги, соціальні мережі, спеціалізовані тренд-агенства. Будинки Мод. Організатори показів <i>haute couture</i> (франц. — «високої моди»), салони мод.</p>

Не викликає сумнівів, що на початку XXI століття індустрія розваг стала провідною галуззю *третинного сектору* (англ. — *TertiarySector*) світової економіки (перший — сировинний, англ. — *rawmaterials*; вторинний — виробництво, англ. — *manufacturing*).

Отже, послуги в індустрії розваг досить специфічні, адже надаються адаптована інформація, гарний настрій, *релаксація* — зниження тону м'язів людини внаслідок внутрішнього спокою і знання нервового напруження, відмежування від усіх проблем і негараздів. У XXI столітті давньоримська формула щодо забезпечення спокою плебсу («хліба й видовищ») набула нового змісту завдяки сучасним технологіям, внаслідок чого у глобальному масштабі спостерігається явище *тертиаризації* — суттєвий зсув від первинного й вторинного секторів до третинного. У США 70% робочої сили зайняті у сфері послуг, в Японії — 60%, на Тайвані — 50% [327]. Зростання питомої ваги цієї сфери відбувається завдяки індустрії розваг.

Звичайно, поняття «третинний сектор» та «індустрія розваг» не синонімічні, розваги — це лише частина сфери обслуговування, до якої належать і охорона здоров'я, фармакологія, банківська справа й фінансові послуги, юридичне обслуговування, транспортне, нерухомість, франчайзинг тощо. Але, згідно з результатами щорічного дослідження, обсяг світового ринку індустрії розваг і засобів масової інформації досяг 2018 року 2,2 трлн. дол. США [318]. Однак пандемія коронавірусу і режим самоізоляції 2020 року спричинили зниження цих показників — мінус 5,6% (при середньорічному темпі зростання світової індустрії до початку пандемії на 2,8%) [305]. Пандемія вплинула й на обсяги кіноіндустрії, адже кінотеатри в березні 2020 року не діяли у більшості країн світу. Загалом світові касові збори можуть втратити, за підсумками року, 5 млрд. дол. США [135] при тому, що на піку дохідності 2018 року глобальна кіноіндустрія «коштувала» для споживачів

136 млрд. дол. США. Найбільше було продано квитків цього року в індійському кіно — 3,5 млрд., а голлівудська продукція зібрала 2,6 млрд. дол. США.

До індустрії розваг відносимо музичну, танцювальну та індустрію мод, адже сучасний формат цих галузей означає їх функціонування насамперед як *медіакультур*. Вони розвиваються в медіасередовищі, проте функціонують не тільки у сфері комунікативних послуг (тобто в системах поширення інформації і продажу продукції на всіх видах носіїв), а й безпосередньо у сфері *публічних* видовищ і розваг — в *індустрії свята* (див. Таблицю 2.2).

Крім послуг в індустрії свята безпосередньо, у Таблиці 2.3 наведено ще кілька галузей індустрії дозвілля, які певною мірою належать до свят, зокрема театральнo-концертна, соціально-культурна сфери, готельна галузь та індустрія гостинності. Готелі і гостинність розмежовані лише тому, що гостинність (*hospitality*) — це більш широкий спектр послуг, ніж суто готельне розміщення. У переліку галузей індустрії дозвілля, яку ми наводили, ми не виокремлювали шоу-індустрію (чи шоу-бізнес, як частіше її називають, англ. — *showbusiness*), адже в дозвіллевій сфері третинного сектору економіки це поняття застосовують до *сукупності осіб* (юридичних, фізичних), які надають рекреаційні та інші послуги комерційного характеру з метою отримання фінансової винагороди за свою діяльність. Власне, шоу-бізнесом займаються особи, зазначені в Таблицях 2.1–2.3, зокрема компанії з виробництва й розповсюдження аудіо- й відеопродукції, продюсери і менеджери («Особи, що надають рекреаційні послуги»), а також *митці* — артисти, музиканти, художники, технічний персонал (саунд-продюсери, оператори, звукорежисери тощо), зайняті в цьому процесі.

Таблиця 2.3

Рекреаційні послуги індустрії свята й інших дозвілєвих галузей
третинного сектору економіки

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
Індустрія свята	<ul style="list-style-type: none"> — Управління проєктами зі створення й розвитку особистих і корпоративних заходів (фестивалі, конференції, церемонії, весілля, офіційні вечірки, конвенційні зустрічі — фан-конвенції, ділові сніданки); — управління подіями, пов'язаними з особистими й корпоративними заходами; — виставково-ярмаркова діяльність і встановлення комунікативних зв'язків між учасниками цих подій; — організація корпоративних і некорпоративних зустрічей; — «пересувний карнавал» (англ. — <i>travelingcarnival</i>), зокрема організація і проведення атракціонів, ігор, вистав, пікніків у відповідних парках (англ. — <i>amusementpark</i>). 	<p>Професійні івент-агентства (англ. — <i>eventagency</i>).</p> <p>Туристичні спеціалізовані компанії (турагентства, туроператори).</p> <p>Ярмаркові комітети, фірми-експоненти виставок, організатори міжнародних виставок-ярмарок.</p>
Театрально-концертна діяльність	<ul style="list-style-type: none"> — Організація театральних і концертних вистав, концертів, танцювальних і циркових виступів, публічних лекцій; — підтримка театральних і концертних заходів, розповсюдження квитків, технічне забезпечення «живих» концертів. 	<p>Театральні і концертні агентства, продюсерські центри, квиткові агенства</p> <p>Театри, концертні об'єднання, філармонії, гастрольні бюро.</p> <p>Творчі спілки.</p>
Соціально-культурна діяльність	<ul style="list-style-type: none"> — Соціально-профілактичні послуги; — соціальна корекція й реабілітація; — інші види соціальної й культурно-просвітницької роботи. 	<p>Соціальні центри і благодійні організації.</p> <p>Культурно-просвітницькі центри, інші соціально-культурні установи (творчі лабораторії, гуртки, фольклорні центри, майстер-класи).</p>
Готельна індустрія	<ul style="list-style-type: none"> — Розміщення споживача в номері (на місці) для тимчасового проживання. 	<p>Готель чи інший суб'єкт, що надає послуги з розміщення.</p>

Вид обслуговування	Рекреаційні послуги	Особи, що надають послуги
Індустрія гостинності (англ. — hospitality)	— Надання комплексного готельного, ресторанного, туристичного обслуговування, а також швидкого харчування (англ. catering).	Готелі, туристичні оператори й агенти. Ресторани, підприємства швидкого харчування.

Індустрія розваг і свята — це явища масової культури, в яких реалізується рекреативна, гедоністична функції дозвілля. Їх поширення на всі цивілізаційні процеси триває: безперервно розвиваються ресурсна база й інфраструктура індустрії розваг. Наприкінці ХХ — початку ХХІ століть відбулись такі зміни, що можна впевнено говорити про якісно новий стан дозвіллевої діяльності і принципово нові її форми, пов'язані з використанням інформаційних технологій. Технічна складова стає *середовищем проживання* сучасної людини, невід'ємною складовою її повсякденного побуту, відрізняючи цим епоху постіндустріального дозвілля від попередніх епох (парадоксальним видається звернення до ідеалів античної тілесності).

У соціально-культурному просторі сучасного українського суспільства формуються світові тенденції, тому нині він становить частину світової телекомунікаційної мережі, основні ознаки якої — мультимедійність, інтерактивність і віртуальність. Н. Луман зауважив: те, що нам відомо про наше суспільство, ми знаємо завдяки медіа [160]. «Навіть якщо сумніватися в будь-якій інформації, ми все одно ґрунтуватимемось на ній. Застосовуючи термінологію Канта, мас-медіа створюють трансцендентальну ілюзію — неминучу похибку розуму, що постає в реалізації його діалектичної природи й виникає внаслідок виходу розуму за межі досвідного застосування категорій. У кожному разі, йдеться про сконструйовану реальність» [160, с. 99].

Ця «сконструйована реальність» неоднорідна і являє собою *матрицю субкультур* — багатокомпонентне утворення. Кожен із компонентів має свою передісторію, родові властивості й місце в загальній системі рекреаційних

послуг індустрії дозвілля. Ці субкультури існують в різних форматах споживання культурного продукту, але спільною для більшості з них є *медійна форма*. У Таблиці 2.2 зазначені послуги, які рекреант може отримувати як медійну продукцію в платному режимі споживання чи внаслідок прямого користування на безоплатній основі в інтернеті, телемережах, слухаючи радіо тощо. Розглянемо ці послуги у світовому масштабі і в українському соціокультурному просторі.

Доступ до Інтернету. Ця послуга відображає рівень користування інтернетом. Україна посідає 71 позицію серед 143 країн світу за індексом мережевої готовності (англ. — *Networked Readiness Index*), а 2018 року послугами інтернету було охоплено 52% населення країни (29 позиція за рейтингом). Для порівняння: у світі цей показник загалом становить 51,2%, хоча є країни, де він перевищує 90%, зокрема США (91,4%), Південна Корея (96,4%), Японія (91,6%), Німеччина (94,6%), Велика Британія (90,8%), Канада (96,7%), Франція (90,6%), Італія (90,2%), в РФ послугами інтернету користується 76,4% населення, а найбільше ІТ-полугами користується населення Нідерландів 97,8%.

У 2019 році глобальний ринок інтернет-послуг перевищив 1 трлн. долл. США, причому зростання триває на 0,5% швидше за світовий ВВП. Питома вага України на цьому ринку невпинно зростає. За даними консалтингової компанії «Кірні» (англ. — *Kearney Services*), яка вивчає ринок аутсорсингу, українські ІТ-компанії входять до 20 найкращих аутсорсорсерів, посідаючи 17 позицію у світі. Загалом в Україні в галузі ІТ-послуг працюють 1800 компаній, а щорічний експорт цих послуг становив 2019 року 2,43 млрд. дол США. Найкрупнішими їх споживачами є США і країни Європейського Союзу [140]. Імпорт, за даними Держкомстату, становив 495 млн. дол. США. 2020 року експорт ІТ-послуг зріс на 15%, це 16% експорту від усіх послуг, що надає країні зовнішня торгівля.

Інтернет-реклама. Розміщення реклами — один з головних засобів монетизації соціальних мереж й більшості медіаресурсів. У 2019 році глобальний ринок інтернет-реклами впевнено зростав — на 15,4% порівняно з 2018 роком, і досягнув 310,6 млрд. дол. США. Це стало можливим насамперед завдяки мобільній рекламі, обсяг якої 2019 року становив 185,1 млрд. дол. США, а частка мобільного сегмента реклами — 59,6% від усього ринку. Прогнозується, що 2024 року вона буде становити 67% ринку, а загальне зростання, на думку експертів, може досягти 390,3 млрд. дол. США [297].

За даними Інтернет Асоціації України (ІнАУ), обсяг ринку інтернет-реклами 2019 року в Україні становив 12,6 млрд. грн., перевищивши результати 2018 року на 35%.

Платне телебачення. Світовий ринок платного телебачення формується шляхом передплати споживачами (абонентами) права на перегляд в Інтернеті телепродукції (кабельного чи супутникового телебачення) або цифрового інтерактивного телебачення за технологією IPTV (англ. — *Internet Protocol Television*). 2019 року на світовому ринку телевізійних послуг IPTV вийшло на друге місце після кабельного телебачення. Очікується, що 2024 року кількість абонентів IPTV подвоїться, сягнувши обсягу послуг кабельного телебачення [297].

В Україні досить розвинена мережа кабельного, супутникового і цифрового наземного телебачення та безкоштовного ефірного. За допомогою Інтернету український користувач може сприймати понад 140 українських телеканалів — інформаційних (16), загально-форматних (9), просвітницький (1, канал «Культура»), татарського мовлення (2), суспільних (3), бізнес-економічних (1), спортивних (3), туристичних (1), розважальних (4); решта — регіональні канали.

Телевізійна реклама. Безкоштовне для користувача ефірне телебачення монетизується тільки завдяки рекламі — політичній, комерційній тощо. Окрім ефірного, на доходи від реклами працюють кабельне й онлайн-телебачення (перегляд сайтів телеканалів). Тривалий час на світовому рекламному ринку лідерство утримувала саме телевізійна реклама, але, починаючи з 2016 року, вона поступилась за обсягами інтернет-рекламі. Єдиним сегментом, який 2020 року мав позитивну динаміку, було онлайн-телебачення (зростання на 1,2%), тоді як в ефірному і кабельному сегментах телегалузі показники знизились на 13,1% і 12,6% відповідно. Прогнозується, що 2024 року, онлайн телебачення досягне обсягу 11,2 млрд. дол. США (6,9% від загального обсягу телереклами). У кожному разі, онлайн-телебачення перетворюється на один із сегментів інтернету, що власне й сприяє позитивній динаміці його розвитку. Відтік аудиторії від традиційного телебачення до онлайн-ресурсів зумовлює зниження активності рекламодавців на ринку телереклами.

Український ринок телевізійної реклами пережив від часу становлення (1991–1996 роки, коли був прийнятий Закон України «Про рекламу»), кілька етапів розвитку. Стрімкою була динаміка на початку XXI століття, зокрема 2008 року він становив, за даними Всеукраїнської рекламної коаліції [135] 11,5 млрд. грн., 2009 року знизився до 8,77 млрд. грн. Починаючи з 2013 року, ринок відновився і становив уже 14,2 млрд. грн. Після спадів і піднесень, 2019 року, його обсяг — 11,53 млрд. грн., 2020 року — 12,18 млрд. грн. Прогноз на 2021 рік — 13,92 млрд. грн.

Радіомовлення. Сегмент радіо теж формується на видатки рекламодавців за розміщення реклами в ефірі радіостанцій (за вирахуванням комісії рекламних агенцій і виробничих витрат). Стрімкий розвиток інтернету і новітніх сервісів медіаринку не призвів до згортання радіомовлення: за даними *World Factbook*, у світі працюють майже 44 тис. радіостанцій. Українське радіомовлення —

найстаріша медіагалузь країни. 2020 року в радіоефірі була розміщена реклама вартістю 717 млн. грн., прогноз на 2021 рік передбачає зростання на 15%, до 825 млн. грн.

Зовнішня реклама, видання газет і журналів. Під зовнішньою рекламою розуміють рекламу, розміщену на вулицях (щити, перетяжки), на фасадах будівель, у транспорті. Існує чимало носіїв зовнішньої реклами — білборди, сітілайти, лайтбокси, колони Морріса тощо. У загальному обсязі медіаринку України частина зовнішньої реклами становить 10,7 % [123]. У 2019 році обсяг ринку зовнішньої реклами — 3,3 млрд. грн., на 2020 рік прогнозується не менш 3,7 млрд. грн., тобто зростання становить 15%. Видавнича справа в Україні одна з найбільш традиційних галузей медіа ринку. На початку століття функціонувало майже 2 тис. поліграфічних підприємств різної форми власності, а станом на 1 листопада 2020 року до Державного реєстру внесено 7625 суб'єктів видавничої справи, проте кількість книговидавців зменшилась до 1260. Кількість назв книжкової продукції зросла, порівняно з 2018 роком (22047) на 2,6% — до 22612 [235]. Станом на листопад 2020 року в Україні вийшли друком 1651 газета загальним тиражем 661181,5 тис. примірників і 1651 періодичне видання загальним тиражем 1478147 тис. примірників.

Ділова інформація (B2B). Терміном B2B на медіаринку позначають галузь обміну інформацією між компаніями, що не виключає участі в цьому процесі кінцевого споживача послуги, тобто це реклама для професіоналів.

В Україні B2B набула розвитку комплексно: відповідний обмін інформацією здійснюють довідкові видання, галузеві журнали, професійна література і галузеві виставки, передусім професійне інформування з фінансових питань про ринки цінних паперів і кредитування. Окрім цього, оприлюднюються дані про виручку і продаж продуктів і послуг, підсумки

спеціальних ринкових досліджень й опитувань, інформація про частини ринку його учасників, юридичні питання тощо. На макрорівні розвитку B2B в Україні сприяють Міністерство економіки, Торговельна палата, об'єднання (асоціації) підприємців тощо. Окрім випуску відповідних друкованих видань, ділова інформація поширюється в цифровому форматі, причому обсяг її в мережах неухильно зростає.

OTT-сервіс. Сегмент медіаіндустрії, що має назву OTT (абревіатура з англ. — *Over-The-Top-Service*), надає послуги за допомогою інтернету, але які не пропонує оператор мережі. Технологія OTT, таким чином, здійснює пряму доставку відеосигналу від провайдера контенту до споживача без посередництва телемовлення (телеоператорів), а доходи формуються як транзакційні надходження з оплатою за окрему одиницю контенту споживачем або шляхом передплати (надання доступу до бібліотеки контенту).

Ринок OTT 2019 року досяг 46,4 млрд. дол. США й продовжує динамічно зростати. Більше того, пандемія лише сприяє цьому зростанню: за підсумками 2020 року, сегмент медіапростору, який надає користувачу послугу *SVOD* (абревіатура, що означає послуги з надання відео на запит шляхом передплати, англ. — *Subscription Video on Demand*). Обсяг цієї послуги впевнено обганяє кінопрокат. Прогнозується, що до кінця 2024 року світовий ринок OTT-відео буде зростати в середньому на 13,4 % на рік й досягне 86,8 млрд. дол. США [297].

Український споживач має можливість користуватись послугами світових гігантів OTT-відео (*Amazon, Netflix* тощо). На пострадянському медіаринку найактивнішим OTT-провайдером є *MEGOGO*, який з 2013 року виходить з україномовним контентом, а 2015 року розпочав транслювати українські телеканали., 2018 року спільно з компанією «Київстар» запустив потоковий сервіс *Kyivstar Go TV*.

Розглядаючи соціокультурний простір, в якому перебуває сучасний українець, необхідно відзначити повну *інтегрованість* його культурного й духовного життя у світову індустрію розваг в її вищому технологічному прояві — медіапросторі. Жодних обмежень для доступу у світові соціальні та інші мережі (сервіси) немає. Незважаючи на те, що доступ в інтернет мають лише 52% українців, в мережах вони перебувають не менше, ніж громадяни інших країн — майже сім годин на добу (дослідження компанії *We Are Social*). Більше того, за даними *Mediakix*, підлітки користуються мережами (зокрема соціальними платформами) до дев'яти годин на день, причому 60% часу вони перебувають в мережах за допомогою мобільних пристроїв (смартфонів). Звичайно, середньостатистичні показники значно нижчі (з урахуванням всіх верств населення) — дві години (116 хвилин), але й вони становлять п'ять років і чотири місяці життя людини.

Задоволення дозвіллевих потреб тільки шляхом споживання інформаційно-розважального контенту становить соціальну проблему глобального масштабу. В українському суспільстві ці потреби задовольняються не тільки в пасивному режимі — в інтернеті, під час перегляду телепрограм і кінопродукції, відеоігр тощо. Як уже зазначалась, Україна — частина пострадянського простору, тому, з одного боку, вона спадкоємиця культурної матриці тоталітаризму, з іншого, — інтегрована у світову масову культуру і, відповідно, в медіапростір. Звідси багатовимірність культурних потреб викликана багатшаровістю соціуму, який виглядає *гетерогенною системою*, що охоплює людей різного віку, різного рівня освіти, різних зацікавлень і цінностей. Багатшаровість створює ситуацію, яку можна вважати конфліктом поколінь (певною мірою, адже відвертого протистояння в Україні не спостерігається, скоріше, є *співіснування* світоглядів і способів життя різних поколінь). Проте об'єднує всі покоління однакове ставлення до культурних

потреб і цінностей, сформованих попередньою суспільно-економічною формацією — спорту, концертних, оперних, цифрових, танцювальних та інших вистав (публічних видовищ), до бібліотек, архівів, музеїв, ботанічних садів, зоопарків, заповідників. В Україні статус національних природних парків мають 53 природоохоронні території, в кожному місті є парки культури (подекуди не один), діють шість зоологічних парків загальнодержавного значення і п'ять місцевого, циркові вистави відбуваються у 20 стаціонарних і, щонайменше, восьми пересувних цирках, діють (за даними 2017 року) 117 театрів — чотири державної форми власності і 16 в муніципальній і комунальній.

Крім того, пересічний українець має можливість користуватись букмекерськими послугами, брати участь в лотереях, спостерігати за спортивними змаганнями, перш за все, — за футбольними, а також відвідувати розважальні заклади (нічні клуби, дискотеки тощо). Розглядаючи ці види рекреаційних послуг як *індустрію*, розглядаємо її як систему закладів (інституцій), які надають ці послуги, умовно згруповуючи в одну галузь під назвою «індустрія свята», не виокремлюючи театральну-концертну й соціально-культурної діяльності (Таблиця 2.3).

Індустрію свята у світі організують комерційні структури, які мають назву — івент-компанії (англ. — *eventcompany*), а їх діяльність — івент-менеджмент. Ці установи організують музичні концерти, фестивалі, деякі спортивні заходи, виставки і конференції тощо. Джерелами доходу івент-компаній є спонсорство і продаж квитків. Обсяг доходів цієї індустрії 2018 року глобально оцінювали в 1100 млрд. дол. США і прогнозували, що він буде зростати в середньому на 10,3%, а 2026 року досягне 2330 млрд. дол. США [276]. Пандемія негативно вплинула на індустрію свята: станом на березень 2020 року галузь втратила 16,5 млрд. дол. США [322].

Український івент-ринок динамічно розвивався з часу набуття країною незалежності і напередодні пандемії досяг щорічного обороту 2 млрд. грн. У цій сфері працюють майже 250 тис. осіб, діють 50 досить крупних компаній і 1,5 тис. дрібних. Збитки 2020 року становили майже 1 млрд. грн., пандемія поставила галузь на межу вживання [257]. До цих компаній відносимо й організаторів концертної діяльності, більшість з яких діють ще з радянського часу — 23 філармонії, вісім гастрольно-концертних і п'ять концертно-естрадных об'єднань. Організацію концертів і гастролей здійснюють професійні творчі колективи, тобто особи, які, згідно із Законом України «Про гастрольні заходи в Україні», мають право бути організаторами гастролей.

Щодо *соціально-культурного* життя в Україні, значна кількість закладів, що залишилась від радянського часу, здійснюють культурно-просвітницьку діяльність, це будинки творчості, будинки вчителя, лікаря, агронома, вчених, туриста тощо. До закладів, що забезпечують відпочинок, належать також колективні засоби розміщення — готелі, мотелі, хостели, кемпінги і стоянки для житлових автофургонів і причепів, гуртожитки для приїжджих, власне, вся мережа, представлена в таблиці 2.3 як готельна індустрія та/або *індустрія гостинності*.

Статистичні дані про кількість закладів культури відпочинку й туризму в Україні за 2018 рік наведені в Таблиці 2.4.

Таблиця 2.4

Кількість закладів культури, відпочинку й туризму в Україні

Види закладів	2010	2014	2015	2016	2017	2018
Бібліотеки	19487	16889	17272	17000	16824	16601
Клубні заклади	18593	16823	17195	17133	17090	17017
Колективні засоби розміщення	—	—	—	—	—	1591
Дитячі заклади оздоровлення та відпочинку	17342	13977	9743	9669	9745	9328
Суб'єкти туристичної діяльності (турагенти, туроператори)	5711	3885	3182	3506	3469	4293

У цій таблиці, крім даних про заклади соціально-культурного призначення (бібліотеки, клубні заклади) і суб'єктів індустрії гостинності, зазначено кількість суб'єктів туристичної галузі, а також дитячих закладів оздоровлення і відпочинку. Це постійно або тимчасово діючі, спеціально організовані або пристосовані заклади для оздоровлення, відпочинку й розвитку дітей — санаторного типу, дитячі центри й позаміські табори з денним перебуванням, наметові містечка тощо [216, с. 241].

Індустрія моди у світі досить чітко сегментована, причому по вертикалі сегментації вона відповідає «канонам» масової культури — від кічезового рівня до масового ринку модного одягу/взуття («швидка мода»), а увінчує «піраміду» висока мода (*haute couture*). Висока мода — медіакультура з усією атрибутикою, міфологією, яскравий прояв консьюмеризму і квінтесенція цінностей суспільства споживання. Як і в інших галузях індустрії дозвілля, у світовій індустрії моди дещо знизились темпи зростання — з 35,8 млрд. дол. США 2019 року до 31,4 млрд. дол. США 2020 року. Проте очікується, що ринок відновиться й досягне 2023 року приросту 38,21 млрд. дол. США [315]. Усі ці дані експерти наводять, зважаючи на тенденції розвитку «швидкої моди» — мереж роздрібної торгівлі найкрупніших «гравців» ринку (загалом 24 бренди), які мають власні лінійки *готового* одягу і взуття. За іншими даними, сукупна капіталізація світової індустрії моди перевищує телекомунікаційну й оцінюється у 3 трлн. дол. США річного продажу, з яких 340 млрд. дол. становить сегмент предметів розкоші [323].

У 2017 році ринок вітчизняного жіночого одягу в Україні оцінювався майже 8,66 млрд. грн., а основна частина українського виробництва зорієнтована на експортні ринки. Офіційно вартість текстильної промисловості країни становить близько 3,43 млрд. дол. США, але майже 90% продукції галузі припадає на тіньовий сектор економіки [323]. Н. Ільченко і В. Войнілович

підраховали, що в роздрібній торговельній мережі у першому півріччі було продано одягу, виробленого в Україні, лише на 8,4%, взуття — 3,8% [123].

Тепер в Україні діють 6000 заводів-виробників текстильної промисловості. Майже 600 українських модельєрів здійснюють роздрібну торгівлю власними брендами й колекціями, серед них майже 200 дизайнерів постійно беруть участь у тижнях моди в різних країнах. Український тиждень моди *Ukrainian Fashion Week* є найбільш успішним серед аналогічних східноєвропейських культурних подій.

У роботі наведено показники розвитку індустрій відпочинку, розваг, свята, які дають лише загальні уявлення про *масштаб* явищ. З індустрією дозвілля пов'язано багато напрямів підприємницької діяльності, але статистичні дані про обсяги виробництва не дають підстав для належного оцінювання послуг, насамперед *рекреаційних*. На наш погляд, послуги індустрії дозвілля відрізняються від тих, що надають інші галузі третинного сектору економіки, кінцева їх *мета* — відпочинок, оздоровлення, розваги, релаксація тощо. Щодо *засобів* досягнення мети, вони можуть бути різні й не завжди вказують на цю мету. Наприклад, основною метою масового сегменту індустрії моди є задоволення потреб людини в одязі, взутті, але ефектом від придбання *модної* продукції є естетичний — радість, часом ейфорійна внаслідок вдало придбаного «стильного» вбрання. Саме тому шопінг вважають однією з найбільш поширених форм розваг, причому не тільки серед жінок. Рекреаційний вплив — лише компонент загального явища, проте змістовний.

Масова культура й індустрія дозвілля не синонімічні поняття, але зближує їх дотримання одного комплексу норм і правил, властивих суспільству споживання. Індустрія дозвілля надає культурні послуги, які й становлять реалізацію рекреативної функції масової культури. Масову культуру можна розглядати як надбудову, матеріальним базисом якої є індустрія дозвілля. Отже,

масова культура, як домінантна в сучасному суспільстві споживання, є *соціорегулятором*, навіть квазірелігією тієї форми матеріальної цивілізації, яку створило людство у XX столітті (якщо «матеріальну цивілізацію» розуміти як світову економіку, за Ф. Броделем [63]) і третинним сектором якої є, серед інших, індустрія дозвілля.

Масова культура не однорідна, гетерогенна, її лише умовно можна вважати ієрархічною (кіч, мід, арт-рівні тощо). На думку деяких дослідників [102; 106], культура взагалі є плюральним явищем («ризомою», за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі), тобто її ризоморфність відкидає жорстку ієрархію смислів, що відтепер існують паралельно. Відтак, опозиція «масове — елітарне» в мультикультурному суспільстві поступово змінюється «мирним співіснуванням» різних, часом опозиційних субкультурних явищ в їх дискурсивних практиках.

Проте, якщо мультикультуралізм — це «ризом» (тобто не корінь, який є центром системи, а *кореневище* множинних, ієрархічно не впорядкованих горизонтальних зв'язків), то у масової культури та її матеріального втілення — індустрії дозвілля — на метарівні немає єдиної парадигми. Є сукупність субкультурних явищ, не пов'язаних між собою одним «коренем», спільним походженням (в біологічних системах — деревоподібні структури), вони співіснують в «ризомі», яка заповнює плюральний соціокультурний простір.

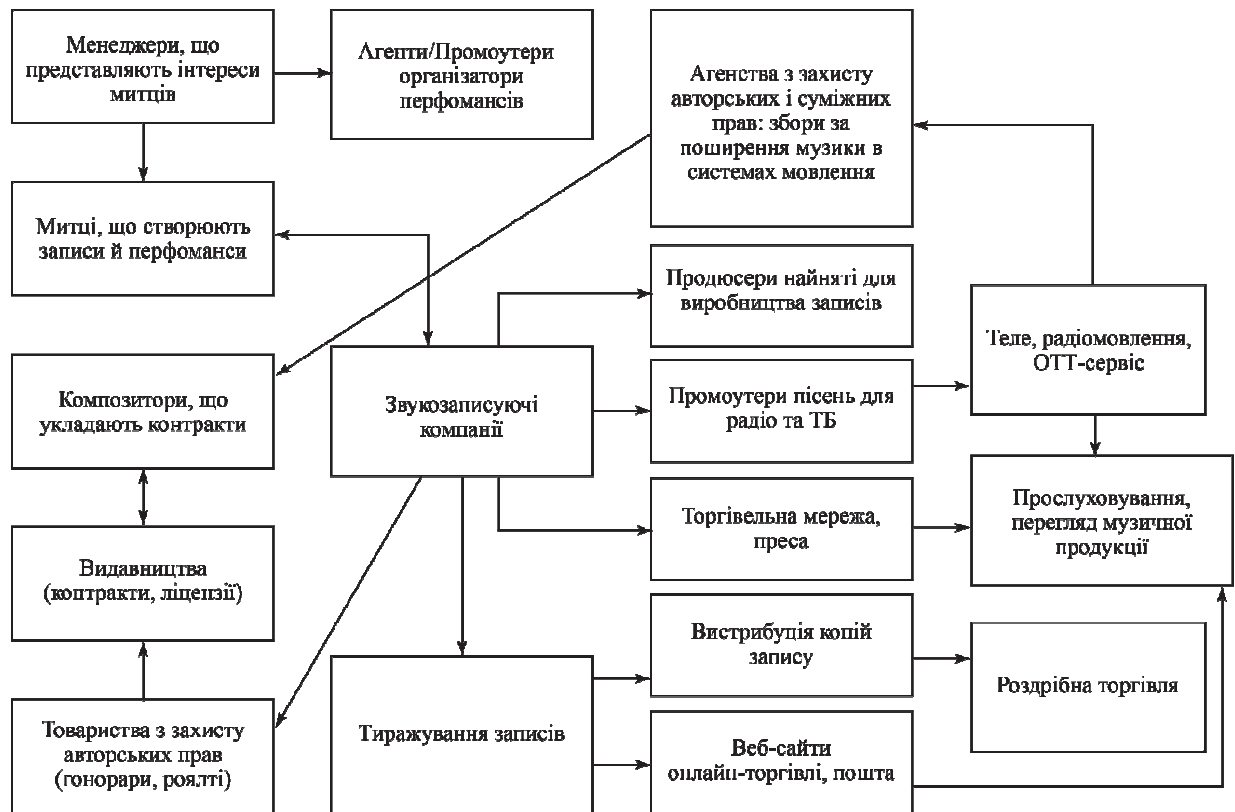
Відсутність єдиної парадигми не означає відсутності спільних властивостей, ознак, норм, домінуючих функцій в різних субкультурних явищах. Попри те, що кожне явище має власну, часом унікальну, інфраструктуру, ресурсну базу, специфіку послуг тощо, певні компоненти містяться в системах послуг кожної із субкультур індустрії. Одним із таких компонентів в будь-якій субкультурі дозвіллевої сфери є *музичний*, адже навіть індиферентні одна до одної або «контрастні» (контркультурні) паростки

«ризومي» містять певну музичну складову. Без музики важко уявити масмедіа, кіноіндустрію, будь-який вид розваг, відпочинку, свята, культурну подію загалом. Це твердження аксіоматичне, адже навіть випуск теле- чи радіоновин нині має музичний супровід. На нашу думку, тотальна присутність музики як соціокультурного феномена в усіх сферах соціального буття людини визначає музичну індустрію як центральний елемент сучасної масової культури. Індустрією називають виробництво й розповсюдження музичних запасів, а також проведення фестивальних і концертних заходів. Структуру світової **музичної індустрії** розкрито на схемі 2.2 [300].

За даними Міжнародної федерації фонографічної індустрії (IFPI), 2020 року зафіксовано неухильне зростання доходів музичної індустрії п'ятий рік поспіль (незалежно від пандемії). Загальна виручка становить 20,2 млрд. дол. США, причому більше половини доходів комерційних учасників («лейблів» звукозапису) отримано від потокових (OTT) сервісів, таких як *Spotify, Amazon, Apple Music*. Кількість користувачів платних потокових сервісів досягла 341 млн. осіб, що на 34% більше, ніж 2018 року. Зате продаж компакт-дисків і вінілових платівок становить лише п'яту частину продажів (22%) — 4,4 млрд. дол. США. Виручка від продажу прав на виконання знизилася на 3,6%, до 2,6 млрд. дол. США (12,6% від загального ринку). Експерти вважають, що ці тренди не пов'язані з пандемією коронавірусу [300].

Схема 2.2

Структура світової музичної індустрії



На стан світової **індустрії танцю** як окремої галузі, що охоплює танцювальні студії (англ. — *dance training industry*), пандемія вплинула досить суттєво. Аналітики розрізняють професійне хореографічне мистецтво і структури з його організації (продюсують), називаючи їх «танцювальні компанії» (англ. — *dance company*), і танцювальні студії, або школи мистецтв (англ. — *dance studios* або *finearts school*). Останніх тільки у США 53140, обсяг ринку сягнув 4 млрд. дол. США, зростання — 3,8% протягом 2014–2019 років [300].

Аналіз рекреаційного потенціалу української індустрії танцю буде здійснено далі. Цей зв'язок виник і зміцнюється вже протягом століття як унікальний музично-танцювальний *напрямок* в хореографічному мистецтві, який за масовістю не має аналогів в популярній культурі.

2.2. Становлення й рекреаційний потенціал популярної музично-танцювальної медіакультури

Значення музики як соціокультурного феномена, а музичної культури як особливої сфери людського буття зумовлене не тільки їх розважальною природою, гедоністичністю чи прикладним застосуванням. У музикознавстві й культурології ґрунтовно досліджено сутність цих явищ [36; 45; 62; 67; 118]. Серед усталених видначень поняття музики є й таке розуміння її сутності: «художня організація звучання, яка ... малює картину світу й душі, неусвідомлену й конкретно вихоплену слухом, в сенсі мистецтва, стає духовною «мовою» матеріального світу, відрефлектованого і впорядкованого (отже, усвідомленого і позначеного певними смислами) теоретичного знання» [290, с. 208].

Більшість функцій музичного мистецтва, його жанрів і стилів, поява яких чітко збігається з соціокультурним контекстом певної історичної епохи, перетворюючи їх на звукові документи. Основні функції музичного мистецтва наведено в таблиці 2.5, окрім них, важливими для розуміння сутності музичної культури є й такі:

1) *естетична* — в широкому розумінні, ціннісна орієнтація щодо ідеалів прекрасного в навколишньому світі (як родова функція будь-якого виду мистецтва);

2) *гедоністична* — отримання слухачем насолоди, зокрема відчуття радощів від осягнення задуму твору, краси його втілення;

3) *прагматична* — використання музики для створення емоційного фону, з іншою прикладною метою.

Таблиця 2.5

Основні функції музичного мистецтва

№ з/п	Види функцій	Соціокультурний зміст
1.	Комунікативна	Знакове використання звукових форм («музична мова»), передання інформації (музичні смисли) завдяки синтаксично організованій музичній лексиці, аналогічній словесній семантиці.
2.	Пізнавальна (епістемологічна, когнітивна, евристична)	Пізнання за допомогою художніх образів з використанням емоційно-чуттєвого начала; отримання знань про предметно-чуттєвий світ, його естетичну різноманітність, про неподільні константи світоустрою.
3.	Відображення дійсності	Формування у психіці цілісного, інтегративного відбитка самостійної, дискретної частини дійсності (інформаційної моделі), що відображає ідеї, емоції, предметний світ.
4.	Сугестивна	Навіювання певного емоційного стану — співпереживань, інших психофізіологічних реакцій; «привласнення» психоемоційної матриці музичного твору.
5.	Катартична	Здатність викликати <i>катарсис</i> — стан емоційного потрясіння, що сприяє вивільненню емоцій, вирішенню внутрішніх конфліктів і моральному піднесенню.
6.	Експресивна	Задоволення природної потреби в зовнішньому (жестикуляційному, мімічному, звуконаслідувальному) вираженні емоцій.
7.	Компенсаторна	Наповнення духовного світу людини враженнями, переживаннями, які компенсують їх відсутність у повсякденному житті.

Відомі безліч класифікацій жанрово-стильової різноманітності і видів (течій, напрямів) музичного мистецтва, якому стільки же віків, скільки й людській цивілізації. Зокрема, В. Конен поділяє музичне мистецтво на три «пласти» — народну музику, професійну і «*втілення масової свідомості нашого часу*» [133, с. 16] — це третій пласт, що виходить за межі двох. Наприкінці ХХ — початку ХХІ століть «третій пласт», розважальна музика, стає професійною опус-музикою, а, починаючи з 70-х років ХХ століття, розпочинається процес культурної конвергенції («хаотичний плюралізм») і зароджується тенденція до *формування субкультур*. Це надає підстави вважати його початком зародження поп-музики як соціокультурного феномена, скорочена назва якого (англ. — *popmusic*) не синонімічна повній — «популярна музика». У масовій музичній культурі популярним вважається *будь-який* твір,

адаптований до сприйняття масовою свідомістю. Поп-музика, як явище масової музичної культури, має свою історію становлення й розвитку як основної течії («мейнстриму») більш масштабного явища — популярної музики. Її становлення розпочалося задовго до 70-х років і практично співпало з формуванням масової культури в усіх складових соціальної історії людської цивілізації.

Поняття «популярна музика» має кілька значень, зокрема: 1) твори різних музичних (зокрема й академічних) жанрів, орієнтованих на широку публіку, 2) певний тип розважальної музики, що виник на початку і набув глобального поширення у XX столітті. У першому випадку не має значення, який твір — інструментальний, вокальний — є популярним, у другому, починаючи з 1940-х років, основною формою композиції стала пісенна. Власне, у поп-музиці пісня — це об'єкт купівлі-продажу в мережах індустрії розваг світового масштабу, щоправда, спочатку поп-музика була насамперед пісенно-танцювальним жанром. Поєднання пісенної і танцювальної форм у кінцевому продукті, образ в русі і музиці став сценічним кліше для сучасного формату світової поп-культури. Його становлення тривало майже протягом століття, причому пріоритети в цьому процесі визначити складно: інколи танець диктував ритмічні й мелодичні акценти, згідно з якими створювалась відповідна музика, а то й навпаки, музика була основою хореографії. Зрештою це залежало від конкретних умов творчого процесу чи його спонукальних мотивів. Проте необхідно визнати, що саме легка інструментальна музика початку XX століття в «метрополії» поп-культури — США — забезпечила, завдяки музичній індустрії, стрімке завоювання «периферії», ставши основою для розвитку і танцю, і пісенних форм розважальних жанрів уже європейського поп-стандарту.

Новітня американська музика, спочатку незвична для Старого Світу («*crazy syncops*» — «божевільні синкопи»), дуже швидко адаптувалась до смаків

масового споживача, згодом трансформувались в сучасний *англо-американський* формат. Відбулося це в 1960-ті роки («британський рок»), але до того часу американська «медійна експансія» не мала конкурентів: джаз заповнив радіоефір, тиражі грамплатівок сягали рекордного на той час рівня, а Європа старанно копіювала заокеанські зразки.

Необхідно відзначити, що поп-музика у «джазовий» період своєї історії була переважно інструментальною. Пісня перебувала на другому плані, особливо в репертуарі великих оркестрів — біг-бендів, коли вокаліст часто густо завершував композицію, виконуючи один куплет і приспів наприкінці, а солістами були тільки інструменталісти. Ситуація змінювалась поступово: пісня в поп-музиці почала домінувати, коли на джазовій основі (ритмічній, гармонічній) сформувався репертуар виконавців, стиль яких музична критика визначила як *easy listening* («легке слухання»). У радянському музикознавстві подібним аналогом став термін «легка музика», який вживали переважно, щоб уникнути терміна «джаз», адже в повоєнний час (1948–1957) джазова музика була заборонена для виконання. Повної аналогії, однак, не спостерігалось: якщо в США й Західній Європі *easy listening* — це переважно пісня в усіх її інтернаціонально визначених популярних формах, то в СРСР легку музику розуміли значно ширше — не тільки пісня, а й танцювальна музика, марші, попури, рапсодії, оперета тощо.

З нашого погляду, англо-американський формат, як основа для всесвітнього наслідування, закорінений у фольклор чорного населення США — *блюзі*. Не вдаючись до аналізу раннього джазу і передджазових форм (кекуок, регтайм тощо), зазначимо, що справді масовим явищем глобального масштабу став джаз періоду так званого свінгу (1932–1946). Можливо, що він залишився б суто американським явищем, якби його поява не збіглася зі стрімким розвитком засобів комунікації — радіо, звукозапису, випуску й поширення грамплатівок,

згодом — телебачення й запису музики на магнітну плівку. Уже в ці часи сформувалась виконавська стилістика і піджанри джазового вокалу. Не вдаючись до детального аналізу усіх мелодій, так званих *джазових стандартів* (майже всі вони увійшли до збірки Great American Songbook — «Великий американський пісенник»), зазначимо, що більшість із них ґрунтувалися на *блюзовій гармонії* (Додаток А).

Блюзові гармонії справили (і продовжують справляти) значний вплив на розвиток усіх жанрів і стилів поп-музики. Після джазового періоду блюз відродився в початковій формі, але на жорсткій ритмічній основі. Так з'явився *ритм-н-блюз*, який, поєднавшись з кантрі-музикою (стиль «хіллбіллі»), став рок-н-ролом, що від 1954 року докорінно змінив всю світову комерційну музику. Гармонія рок-н-ролу заснована на схемі того ж 12-тактового блюзу (Додаток А). Новаціями були швидкий темп, так званий *big bim* (жорсткий удар на другу долю 4/4 такту на ударних) та остинатні басові партії, що стали можливими внаслідок заміни контрабаса на бас-гітару тощо. Справжню революцію, яка видозмінила характер звучання в рок-музиці, спричинив перехід ритмічної фактури на патерни в розмірі 4/4 з фіксацією такту на тарілках ударної установки та/або фортепіано стаккато. Остинатний риф на 4/4 з «вісімками» став головною ознакою музичної фактури рок-н-ролу, на відміну від 2/4 і свінгового фразування в джазовій поп-музиці. Саме рок-н-рол започаткував поступ світової поп-музики, який в різних жанрово-стильових формах триває й досі.

Не можна обійти увагою ще один стиль, універсальний для всіх етапів розвитку поп-музики — *баладу* в усіх її різновидах. Попри те, що є блюзова балада, яка ґрунтується на блюзових нотах і гармонічних послідовностях, відома й баладна форма, гармонічні шаблони й мелодична лінія якої інші, ніж у стандартному блюзовому форматі. Вона зародилась в англо-американський

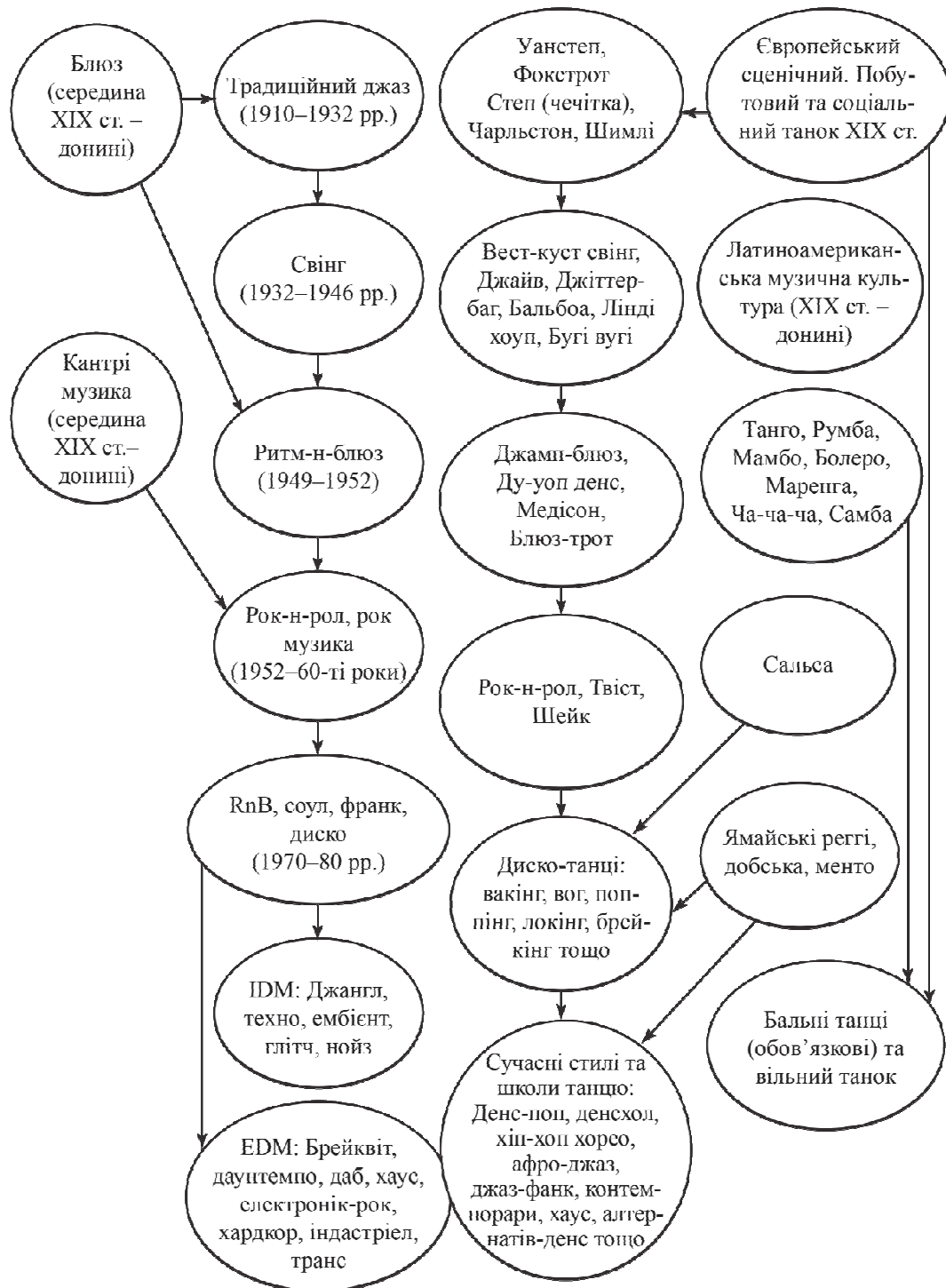
музичній культурі ще наприкінці ХІХ століття, а в джазовий і постджазовий періоди набула певних стандартних гармонічних форм, широко застосовуваних нині в різних жанрах поп-музичного мейнстріму (Додаток Б).

Починаючи з середини 1950-х років, коли провідною (і певний час панівною) течією став рок-н-рол, в подальшому поступі світової поп-музики *рекреаційна* (гедоністична, тілесна) складова цього явища стала визначальною. Серед інших (наведених у Таблиці 2.5) функцій, притаманних музичному мистецтву загалом, на перший план вийшли *експресивна* й *компенсаторна* функції, внаслідок чого відбулося певне зближення пісенних форм з танцювальними ритмами різного походження.

На стильовому зламі — від свінгу як популярної музики і танцю до ритм-н-блюзу й рок-н-ролу — розпочалося становлення сучасного формату *музично-танцювальної медіакультури*, процес жанрово-стильової модифікації триває й нині. На схемі 2.3 показані *основні* етапи цієї модифікації, адже назвати всі стильові відгалуження кожного з напрямів сучасної танцювальної музики досить складно.

Схема 2.3

Жанрово-стильова генеза популярної музично-танцювальної медіакультури



Зокрема, напрям електронної музики, відомий як «ембієнт» (англ. — *ambient*, дослівно — «навколишній») охоплює щонайменше 21 стильовий варіант (виконавських шкіл), «брейкбіт» — 12 тощо. Найпопулярніший музично-танцювальний стиль (і «найтриваліший») — *диско*, починаючи з 70-х років XX століття існує в кількох форматах (євродиско, ню-диско, постдиско, електро-диско, італо-диско, спейс-диско тощо). Інколи новою течією вважають стиль одного музичного колективу, особливості виконання якого, на думку музикантів і преси, заслуговують на це.

Стильовий злам у 50-ті роки XX століття не означав перетворення джазу на рок-н-рол чи ритм-н-блюз, внаслідок чого останні витіснили попередню стилістику, поставивши крапку в сорокарічній історії жанру. Однак цього не сталося, як і класицизм не відмінив собою бароко на початку XVIII століття. Так, свінг, як і традиційний інструментальний джаз, відроджений так само у 1950-ті роки під назвою «диксиленд», перестали бути популярною музикою в *масовій* музичній індустрії, але життя джазу тривало в *елітарній музиці* як експериментальна музика клубно-фестивального формату (модерн-джаз, фрі-джаз, джаз-рок, ф'южн та *contemporary jazz* — сучасна його форма). Джаз має свою аудиторію, достатню для підтримання його розвитку.

Окрім того, у 1960-ті роки масової популярності набули деякі напрями, близькі до джазової стилістики, зокрема бразильська *боса-нова*, яка швидко імплементувалась у світовий поп-стандарт і не втрачає актуальності й нині. Розвивався й напрям *easy listening* — «сентиментальна» балада (англ. — *sentimental ballad*). Стилістика джазу вплинула і на французький пісенний жанр — «шансон» (*chanson* — «пісня»). Починаючи з 1930-х років, поряд з традиційними формами його виконання (балада, вальс, речитативний наспів тощо), шансон почали виконувати в супроводі джазових оркестрів як фокстроти чи навіть композиції зі свінговим фразуванням. Звичайно, рок-н-рольний

«наступ» вплинув і на французький шансон, та усталені форми 1930–1940-х років продовжують домінувати, мають значний попит.

Те, що джаз не відійшов у минуле і не забутий масовим споживачем, свідчить поява в 1970-ті роки напряму, який музична критика визначила *smooth jazz* (англ. — «гладкий» джаз). Це переважно легка інструментальна музика, адаптована версія стилів джаз-рок, ф'южн, боса-нова, соул, диско для масової аудиторії, вона прикладна (фонова музика) з яскраво вираженими сугестивною і прагматичною функцією. Подібно до «гладкого» джазу розвиваються й розважальні жанри «лаунж» (англ. — *lounge*) і *chillout* (сленгове слово, означає «розслаблення»). Останній напрям спирається на ті ж естетичні принципи, що й «гладкий» джаз, але це вже електронна музика.

У сучасній поп-музиці є напрям, який критики жартома називають «музична археологія». Ця музика з максимальною інтонаційною точністю відтворює аутентичне звучання творів минулого, які збереглися у звукозапису. Такий стиль інтерпретування часом визначають як *вінтажний*, адже музика, зокрема популярна у 1930-ті роки, високо цінується і використовується в сучасному комерційному поп-середовищі. «Археологи» прагнуть досягти рівня відтворення, за якого неможливо відрізнити сучасного виконавця від оригіналу (на відміну від подібних до вінтажного, але принципово інших варіантів ретроспекції — *neo swing*, *electro swing* тощо). Виконавці в стилі *neoswing*, не вдаючись до вінтажного інтерпретування, застосовують сучасні способи аранжування, здійснюють звукозапис «старих» творів. Стиль *electroswing* поєднує сучасне звучання танцювальної музики з треками 1930–1940-х років.

Розглянуті стилі і жанри не відображені на Схемі 2.3, оскільки не є «мейнстримом» поп-музики як масового виду мистецтва. Основною стала течія, яка і в наш час є магістральною у світовій індустрії розваг — це *dance music* (танцювальна музика). За цим простим визначенням криється принципово нова,

порівняно з попередніми, конфігурація, в якій музична й хореографічна складові рівноправні і функціонально доповнюють одна одну, створюючи синергійний ефект. Це свідчить про якісні відмінності нової музики від джазової й «легкої» протягом першої половини XX століття.

Першою і найпомітнішою відмінністю є орієнтація на принципово нові ритмічні акценти й метроритмічні формули, які можна, без перебільшень, вважати *ритмічною революцією*. Ці формули замінили свінгові «гойдалки» (англ. *swing* — гойдалка), що переважали в поп-музиці з кінця 20-х років XX століття. Рок-н-рольні «вісімки» на розмір 4/4 першими змінили «філософію» того, що розуміла танцююча публіка як запальний ритм. З появою стилів соул, особливо фанк, з'явився й новий концепт досягнення ефекту «гойдалок» — так званий грув (англ. — *groove*). Важко стверджувати, що фанковий грув виник спонтанно. Більш імовірно, він має латиноамериканське походження нового типу «гойдалок» (мамбо, сальса).

Відомо багато визначень, що таке грув, одне з найбільш поширених таке: ритмічне «нашарування» чи інтуїтивне відчуття зацикленого руху, що виникає при звучанні ретельно вимірянних спільно діючих ритмів (кластеризація їх елементів у часі). «Грувизація» метроритму на стильовому зламі кінця 1960-х — 1970-х років зумовила появу ритмічних малюнків, принципово відмінних від свінгових (Додаток В).

Феномен груву, посилений обертонами електронного звучання музичних інструментів, суттєво відмінного від акустичного звучання свінгових і симфоджазових оркестрів, і жорстким *бітом* викликав ситуації, коли «люди, які не танцюють зовсім, відчувають, що танцюють» [304]. Відчуття груву Д. Прессінг визначає як когнітивне часове явище, що виникає з одного чи більше ретельно вирівняних ритмічних малюнків, характеризується сприйняттям імпульсів, які повторюються, сприйняттям часового циклу

тривалістю два чи більше імпульсів, що дають змогу визначити циклічні позиції й ефективність залучення синхронізації організму (тобто танцю, «притоптування») [314].

Рекреаційний ефект граву підтверджують дослідники, які підкреслюють його значення як прикладу сенсомоторного зв'язку між нейронними системами [291; 296]. Особливий грав ритмічних малюнків, які становлять основу музичних стилів кінця 1960-х — 1970-х років (фанк, диско), на наше переконання, створили умови для появи *рекреативної хореографії* — функціонально нової сфери індустрії дозвілля й соціального життя сучасної людини. Звичайно, танець як засіб відпочинку, релаксації, відчуття повноти життя супроводжує людину протягом усього антропогенезу. Більше того, поширена думка, що танець — це фундаментальна форма самовираження людини, яка розвивалася разом з музикою як *спосіб народження ритму* [59], отже, навряд чи був такий період в історії, коли людини не танцювала.

У чому ж полягає відмінність між рекреативною хореографією і попередніми формами танцювальної релаксації в масовій культурі? Справді, масове захоплення танцями («танцювальні лихоманки») відоме задовго до рок- і диско-революції в популярній музиці. Власне, в масовій культурі, починаючи з другої половини XIX століття, відбувся поділ танцювальної субкультури на два різновиди — *сценічні* танці (професійне мистецтво) і *соціальні* [36; 92; 172; 190; 288]. Професіоналізація танцювального мистецтва розпочалася ще до масовизації культури (IV–II ст. до н. е.), отже, процес становлення сценічного хореографічного мистецтва триває кілька тисячоліть, а соціальні танці, як субкультура індустрії дозвілля набуло поширення значно пізніше.

Загальноприйнятим є визначення поняття «соціальний танець», воно охоплює танцювальні стилі різних народів світу, призначені переважно не для змагань, а для дозвілля й обміну позитивними емоціями між партнерами [283,

с. 69]. Більшість соціальних танців *парні*, чітких і складних схем немає: найголовніше в них — *вести* партнера (партнершу). Різновиди масових танців (див. Схему 2.3), зокрема епохи традиційного джазу (степ, уанстеп, фокстрот, чарльстон тощо), свінгу (джайв, джіттербаг, бальбоа, ліндіхоуп, бугі-вугі) і початкової стилістики рок-н-ролу — це типові соціальні танці, хоча деякі з них (джайв, фокстрот) стали згодом бальними танцями. Звичайно, протягом 1910–1950-х років розвивався й сценічний танок, про що свідчить хореографія в бродвейському музичному театрі й голівудському кінематографі, але це були *зразки*, на які орієнтувались аматори, публіка, яка відвідувала танцювальні майданчики і клуби.

У Європі бурхливий розвиток соціальних танців розпочався задовго до появи *crazy sincops*, завезених з-за океану, причому чітко розрізнялись бальні заходи (для еліти суспільства — аристократичної, буржуазної) і заходи для «простих» верств населення. У першому випадку це були бали, у другому — дансинги (англ. — *dancing halls*, танцювальні зали/майданчики). Зазначимо, що в СРСР і, відповідно, в радянській Україні це була найпоширеніша форма молодіжного дозвілля: кожне підприємство чи міська влада важливим елементом так званого соцкультпобуту вважала танцювальний майданчик (як правило, просто неба), де вечорами грали самодіяльні духові та/або естрадні оркестри. Вони містились у парках культури і відпочинку. Репертуар танцювальних вечорів був типовим — вальс, танго, фокстрот, полька, краков'як, часом нові танці (у 1960-ті — летка-єнка, твіст).

В останні роки сталінської епохи в соціальному секторі почали відновлювати бальні танці дворянського походження — па-д'еспань, па-де-кантр, па-де-патінер, мазурку, гавот тощо. Вони становили альтернативу «джазовій експансії», протистояли впливу «буржуазного Заходу». Природно, що така політика була приречена, особливо після фестивалю молоді і студентів

1957 року. На танцювальних майданчиках, на вечорах відпочинку запанували твіст, халі-галі, пізніше — шейк.

За межами СРСР ідеологічних обмежень не було, «рок-н-рольна революція» спротиву не мала. Наприкінці 1960-х років розпочався процес формування молодіжних субкультур, який триває й тепер [284; 325]. Не маючи на меті аналізувати зміст молодіжних рухів і культурних процесів («протестної музики») як явищ масової культури, розглянемо так звані *вуличні танці* (англ. — *street dances*), еволюція яких сприяла становленню сучасного формату музично-танцювальної медіакультури. Варто зазначити, що в 1960–1970-х роках вуличні танці не були історично першими зразками стилю «знизу», з народу. Перш ніж стати бальним, будь-який танець перш був народним, зокрема вальс походить від австрійського лендлеру і провансальської вольти, а кадрили — від сільського контрдансу тощо. У США вуличними спершу були танці, з яких постали всі стилі степу («чечітки»), так званий «клогінг» та інші, що й досі побутують в американській провінції, але на їх основі зародилася сценічна хореографія, що вимагає від виконавців вищого рівня майстерності.

З нашого погляду, проступає певна циклічність: народний (соціальний, тобто парний) танець набуває такої популярності, що стає бальним та/або професійним сценічним. Бальний танець становить взірець (стандарт), якого дотримуються на нижчому рівні — він обов'язковий на танцювальних вечорах, майданчиках, вечірках, «повертається в народ» в іншій якості.

Вуличний танок кінця 1960-х — 1970-х років мав уже не європейські витоки, ірландські чи французькі (зокрема, степ походив і від «танцю сабо»), а й латиноамериканські й африканські. Це вже субкультура великого міста, яку створила «кольорова» молодь, позбавлена можливості відвідувати танцювальні заклади. Без перебільшень, це *вулична* хореографія, але в міському, а не в сільському контексті, причому переважно *імпровізаційна*, змагальна. Значну

роль відігравала індивідуальність танцюриста, його розуміння рухової активності й естетики танцю, що перебувало зазвичай у взаємодії (контакті) з глядачами й іншими танцюристами. Важко виокремити перші стильові характеристики «вулиці» 1970-х, але не викликає жодних сумнівів, що це був *брейк-данс* (англ. — *breakdance*), а також танці, які становили основу майбутніх хіп-хоп і фанк-стилів.

Наголошуємо: ці танці так і залишилися б на вулицях мегаполісів, якби не медіаресурси музичної індустрії, які надзвичайно швидко поширили цей «вірус» в урбаністичному просторі. «У наші дні у роликів, знятих аматорською відеокамерою, точнісінько такі ж шанси бути показаними в новинах CNN, як і професійно виготовлених сюжетів» [215, с. 7]. Вражає швидкість цієї «пандемії», адже свого часу знадобилися б кілька десятиліть, щоб «непристойний танок» танго посів своє місце в соціальному і сценічному сегментах індустрії танцю, а вже 1970-х роках брейк-данс почали засвоювати протягом кількох років після його появи не тільки в Європі, а й в азіатських країнах. Сприяли цьому (ще до появи інтернету) телебачення, кіно, зокрема телевізійне шоу «*Soul Train*» і фільми «Брейк-данс», «Біг-стріт», які надали цій субкультури рівня мейнстріму в індустрії сучасного танцю.

Ці танці досить швидко перестали бути вуличними, поширившись в соціальній і професійній сценічних сферах. Не вдаючись до аналізу всіх різновидів вуличних танців, зазначимо, що їх «географія» не обмежена лише Нью-Йорком, Чикаго чи іншими мегаполісами. Фахівці сперечаються, де саме виник брейк-данс — у Південному чи Західному Бронксі, але ніхто не заперечує, що його творцями (як і хіп-хоп-культури загалом) були не тільки афроамериканці, а й вихідці з країн Карибського басейну та інших країн Південної Америки (зазвичай діти нелегальних імігрантів).

Хіп-хоп-культура — це «ризوما» сучасних молодіжних музично-танцювальних субкультур, яка не має спільного начала (плюральна система), але стала домінантним мультиутворенням, конгломератом цих субкультур. Елементи хіп-хоп-культури: диджеїнг, графіті, емсіїнг (реп) і брейкінг, тобто танцювальні стилі, породжені першою формою — брейк-дансом. За своєю сутністю вони втілюють філософію певного способу життя, знання про яке (англ. — *knowledge*) є п'ятим елементом системи, яку називають хіп-хоп-культурою. *Репери* — хіп-хоп-поети, майстри римованого речитативу — це проповідники і провідники цього знання.

Перша форма брейк-дансу — *акробатичний* варіативний танок, що породив значну кількість стильових відгалужень під загальною назвою брейкінг. На Схемі 2.3 відображені лише основні «гілочки» брейк-дансу (паппінг, локінг), до них можна додати й інші хіп-хоп-версії — загалом 13 назв стилів прямого походження і дев'ять побічних (так звані «клубні танці» в хаус-стилях і диско/фанк). Спільна ознака для всіх версій і стилів виконання — *спортивність*, відверта *тілесність*, причому не тільки рухів частин тіла (тобто невербального самовираження, ритмічно організованого), а й створення ритмічних звуків горлом, ротом, тобто використання тіла як інструмента. Цей напрям хіп-хоп-культури називають *бітбоксинг*.

Безумовно, спортивність — це неодмінний атрибут хореографічного мистецтва, якщо розуміти її не тільки як фізичні вправи для розвитку й зміцнення організму, адже, на відміну від фізичної культури, спорт передбачає змагання — атлетичне протиборство. Саме змагальність брейк-дансу і породжених ним стилів викликала до життя після блискавичного глобального поширення цієї медікультури рекреативну хореографію. Будь-який танок містить рекреаційний компонент, оскільки в соціальній сфері сприяє гарному настрою, релаксації і певному фізичному тренінгу партнерів. Однак, починаючи

з кінця 1960-х — 1970-ті роки XX століття, рекреаційний ефект став не побічним результатом рухової активності, а *метою* танцівників, сенс якої — перемога у змаганні.

Звичайно, змагальність фактор не цього періоду, адже відомо, що протягом 1920–1930-х років змагання на витривалість в соціальній сфері танцю проводилися досить часто, в цьому переконує й фільм С. Поллака «Загнаних коней пристрілюють, чи не так?». В епоху свінгу, за аналогією до змагань джазових виконавців (так званих *jamsessions*), зародилась традиція танцювальних *джеммінгів*, під час яких на світській (соціальній) вечірці танцюристи ставали в коло й по черзі демонстрували свої хореографічні якості, а решта учасників підбадьорювали солістів в визначали переможців.

Докорінні зміни відбулися не тільки в сутності (спонукальних мотивах, меті й способах її досягнення), а й у формах проведення соціальних танцювальних заходів. Поступово відійшли в минуле танцювальні майданчики й зали, де збиралась молодь на вечір танців з «живим» музичним супроводом. Дансинги замінила мережа *дискотек*, які не були «винаходом» 1970-х років (і в довоєнний час вечірка могла мати супровід грамзаписів; в барах і ресторанах популярними були так звані джук-бокси — автомати для програвання грамплатівок). Та саме в цей час відбулись якісні зміни — «живу» музику витіснили *ді-джеї*, які пропонували слухати і танцювати під нові записи, які звучали не тільки в радіоефірі, а й наживо, у процесі активного спілкування з публікою. Створювалися й нічні дискотеки — *рейви*, відомі сьогодні як нічні клуби.

На відміну від вечірок з «прокручуванням» грамплатівок, на рейвах *ді-джеї* забезпечували безперервне («безшовне») відтворення танцювальної музики, що невпинно вдосконалювалось технічно — як шоу зі світловими ефектами, потужними стерео і квадро-звуком тощо. *Діджеїнг* перетворювався

на справжнє мистецтво, яке виходило далеко за межі простого програвання записів, адже методами нарізки, міксингу (компіляції музичних треків у певній послідовності) чи скретчу — звукового ефекту від ручного протягування назад-уперед звукової доріжки грамплатівки чи магнітозапису — для винятково сильного сугестивного впливу в максимально експресивній формі.

Необхідно зазначити, що в 1970-ті роки становлення нового музично-танцювального формату відбувалося в радянській Україні практично одночасно аналогічними процесами в США і Європі. Танцювальні майданчики (їх досить образно показав відомий український гурт у своїй пісні «Сьогодні в клубі танці») заповнили диск-жокеї, витіснивши «живі» музичні колективи — оркестри, навіть рок-групи. Загалом, всеохоплююча мережа танцювальних майданчиків в республіках СРСР являла собою щось на зразок тіньової економіки в народному господарстві. Радянське мистецтво й література зазнавали строгої цензури, на репертуар театрів і професійних колективів і артистів «легкого» жанру (за термінологією, що збереглася й нині — *естради*) поширювались норми авторського права, зокрема виконання творів іноземних авторів жорстко регламентувалось, а часом з ідеологічних причин заборонялося взагалі. Водночас, музично-танцювальна інфраструктура молодіжного дозвілля в СРСР не підлягала нагляду, бо формально належала до сфери самодіяльного мистецтва. Отже, ді-джеї без перепон використовували треки зарубіжного виготовлення, поклавши початок традиціям «піратської» індустрії, яка набула максимального поширення у 1990-ті роки. Ця інфраструктура діяла паралельно з офіційною естрадою, практично, не перетинаючись з нею. Офіційно фанк, диско й хіп-хоп-стилістика легалізувалися в радянському медіапросторі лише з появою першої «ластівки» рекреативної хореографії — *аеробіки*. Сталося це вже у 80-ті роки.

Ідея поєднання здорового способу життя і хореографічного мистецтва далеко не нова, такі спроби відомі задовго до появи танцювальної аеробіки, зокрема ще 1971 року Моніка Бекман видала книгу «Джазова гімнастика» [281]. Раніше теорію так званих *аеробних вправ* для підтримання й покращення здоров'я розробив Кеннет Х. Купер [289]. Ці вправи сприяли зміцненню серцево-судинної системи за допомогою бігу, плавання, спортивної ходьби тощо (завдяки Куперу у всьому світі розпочався «біг від інфаркту»). Сутністю і метою аеробних вправ було не лікування хвороб, а їх профілактика.

Автором аеробної хореографії, пов'язаної з диско і фанк-стилістикою й «вуличними» танцями, стала Джеккі Соренсен, яка 1978 року на телеканалі в м. Сан-Хуан, а згодом і на британському телебаченні провела серію передач під назвою «Аеробні танці». Естафету перехопила відома кіноактриса Джейн Фонда, вона розпочала популяризувати танці, які з часом набули назви скороченої аеробіки. Перший реліз відео-аеробіки відбувся 1982 року, далі ці записи поширювались на відеокасетах, тираж яких швидко досяг мільйонних обсягів. Д. Фонда підготувала окремі програми для молоді, осіб похилого віку, дітей, вагітних і всієї сім'ї з різними музичним супроводом, типом і рівнем навантаження. Аеробіка швидко стала комерційною індустрією: слоган «Роби як Джейн», одяг у стилі *aerobicgirl* (купальники), теплі гетри на ногах і поліестерспандекс в усіх аксесуарах. Ситуацію з поширення аеробіки інакше як світовим бумом важко назвати.

Минув час, і бум комерційного успіху закінчився, але фітнес-хореографія продовжувала свій поступальний розвиток. Цей бум не оминув і СРСР. Щоправда, американську аеробну експансію не допустили: влада доручила розробити і впровадити власний продукт, який отримав назву «*ритмічна гімнастика*». Розробив його інститут фізичної культури, англійські пісні й мелодії автори замінили вітчизняною музикою (вийшло кілька платівок фірми

«Мелодія»). Проте найголовніше, що рухи і музичні ритми (переважно євро-диско) відповідали стилістиці аеробіки Джейн Фонди, а електронний «саунд» (звучання) супроводу був на рівні заокеанських стандартів, причому створювали музику радянські звукові інженери й композитори, не пов'язані з музичною індустрією Заходу.

Назву «ритмічна гімнастика» радянські ідеологи не вигадали. Концептуально цю ідею вперше оформив професор Женевської консерваторії Е. Жак-Далькроз [99] ще на початку XX століття, щоб учні сприймали ритмічну структуру музики. Розвиток ритмічної гімнастики на її основі викликав до життя вид спорту — *художню гімнастику*, отже, прямі паралелі «аеробіка — ритмічна гімнастика», з нашого погляду, некоректні.

Аеробіка — це класичний приклад рекреативної хореографії, оскільки в ній поєднані фізична культура й танець і відсутня змагальність, притаманна спорту з античних часів. Її мета — зміцнення здоров'я й досягнення психоемоційного оптимуму. Подальший розвиток аеробіки сприяв появі окремих її напрямів, зокрема:

1) *степ-аеробіки*, що передбачає спеціальну степ-платформу для виконання базових рухів водночас із кроками й підскоками на неї та через неї в різних напрямках;

2) *аквааеробіки* — виконання фізичних вправ у воді з музичним супроводом;

3) *пампааеробіки* — виконання силових вправ з міні-штангою у високому темпі під музику;

4) *кікааеробіки* — комбінації танцювальної аеробіки зі скакалкою й силовими вправами;

5) *слайдаеробіки* — комплексу вправ з використанням спеціального килимка з поверхнею, яка ковзає (слайд-дошка);

б) *зумбааеробіки* — комплексу танцювальних рухів на основі базових кроків.

Подальшої класифікації аеробних вправ не здійснюємо, оскільки це не має відношення до хореографічного мистецтва. Це виключно *фітнес* — система підтримання загальної фізичної форми. Силовий фітнес, безумовно, є рекреаційним компонентом масової *фізичної* культури і, з цього погляду, становить об'єкт уваги інших наукових дисциплін, проте у роботі досліджується музично-танцювальна медіакультура, в якій спорт — це лише один із проявів її рекреативного потенціалу. З цього випливає запитання: що таке *хореографічний танцювальний спорт* і як пов'язаний із *спортивною хореографією*? Власне, суть запитання полягає в застосуванні до хореографічного мистецтва принципу змагальності як ознаки спорту, тобто, чи з'ясовують професійні танцівники на спеціально організованих змаганнях, хто з них кращий. У соціальному танці, як відомо, з'ясовують, згадаймо джеммінги, суперництво брейкерів тощо.

У спеціальному (професійному) сегменті сформувались *бальні танці*. Чемпіонати з цих танців вважають спортивними змаганнями, а танці, обов'язкові для виконання, називають спортивними. Повний перелік парних бальних танців, обов'язкових в офіційних змаганнях, містить 15 назв: акробатичний рок-н-рол, болеро, бугі-вугі, віденський вальс, джайв, квікстеп, ліндіхоуп, мамбо, пасодобль, повільний вальс, румба, самба, танго, фокстрот, ча-ча-ча. У світовому масштабі організатором чемпіонатів є Міжнародний танцювальний комітет (з двома секціями — аматорів і професіоналів). Проте це не єдина центральна організація. Діє також Всесвітня федерація танцювального спорту, зорієнтована переважно на аматорський спортивний танок, тому Міжнародний олімпійський комітет визнав її єдиним представницьким органом галузі. Щоправда, спортивні танці й досі не визнані олімпійським видом спорту. Таке «двовладдя» діє і в Україні, йдеться про дві саморегульовані організації —

Українську раду спортивного танцю (члена Міжнародного танцювального комітету) й Асоціацію спортивного танцю України (АСТУ).

Щодо поняття «спортивна хореографія», то його зміст складають програми і комплекси хореографічних вправ, спрямованих на покращення результатів у мистецьких видах спорту, таких як фігурне катання, художня гімнастика, синхронне плавання, акробатичний рок-н-рол тощо. Таким чином, опосередковано хореографічним мистецтвом вважають такі види спорту:

1) *фігурне катання* — зимовий вид спорту, в якому художній образ створюється на льоду завдяки володінню ковзанами в поєднанні з музикою й хореографією, що зближає танок фігуристів з естетикою балету. З 1952 року поширився різновид фігурного катання під назвою «танці на льоду» — це поєднання бальних танців і «класичної» техніки ковзання;

2) *художня гімнастика* — складний координаційний вид спорту, в якому спортсменка (команда) з кількома предметами по черзі виконує з музичним супроводом гімнастичні вправи; він передбачає наявність хореографічної драматургії і балетної техніки;

3) *синхронне плавання* — водний вид спорту з виконання у воді різних фігур під музику, спочатку відомий як водний балет;

4) *акробатичний рок-н-рол* — вид спортивного танцю, що поєднує танцювальні рухи з акробатичними елементами; внесений до переліку обов'язкових бальних танців, з якого також відбуваються окремі змагання.

Об'єднує соціальні, спортивні танці й мистецькі види спорту музика. Вибір музичного супроводу, за умови широкого використання фонограм, надає можливість постановникам і тренерам не обмежуватись певними жанрами й стилями, хоча переважає, безумовно, мейнстрим сучасної танцювальної музики. На Схемі 2.3 показано два напрями сучасної *електронної* музики, яка й становить цей мейнстрим — *EDM* (аббревіатура, що означає «електронна

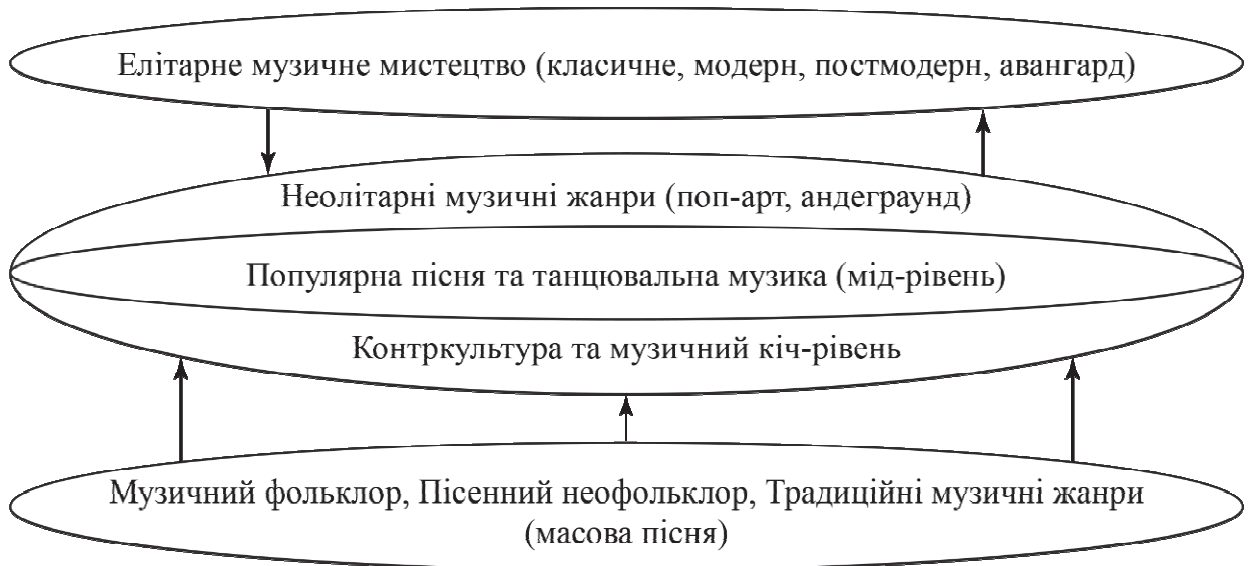
танцювальна музика») та *IDM* (відповідно, «інтелігентна танцювальна музика»). Не вдаючись до аналізу естетики і стилістики, притаманних кожному з напрямів, зазначимо, що вони невпинно розвиваються й суттєво впливають на стилістику всіх жанрів світової музично-танцювальної медіакультури. Процес триває.

Частиною цього процесу є українська музично-танцювальна індустрія, яка функціонує в двох режимах — медійному і концертному. До пандемії коронавірусу концертний ринок України в грошовому еквіваленті становив 3–4 млрд. грн. (90–120 млн. євро), тобто був меншим за провідні європейські (німецький, британський, французький), але однаковим з польським і більшим за грецький, португальський чи фінський ринки. Сукупно майже половина артистів (48,5%) працюють у трьох основних музичних жанрах — рок, поп і електронна музика. «Традиція», започаткована в радянський період формування поп-музики, певним чином зберігається й нині: 69,3% авторів / виконавців пісень в Україні не є юридичними особами, тобто працюють «в тіні» [67].

Пострадянська еволюція національної культурної моделі стимулювала її швидку адаптацію до умов світового шоу й медіа-ринку, тому структурно музичне мистецтво набуло форм, показаних на Схемі 2.4.

Схема 2.4.

Структура української сучасної музичної культури



На цій схемі поп-музика посідає серединну позицію, розподіляючись на три рівні — кіч (контркультура), поп-пісня (мід-рівень) і арт-рівень. Останній взаємодіє з елітарним музичним сегментом.

Передумови такої адаптації були закладені задовго до набуття Україною державного суверенітету. Інтеграція українського пісенного жанру у світовий джазовий і постджазовий культурний простір розпочалася ще в радянський час і відбувалася в межах естрадного мистецтва, «естради». Ця термінологія мала ідеологічне забарвлення, щоб визначитися зі сценічним мистецтвом, яке поєднувало розважальні види — спів, танець, циркове мистецтво, легку популярну музику, зокрема джазову. Відтак, виник і набув поширення (застосовується досі) термін «*естрадна пісня*». З цього автоматично випливало, що є різні жанрові підвиди пісні, й естрадна — один з них. Справді, як жанровий феномен XX століття пісня в Україні притаманна всім пластам музичної культури. На концертній естраді співіснували класичний романс, так звана «радянська пісня» (героїко-патріотична, лірична тощо), український «солоспів» і, звичайно, народна пісня й академічна. Усі ці різновиди мали

загальне визначення — *масова* пісня, а те, що у вітчизняному музикознавстві визначають як естрадну пісню, є, з нашого погляду, формалізованою в поп-мейнстрімі *ліричною* піснею певних композитора/поета.

Більшість сучасних культурологічних досліджень присвячена аналізу української поп-музики в період від початку 1990-х років до сьогодення. Проте належно оцінити сучасну поп-музику неможливо без стильового аналізу естради, яка й раніше офіційно була визнана розважальним жанром. «Золотий вік» *українського пісенного неофольклору* тривав, приблизно, із середини 1950-х до 1970-х років, хоча його зразки були й у 1980-ті роки. Це пісні, створені в стилістиці, що *передувала* фолк-року й диско-стилю пісень В. Івасюка. Власне, вони становили унікальний сплав національної музичної лексики і форм поп-мейнстріму, характерних для тогочасної європейської танцювально-розважальної музики. Вони стали ґрунтом для подальшого розвитку національної поп-музики, вершиною якої стала творчість В. Івасюка і його послідовників.

Український пісенний неофольклор — багатогранне явище, зразок *композиторської інтерпретації* аутентичного фольклору засобами транскрипції (обробки народних пісень), цитування, колажу, стилізації тощо, та головне, шляхом створення *оригінальних* композицій в результаті «сплаву» (англ. — *fusion*) національної манери виконання з інонаціональною. Такий «сплав» передбачав різні способи взаємодії фольклору і певних форм поп-мейнстріму — від переінтонування до проникнення інтонаційної сфери й засобів виконання з фольклору в естрадну пісню. В. Тормахова відзначає, що, незважаючи на приналежність до різних стильових напрямів, до різних регіонів України і до різних культурних традицій, на відмінності образно-естетичні і власне музичні, засоби виконання подібні за їх генезою [236, с. 166]. Тобто, йдеться про творчу

переробку фольклорного матеріалу, його інтерпретацію в іншій жанрово-стильовій парадигмі.

Український пісенний неофольклор не стільки залишав недоторканою народну мелодію, використовуючи її як тему для інтерпретації (імпровізацій), скільки адаптував світову поп-музику до ідеоматики й змісту народної музики. Власне, композитори 1950–1980-х років у чомусь повторили шлях «батьків» *апропріації* — «привласнення» мелодики й інтонаційної фактурності афро-американської аутентичної культури (робочі пісні, спірічуелс) з метою створення джазу як музичного напрямку *для всього* нащадків США. Однак в Україні апропріація відбувалася в зворотному напрямі: автори пісень «привласнювали» європейську поп-музику (переважно джазову, адже процес розпочинався ще у 50-ті роки) й інтерпретували її як форму, зміст якої становить народна музика. «Привласнювалися» ритмоформули, симетричність композиційної форми, інструментарій (склад і виконавська манера інструментального супроводу пісні), певною мірою — гармонічне мислення.

Ліричні пісні (не беручи до уваги творів соціреалізму, хорових кантат, ораторій, присвячених знаменним датам) створювались у стилістиці, наближеній до її форми, яка домінувала на світовому рівні в той час. Ми не маємо на меті ґрунтовно досліджувати генезу української популярної музики, зокрема естрадної пісні. Дослідники цілком справедливо розглядають українську поп-музику, починаючи з 1990-х років і до нашого часу, адже пісенний неофольклор лише частково співвідноситься з форматом світового поп-мейнстріму. Але вже тоді були закладені принципи використання засобів виразності фольклорних пісень, інтерпретація яких (композиторська, виконавська) надавала можливість поєднати фольклор і поп-музику шляхом:

1) використання образної системи і тематики різних обрядових та побутових пісень;

- 2) використання текстів, зважаючи на діалектичні мовні особливості різних регіонів України;
- 3) сталих ритмоформул пісні, чіткої форми-структури — квадратної;
- 4) простої гармонії, яка не має складної «вертикалі», зручної для імпровізації, що містить повторювані фрагменти;
- 5) ладової основи, яка передбачає можливість змінювати семиступеневі лади народної музики, використовувати пентатоніку — мажорну й мінорну, які лежать в основі багатьох напрямів джазу й року;
- 6) використання багатоголосся, зокрема бурдону, гетерофонії, імітаційності, стрічкового голосоведення.

Усі ці засади свідомо чи ні використовують і сучасні автори/виконавці різних жанрово-стильових напрямів незалежно від того, це контркультурне явище, зразок поп-арту чи традиційний *easylistening* («естрада»). На нашу думку, українська поп-музична індустрія генерує цілком оригінальну продукцію, що співвідноситься зі світовими трендами тільки стилістично. Семантично українська поп-музика значно ближча до фольклору, ніж її пісенні аналоги з англо-американського стандарту: використовуються лексеми з національно-культурною конотацією, символи мають обрядове значення чи близькі до них тощо.

За відсутності ідеологічного тиску, музику основні рівні якої наведені на Схемі 2.4 (контркультура, популярна пісня, поп-арт), створювала і створює молодь — представники поколінь, що формувались в час розпаду СРСР чи народились в незалежній Україні. Соціологи і психологи поділяють авторів сучасної поп-культури на дві вікові категорії. Домінуюче покоління умовно називають «Міленіум» (особи 1984–2000 років народження). Дехто з них пам'ятає розпад СРСР, становлення національних держав, формування ринкової економіки, тотальну комп'ютеризацію тощо, свободу поведінки, відчуття, що

немає нічого неможливого («сьогодні цього немає, а завтра винайдуть, виростять, побудують»). Моральними цінностями «Міленіуму» є громадянський обов'язок, відповідальність, певна наївність, вміння підкорятися, прагнення негайно одержувати винагороду. Вони налаштовані на результат і потребують знати, на що витрачають свій час. Інформацію «діти міленіуму» отримують із соціальних мереж (не з телепередач чи друкованих видань), вони менше ідеологізовані, більш толерантні щодо інших людей та їхніх суджень, але не схильні до ґрунтового аналізу ідеологем, які споживають.

Наступне покоління творців і споживачів поп-музики — це діти цифрових технологій XXI століття. На гаджетах вони розуміються краще, ніж на людських стосунках. Якщо попереднє покоління ще пам'ятає світ без соціальних мереж, інтернет-блогів і відеохостингів, то їхні діти винятково технологічні. Батьки суттєво обмежують їхню свободу, щоб уникнути різних негативних ситуацій, намагаються контролювати особистий час дітей, залучаючи їх до занять в гуртках і секціях. Відсутність фактичної свободи діти намагаються компенсувати в соціальних мережах, підхоплюючи той самий (за Рашкоффом) «медіавірус». Формування «кліпової» свідомості породжує альтернативні способи сприйняття дійсності.

Детально не аналізуючи сутності конфлікту поколінь в сучасній Україні (і не тільки), зазначимо, що «діти міленіуму» є сьогодні творцями поп-музики — авторами, виконавцями, професіоналами музичної індустрії (див. Схему 2.2). Молодше покоління переважно споживає цей контент, але поступово й перебирає на себе ініціативу щодо його творення.

Розглянемо тренди і тенденції в українській поп-музиці. Після 1991 року радянська естрада досить швидко перетворилась на музично-танцювальну індустрію, розбудовану й діючу за світовими шаблонами. Не вдаючись до розгляду засобів приватизації відповідних інфраструктурних об'єктів,

відзначимо, що протягом кількох років український музичний *андеграунд* — це те саме танцювально-клубне «тіньове» підпілля, про яке вже йшлося. Він став мейнстримом, витіснивши традиційну ліричну пісню на «узбіччя» комерційного успіху, але не в зону так званого *ретро*.

Парадоксальним у цьому процесі видається те місце, яке посів в ієрархії учорашній андеграунд. Зазвичай андеграундом (англ. — *underground*, підземелля) називають щось контркультурне щодо панівної (офіційної) культури, бунтарське, епатажне, альтернативне, яке суперечить усталеним філософським, етичним, естетичним кодам соціуму і прагне самовираження [84, с. 471]. Загалом, «підпільна» музично-танцювальна субкультура танцмайданчиків, молодіжних вечірок та неофіційних концертних заходів була альтернативною щодо «комсомольської» естради. Проте були, з першого погляду, непомітні відмінності в межах андеграунду як явища масової культури. Контркультурною, в «класичному» розумінні *протестною*, була лише частина виконавців, решта виглядала альтернативною лише формально, бо виконувала «кавери» (від англ. *Cover* — покривати щось), тобто старанно відтворювала музику зарубіжжя (причому абсолютно формально) у вітчизняній індустрії дозвілля.

Відсутність ідеологічного тиску в індустрії розваг сприяла несподіваному результату: в легальному сегменті медіа переважали зарубіжні виконавці. Вітчизняним автором і виконавцем (солістам, гуртам) довелося відвойовувати місце в радіоефірі, на телебаченні, а згодом і в інтернет-просторі. Цей процес досить тривалий і не завершився перемогою навіть за умови законодавчо визначених 35% квот на пісні українською мовою для часових проміжків з 7:00 до 14:00 та з 15:00 до 22:00 [1].

Такою була ціна за входження України та інших пострадянських республік у світовій поп-культурний медіапростір. У концертно-фестивальному

сегменті конкурентність була меншою, але популярності українські митці теж домагались не один рік. Зрештою сучасна українська музична культура набула певних ознак, які графічно показані на Схемі 6. Розглянемо її складові.

Фольклор, неофольклор, традиційні музичні жанри. Незважаючи на стрімке поширення в соціокультурному просторі України англо-американського стандарту світової поп-музики, навіть в умовах конкуренції за слухача (глядача) український музичний фольклор залишається предметом вивчення і професійного виконавства. На сцені і в медіапросторі виконують наближенні до автентичного звучання календарно-обрядові поезію й пісні, народне багатоголосся, інструментарій (сопілки, сурми, ліра, трембіта, кобза, бандура, тощо). Значення і вплив музичного фольклору на мейнстрим поп-музики з кожним роком стає суттєвішим, внаслідок чого на неоелітарному й найбільш масовому (танцювальному) рівнях формуються і стрімко поширюються похідні напрями — фолк-рок, неофолк, етно-електроніка тощо.

В обігу перебуває і традиційна лірична пісня (український пісенний неофольклор), причому в медіапросторі й у концертно-фестивальному виконанні звучать не тільки шедеври минулого, а й пісні сучасних композиторів.

Контркультура, кіч-рівень. Будь-яке соціокультурне явище, протилежне мейнстриму, є контркультурним. Ще в радянській Україні це були хіпі, панки, байкери, рокери, скінхеди, відмінні від широко вживаних соціальних стандартів (зокрема кліше офіційної естради як конформістської за своєю сутністю). Загалом *принципи* контркультурності не змінились і в незалежній Україні. Змінився *об'єкт*, щодо якого альтернативна певна субкультура. У музиці це рівень, позначений на схемі як мід-рівень (популярна пісня і танцювальна музика). Мід-рівень, як і вищий (арт), ідеологічно не забарвлені, тому не можна стверджувати, що вони безпосередні наступники радянської естради.

Сучасна українська музична контркультура не стільки альтернативний спосіб життя і демонстрація певних ідеологічних переконань, скільки *альтернативна мода*. В Україні вона мало чим відрізняється від аналогічних рухів в інших країнах і змінюється синхронно зі змінами, які відбуваються в західних мегаполісах. Контркультурні музичні й танцювальні стилі реалізуються в *рейвах* — нічних клубах. Для них характерна *нішева* естетика, в якій щоразу з'являються нові мікротенденції, які висвітлюють медіа і підхоплює індустрія моди. У цьому теж є відмінність від ситуації, характерної для минулого століття: контркультура сучасності не протестна, не вулична і належним чином інтегрована в комунікативне поле цивілізації, а отже, комерціалізована. У рейвах звучить електронна музика — ембієнт, ембієнт-хаус, ембієнт-техно, техно-хаус, даунтемпо, транс, дабстеп та багато інших варіацій, що супроводжують клубне дозвілля молоді. Переважає й певна стилістика поведінки й одягу — кіберготи, «готичні Лоліти», стімпанки, емо, «діти сцени» (англ. — *scenekids*), скейт-панки, хіпстери, гранж та багато інших, відтінки яких зрозумілі тільки «своїм», причетним.

Поширена думка, що явища контркультури й музичний кіч синонімічні. На наш погляд, це надто категорично, адже це в більшості випадків не відповідає дійсності. Проблему «кічовості» в сучасній масовій культурі досить ґрунтовно дослідила Т. Гундорова [95], зокрема *український* кіч. Природу цього феномена дослідниця визначила так: «Кіч стає актуальною формою розгортання свідомості, базованої на консьюмеризмі, отоваренні і обміні смаків, а також на видовищності і театральності. Він нібито означає імітацію, є порожнім знаком, таким, що стирає відмінності і знищує все, що репрезентує ... кіч перетворює нематеріальне в матеріальне, опредмечує мрії і бажання людей ... стає надзвичайно важливою метамовою — комунікативним каналом, який опредмечує бажання, рекламує емоції і ролі, бере участь у творенні політичних і

культурних міфів, допомагаючи перетворювати абстрактні лозунги на гламурні емблеми» [95].

З цих «гламурних» позицій кічем можна вважати аксесуари, одяг, манери представників окремих контркультурних молодіжних течій («Лоліт» чи «дітей сцени»), клубну музику як вагомий компонент цих течій, а можна проаналізувати творчість осіб, яких, з першого погляду, складно звинуватити в «кічовості». На нашу думку, кіч проникає на всі рівні музичної культури, адже жоден із творців добровільно не визнає, що він *свідомо* створив щось кічове. Проте є й винятки, зокрема гучний успіх «залізничної провідниці», яка стала «зіркою» і потрапила на Євробачення, чи переможниці відбору на Євробачення (на який вона так і не потрапила) — приклад *свідомого* конструювання музичного продукту, який в живопису А. Мухарський назвав «Сільським гламуrom». Т. Гундорова називає це іронічною формою, кіч-перформансом, а знаменним фактом сучасної культури вважає виникнення *єврокічу*, «амплітуда якого простягається від євроремонту до конкурсу *Eurovision*» [95].

Те, що українська поп-музика, ґрунтуючись на англо-американському стандарті, не перше десятиліття еволюціонує до втілення багатьох вітчизняних соціокультурних і політичних міфів та ідентичностей — ностальгійних (фольклорних), ідеальних (народницьких), імітативних тощо, приводить до того, що кінцевий продукт (пісня, інструментальний твір чи музично-хореографічна композиція) може мати як ознаки кічу, посилюючи сентиментальний чи брутальний ефект, так і викликати *катартичну* реакцію, властиву «високому» мистецтву. З цих позицій мід-рівень можна розглядати як певну межу між «високим» і «низьким», яка погано піддається понятійній репрезентації, хоча більшість поп-музичних артистів реалізують себе саме в цій, найбільш масовій «золотій середині».

Популярна пісня і танцювальна музика. Мейнстрим української поп-музики в наш час *формально* мало чим відрізняється від аналогічних зарубіжних зразків чи поступається їм. За *змістом* він продовжує традиції українського пісенного неофольклору, поєднуючи їх з естетикою танцювального шоу. Власне, мід-рівень української поп-сцени — це музично-танцювальний перформанс (за несуттєвими винятками, наприклад, балади чи ліричної пісні *a capella*). Споживач цієї продукції звик, що вокаліста супроводжує кордебалет, та й сам він зобов'язаний брати участь в шоу як танцюрист чи просто експресивно рухатися.

На першому етапі стильової генези української «естради» — тобто створеної й виконуваної в умовах соцреалізму популярної пісні та інших жанрів (хореографічного, оригінального — акробатика, циркові номери тощо) — відбулась інтеграція в легальний сектор напівлегальних рок-гуртів, лідери яких нині мають статус «патріархів» сцени і навіть намагаються реалізувати себе в політиці. Процес відбувався в межах розбудови (на «уламках» радянської концертно-гастрольної інфраструктури) української музичної індустрії, яка структурно почала відповідати структурі, зображеній на Схемі 2.3. Зберегли прихильників і «зірковий» статус виконавці, які набули популярності ще на всесоюзних фестивалях («Юрмала», «Слов'янський базар» тощо) і є потенційними учасниками телешоу. Наступний етап ознаменувався тим, що до рок-гуртів приєдналися представники *українського хіп-хопу*. Налічують три хвили, на даний час — 85 україномовних реперів. Хіп-хоп — найпопулярніша молодіжна музична течія на українській поп-сцені. Окрім того, не втрачають позицій гурти й сольні виконавці інших жанрів: активними, як і раніше, залишаються українські метал-гурти, інді-колективи. Останнім часом зростає популярність творців етномузики (поп-фолк).

Щодо традиційної «естрадної» пісні (переважно ліричної), то вона в медіапросторі і концертному виконанні досить конкурентоздатна поряд з танцювально-експресивною стилістикою хіп-хопу, року, електронної музики. Цьому сприяє «...синкретична природа пісенного феномена... що в різних жанрово-змістовних варіантах містить ряд константних ознак. Серед них: 1) акцент на кантиленності; 2) пріоритет кантиленного мелодизму над метроритмікою, що не виключає поширення пісень-танців; 3) «помітність» та інтонаційна узагальненість мелодійних і ритмо-формульних інтонацій-поспівок; 4) виділення фігури співака-соліста, який у пісні репрезентує самого себе, ресурси свого голосу; 5) особливий тип музичної структури, що визначається як строфічність» [218, с. 7].

Неоелітарні музичні жанри. До цієї категорії належать автори/виконавці експериментальних творів, що репрезентуються переважно на українських фестивальних сценах (зокрема «Гогольфест», «Букет», «Порто Франко» тощо). Парадоксально, що ці твори контркультурні як до мід, так і кіч-рівня. «Контр», в цьому випадку має не руйнівний, а конструктивний характер. Новітній андеграунд поєднує з протестним молодіжним рухом XX століття ігнорування його в музичній індустрії, яка не без підстав сумнівається в комерційному успіху цієї творчості, оскільки продукти неоелітарного мистецтва не розраховані на культурно-мистецькі уподобання мас.

На наш погляд, неоелітарний рівень української поп-музики — явище неоднорідне, багатошарове, що охоплює експериментальні форми поп-мейнстріму, поп-арту й експериментальних форм академічної музики (своєрідний її андеграунд, зона синкретичних проєктів, переважно електронної музики). У першому випадку йдеться про спроби довести до рівня високого мистецтва поширені стилі комерційної поп-музики, у другому — реалізувати проєкти, що адаптують елітарну музику до масового сприйняття.

Особливістю неоелітарних проектів є їх індивідуальність, неповторність. Важко знайти жанрово-стильові ознаки, які б об'єднували їх. Аналізу піддаються хіба що окремі складові «полотна», запропонованого як художнє ціле автором (авторами). Творці поп-арту не обмежуються використанням будь-яких методів так званої конкретної, алеаторичної чи електронної музики, запозичених з академічного авангарду, але кінцевий продукт реалізується в поп-контексті, тобто в наявних популярних формах.

Академічний андеграунд використовує ці форми, специфічні ефекти й інструментарій поп-арту як *засіб* досягнення художньої мети, залишаючись стилістично в межах академічного напрямку і естетики постмодерну. Наприклад, відомий колектив створює музику на засадах мінімалізму і нової віденської школи, але з використанням електронних ефектів, шумів, ритмічних формул, характерних для сучасного поп-арту, називаючи жанр «нова опера», оскільки вокальні партії виконуються в академічній постановці голосу. Таких прикладів в українській музиці багато.

Межа між академічним андеграундом і українським **елітарним музичним мистецтвом** досить умовна. Не вдаючись до характеристики елітарних музичних жанрів і стилів, зазначимо, що до них в Україні відносять майже всі академічні музичні жанри — класичні (зокрема оперу і балет) і неокласику, неофольклор (академічний), необарокко тощо. Однак до *масової* музичної культури це не має жодного відношення.

Масового поширення в Україні набула музично-танцювальна медіакультура, що на соціальному рівні спричинило формування вітчизняної *індустрії танцю*, в чомусь подібну до інших країн, але як система культурно-спортивних закладів, вона має свої неповторні, національні ознаки, про що далі, в наступному розділі дослідження.

Висновки до розділу 2

1. Функціональний аналіз явищ масової культури переконує, що їх провідною (системотворчою) функцією є рекреативна. Як сукупність явищ, масова культура у всіх своїх проявах обов'язково містить рекреаційний компонент — фізичну рекреацію (відновлення працездатності і збереження здоров'я) чи психічну реабілітацію (набуття індивідом стану психоемоційного оптимуму).

2. Рекреаційна інфраструктура масової культури є складовою третинного сектору світової економіки, це *індустрія дозвілля*. У дисертаційному дослідженні запропоновано дещо уточнений поділ її на три основні сектори — відпочинку, розваг, свята. Індустрія дозвілля — це *система рекреаційних послуг*, що надаються в соціокультурному просторі, а також матриця субкультур — багатокomпонентне утворення, що має переважно медійну форму. Відтак, кожне субкультурне явище індустрії дозвілля функціонує переважно (а не виключно) як медіакультура.

3. Український соціокультурний простір інтегрований у світову індустрію розваг, споживачами якої є, окрім молоді, особи різного віку. Український соціум постає гетерогенною системою, в якій відсутній конфлікт поколінь, характерний для другої половини ХХ століття. Масова культура — це певна надбудова (соціорегулятор), якою є весь третинний сектор економіки. Отже, на метарівні масової культури та її матеріального втілення — індустрії дозвілля — немає єдиної парадигми, вона існує як сукупність субкультурних явищ в плюральному соціокультурному просторі.

4. У системі рекреаційних послуг кожної із субкультурних індустрій наявний музичний компонент внаслідок масового поширення радіо, телебачення, систем звукозапису й відтворення звуку. Технічний процес

вплинув на структуру музичної індустрії, пов'язаної з іншими сегментами — індустріями танцю, мод, свята тощо.

5. У XX столітті виник і розвивається соціокультурний феномен — популярна *музично-танцювальна медіакультура*. Гедоністична в усіх її варіативних формах, вона виконує експресивну й сугестивну функції музичного мистецтва, постаючи проявом тілесності в її прагматичній відвертості. Жанрово-стильова генеза (від джазу до рок і хіп-хоп-стилістики) танцювальної музики тривала понад століття, являючи собою сьогодні «різому» різноманітних суб- та контркультурних явищ. Популярна музично-танцювальна медіакультура сьогодні являє собою поєднання різноманітних суб- та контркультурних явищ, опосередкованих інформаційними медійними технологіями, виконує гедоністичну, експресивну й сугестивну функції музичного мистецтва.

6. На основі метроритму і так званого груву в сучасній музично-танцювальній поп-культурі виникає релаксаційний ефект, завдяки якому сформувалась *рекреативна хореографія* як система знань про використання її з терапевтичною й реабілітаційною метою. На основі «вуличних танців» утворилась культура хіп-хопу, танцювальні стилі якої становлять основу *спортивної хореографії*, зокрема *аеробіки* і подальших спортивно-танцювальних комплексів вправ на її основі. Окрім того, майже вікову історію мають бальні танці — професійний вид *танцювального спорту*.

7. Українська поп-музика у 90-ті роки XX століття швидко адаптувалась до світової музичної й танцювальної індустрії, прискорено здійснивши стильову трансформацію відповідно до стандартів цих індустрій. У наш час в українській музичній культурі є всі рівні, характерні для будь-якої національної моделі — традиційний (фольклор, пісенний неофольклор тощо), контркультурний (кіч-рівень), мід-рівень (популярна пісня й танцювальна музика); неоелітарний арт-рівень; елітарне музичне мистецтво. Маючи ознаки подібності до англо-

американських поп-стандартів, українська музика відрізняється й суто національними особливостями.

Музично-танцювальна медіакультура в Україні розвивається на основі вітчизняної і світової поп-музики і функціонує як *індустрія танцю* національного масштабу.

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРНО-СПОРТИВНІ ЗАКЛАДИ В МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ ТА ІНДУСТРІЇ ТАНЦЮ УКРАЇНИ

3.1. Культурно-спортивний заклад як соціальний інститут рекреаційної інфраструктури

Аналіз рекреаційно-розважальних дозвіллевих практик свідчить, що не кожна з них може бути належно організаційно оформленою. За твердженням дослідників, їх не менше 600 різновидів, зокрема: зняття фізичною культурою (індивідуальні — зарядка, біг, певні вправи тощо), полювання, садівництво, рибальство та інша регульована діяльність — самоосвіта, хобі й інші види дозвіллевої активності, що не потребують інституціоналізації і не є рекреаційними послугами, які професійно забезпечують відповідні інститути.

Будь-яка рекреаційна послуга надається не у приватній сфері, а в публічній, тому вона певною мірою інституціоналізована й має свою ресурсну базу — матеріально-технічну, кадрову тощо. Відповідно, *фізичну активність* — прогулянки, біг, аматорські ігри й змагання під час відпочинку як елемент здорового способу життя — можна вважати ознакою соціального інституту, хоча вона і не є рекреаційною послугою, а *особисто регульованою* діяльністю.

Таким чином, щодо активного й пасивного відпочинку, правомірні обидва види аналізу — діяльнісний та інституційний. Соціальні інститути індустрії дозвілля мають різний рівень організації, проте постають рекреаційними компонентами явища, яке можна назвати соціально-культурними технологіями сучасності. У взаємодії ці компоненти утворюють феномен — *дозвіллеву рекреаційну інфраструктуру*.

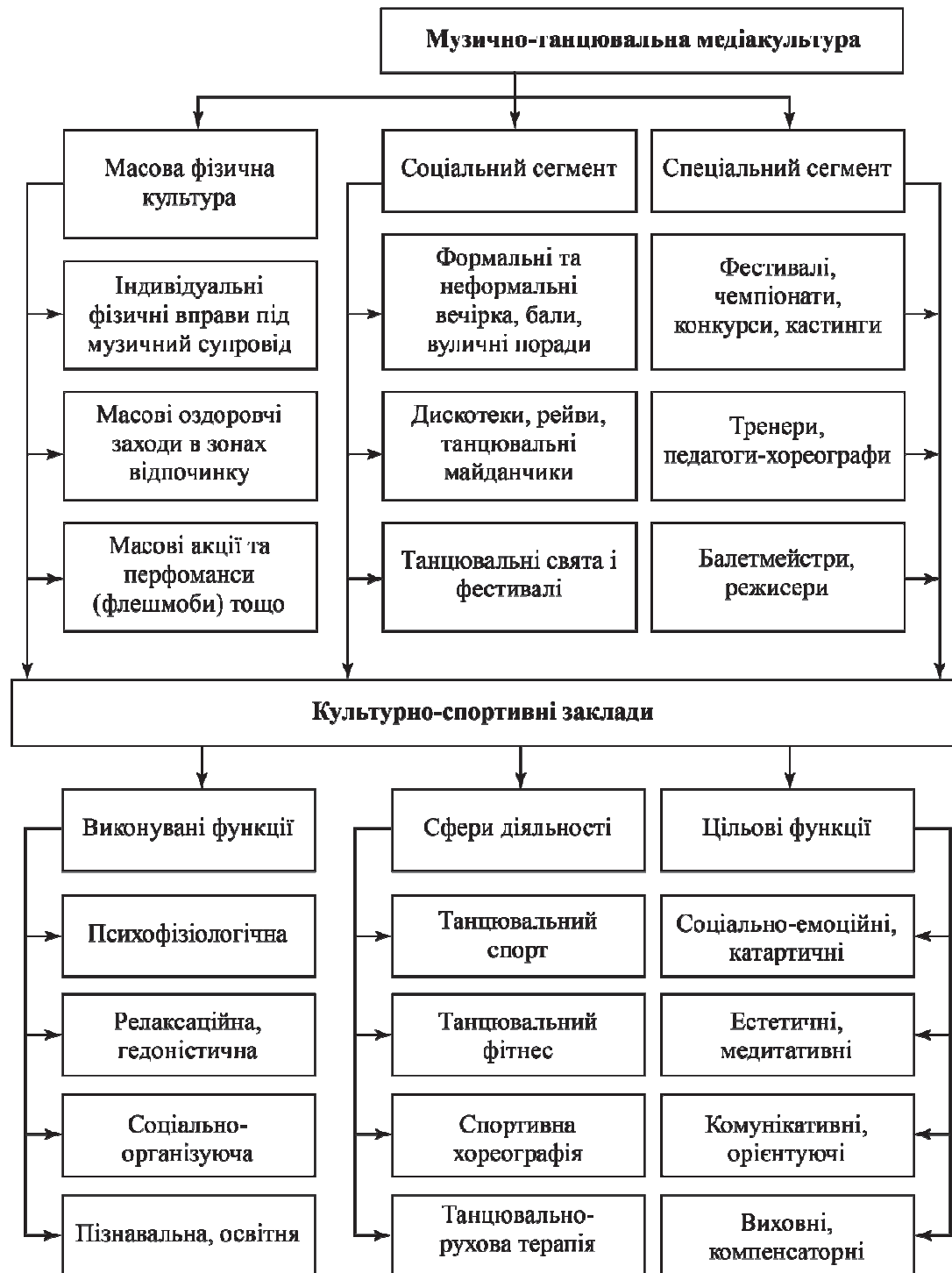
Музично-танцювальна медіакультура інституційно охоплює три сегменти — масову фізичну культуру, соціальну і спеціальну (професійні)

сфери, як показано на Схемі 3.1. Масова фізична культура відрізняється від фізичної культури і спорту становить її масовістю — широким охопленням фізкультурно-спортивними заходами населення під час свят, в зонах масового відпочинку, зокрема парках, зелених масивах, поблизу річок, озер тощо. Узимку це катки, ковзанки, все, що сприяє реабілітації, фізичній підготовці, вихованню необхідних рухових навичок і вмінь, мотивації до занять фізичною культурою і спортом. В Україні за фізкультурно-оздоровчу і спортивно-масову роботу за місцем проживання й у місцях відпочинку населення відповідають управління у справах молоді і спорту облдержадміністрацій та органи житлово-комунальних господарств, органи народної освіти, громадські організації. Донедавна в штаті кожного ЖЕО були інструктори з фізичного виховання, педагоги-організатори спортивно-масової роботи з підлітками тощо (Схема 3.1).

Власне, ця мережа та благодійні, громадські й інші недержавні структури забезпечують проведення відповідних програм оздоровлення населення, нерозривно пов'язаних з індустріями розваг і свята. Статичний стан цих компонентів — це *ресурсна база* масової фізичної культури, що надає змогу втілювати будь-які практики організованого дозвілля, створювати відповідні соціальні інститути.

Схема 3.1

Культурно-спортивні заклади та їх функції як суб'єктів рекреаційної інфраструктури музично-танцювальної медіакультури



Продукти музично-танцювальної медіакультури становлять складову заходів масової фізичної культури, *стимулюючи* емоційний фон і сприяючи досягненню рекреаційного ефекту — набуття психоемоційного оптимуму. Популярна музика в поєднанні з фізичними вправами справляє подвійний вплив — естетичний і фізіологічно-оздоровчий. У масових фізкультурних заходах музика застосовується, як правило, лише як супровід, однак без неї неможливо уявити жодного з них. Зокрема, більшість фізичних вправ і рухів узято з арсеналу спортивної хореографії (аеробіки), це спонукає учасника щонайменше — відчувати ритм і грав.

Особливе місце в сучасних масових фізкультурних заходах посідає *музично-танцювальний флешмоб* (англ. — *flashmob*, дослівно — миттєвий натовп). Це явище — продукт медіацивілізації, оскільки його організація відбувається в комунікативному полі інтернет-простору і є яскравим прикладом практичного застосування соціально-культурної технології. Флешмоб — це заздалегідь спланована акція, у якій велика група людей у громадському місці виконує заздалегідь передбачені дії (за сценарієм), а далі всі розходяться. Про всі ці дії домовляються завдяки електронним засобам зв'язку. Загальноприйнятими правилами флешмобу є добровільна й безоплатна участь, централізоване керівництво, а також логічні дії (сценарій має зазвичай дещо абсурдний характер). Окрім того, флешмоб не містить реклами, не пов'язаний з політичними акціями, це переважно танцювальні перфоманси, часом зі співом і музичним супроводом.

Крім флешмобів та інших видів музично-танцювальних перфомансів, поширені й традиційні фізкультурно-оздоровчі заходи (масові естафети, пробіги, свята ковзанярів, велосипедистів, дні здоров'я та інші дні — плавця, бігуна, людей поважного віку, міста, захисту дітей тощо), які передбачають змагальність, подібно до спорту, але за спрощеними правилами («головне не

перемога, а участь»). Їх мета — піднести емоційність, створити сприятливу атмосферу, стимулювати зростання позитивного фізичного стану населення відповідно до вимог постанови КМУ «Про затвердження порядку проведення щорічного оцінювання фізичної підготовленості населення України» [6].

Як соціокультурне явище масові заходи сприяють реалізації функцій, характерних для масової культури взагалі, вони є чинником соціалізації людей, формування спільнот, що об'єднуються на засадах здорового способу життя. Водночас, масові акції переважно короткотривалі, а їх розвиток стримують проблеми інституційного характеру, хоча вони й підлягають державному управлінню. Унаслідок цього й рекреаційна послуга як така має тимчасовий ефект, оскільки вона не закріплена на постійній основі.

У заходах масової фізичної культури музика наявні опосередковано й хореографічні елементи. Безпосередньою проекцією музично-танцювальної медіакультури «в маси» є позначений на Схемі 3.1 *соціальний сегмент*, реалізований в різних заходах дозвілєвої сфери — на вечірках, дискотеках, танцювальних майданчиках, балах, танцювальних фестивалях тощо. Ці заходи є соціальними інститутами переважно тимчасового характеру (вечірки, фестивалі), деякі діють на постійній організаційній основі (нічні клуби, дискотеки), але склад учасників змінюється і залежить від наявності в них вільного часу і бажання відпочити саме в такий спосіб.

Незважаючи на те, що бальні танці як професійний вид спорту відносимо до спеціалізованого сегменту музично-танцювальної медіакультури, соціальний танець є похідним від бального і фольклорного, і навпаки. Для нього характерні прості й доступні канони виконання, манери, положення виконавців у парах завдяки спрощенню танцювальних кроків, зрозумілість ритмічної основи й динаміки виконання. О. Плахотнюк пропонує таке визначення: «...соціальний танець — танці або танцювальні стилі різних народів світу, якими займаються в

основному для проведення дозвілля, спілкування між партнерами, їх основна мета — досягнення позитивних емоцій, а не хореографічної віртуозності... Соціальний танець — це нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основою якої є легке й невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, спрямоване на задоволення естетичних потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень» [205, с. 28].

Як явище масової культури, соціальний сегмент не може бути відокремлений від професійної хореографії, тобто *спеціального* сегменту й інститутів, що сприяють його функціонуванню і розвитку. У масовій фізичній культурі їх забезпечує професійний спорт, а в хореографічному мистецтві — класичний балет, професійний бальний танець, естрадна хореографія (оперета, мюзикл, музично-танцювальні ревію тощо). У цьому середовищі формуються професійні навички й тезаурус тренерів і педагогів соціального сегменту, а танцювальні перфоманси в медіапросторі і в концертному виконанні стають зразками для наслідування учасниками соціальних заходів. Бальні танці — це професійний вид спорту, але виховна робота з підготовки майбутніх професіоналів розпочинається в соціальному сегменті — у спеціальних закладах. Поняття «заклад» і «установа» синонімічні, вони означають освітню, лікувальну, наукову організацію чи підприємство тощо, а також приміщення, де надаються послуги чи міститься певна організація. Крім того, ця установа має певний штат службовців та адміністрацію, які працюють у певній галузі освіти, науки, культури тощо. В Україні законодавчо визначене поняття «заклад культури»: «юридична особа, основною діяльністю якої є діяльність у сфері культури, або структурний підрозділ юридичної особи, функції якої полягають у провадженні діяльності у сфері культури» [3]. Заклад фізичної культури і спорту, згідно з українським законодавством, визначає юридичну особу, що забезпечує розвиток фізичної культури і спорту, зокрема шляхом надання

фізкультурно-спортивних послуг. До них належать, згідно із законом, організація і проведення суб'єктами сфери фізичної культури і спорту фізкультурно-оздоровчої діяльності та/або фізкультурно-спортивної реабілітації осіб з інвалідністю або підготовки спортсменів до змагань з видів спорту, визначених в Україні [3].

Звичайно, кількість різновидів закладів не обмежується сферами культури і фізичної культури/спорту. Створюються і діють заклади харчування, ресторанного господарства, освіти, охорони здоров'я, вищої та/або дошкільної освіти, готельного господарства тощо. Усі їх можна класифікувати за типом, класом, місцем розміщення, видами економічної діяльності. Проте вони мають дуже опосередковане відношення до рекреаційної інфраструктури і до масової культури загалом, хоча є інститутами третинного сектору економіки. Соціальними інститутами популярної музично-танцювальної медіакультури, які на *постійній основі* виконують ціннісно-орієнтаційні і виховні функції цього соціокультурного феномена можуть бути як заклади культури, так і заклади фізичної культури і спорту. Типологію цих закладів наведено в Таблиці 3.1.

Таблиця 3.1

Види і типи закладів культури та фізичної культури і спорту

Види закладів	Типи закладів
Заклади культури	Театри, концертні організації, філармонії, культурні центри, продюсерські агентства, професійні мистецькі колективи, кіностудії, кіно і відеопрокатні заклади, видавництва, музеї, архіви, заповідники, художні галереї (виставки), бібліотеки, клубні заклади культури і мистецтва, мистецькі школи, студії, кінотеатри, цирки, парки культури і відпочинку, архітектурні, дизайнерські, рекламні, реставраційні центри і майстерні.
Заклади фізичної культури і спорту	Спортивні клуби, дитячо-юнацькі спортивні школи, заклади спеціалізованої освіти спортивного профілю із специфічними умовами навчання, школи вищої спортивної майстерності, центри олімпійської підготовки, центри студентського спорту закладів вищої освіти, фізкультурно-оздоровчі заклади, центри фізичного здоров'я населення, центри фізичної культури і спорту осіб з інвалідністю.

Такий вичерпний перелік типів закладів містять Закони України «Про культуру» і «Про фізичну культуру і спорт». З першого погляду, в них відсутні *танцювальні студії* (англ. — *dance studio*), поширені в інших країнах, зокрема в США, ЄС, Латинській Америці і країнах Південно-Східної Азії. У попередньому розділі щодо індустрії танцю зазначено, що таких закладів тільки у США майже 60 тисяч. Проте йдеться не про юридичні особи певної форми власності чи організаційно оформлені структури (структурні підрозділи). Переважно танцювальна студія — це *простір*, в якому танцівники вчаться або проводять репетиції (що збігається з одним із цитованих визначень поняття «заклад» в українському правовому полі — «приміщення, де надаються послуги чи міститься організація»). Таке приміщення має бути належним чином обладнане, мати зокрема:

1) робочу поверхню (дерев'яну) і так зване «марлі» (англ. — *marley*) — вінілове покриття, яке забезпечує певний рівень пружності підлоги;

2) так званий *бара* — поручень для підтримки танцівника під час виконання різних типів вправ (зазвичай для розминки) і є рухливим пристроєм десь на рівні талії;

3) звукову систему для відтворення музичних записів і фортепіано.

Звичайно, це мінімальний перелік необхідного, але ми не розглядаємо питань технічного забезпечення тренувально-педагогічного процесу. Головне, що він відбувається в закладах з певним правовим статусом. У переліку закладів культури України статус, що надає підстави визначити юридичну особу організаційно оформленим соціальним інститутом рекреаційної інфраструктури, можуть мати мистецькі школи, студії. Серед українських закладів фізичної культури і спорту такий статус можуть мати фізкультурно-оздоровчі заклади, центри фізичного здоров'я населення, а також ці функції можуть виконувати центри студентського спорту вищої освіти (за певних умов).

Узагальнюючи, підсумуємо, що ці соціальні інститути доцільно віднести до окремої категорії — **культурно-спортивні заклади**. Таким правомірно вважати будь-який із перелічених закладів за умови, що предметом (профілем) їх діяльності є один чи більше одного з таких напрямів спортивно-хореографічної підготовки:

- 1) класичні танці, спортивні бальні танці;
- 2) танцювальний фітнес;
- 3) танцювально-рухова терапія;
- 4) фітнес-аеробіка, партерна/балетна гімнастика, танцювальна аеробіка;
- 5) танцювальна йога, стрип-пластика, було, танці на пілоні та інші види нетрадиційного фітнесу.

У роботі розглянуто найбільш поширені напрями діяльності українських культурно-спортивних закладів. Насправді, вони можуть надавати більш широкий спектр рекреаційних послуг, опосередковано пов'язаних з хореографічним мистецтвом, що залежить від рівня їх організаційного оформлення. Наведені напрями діяльності можуть бути як основними (статутними) видами діяльності певної юридичної особи, так і однією з послуг, наданою поряд з іншими, які не пов'язані з музично-танцювальною субкультурою чи хореографією.

Таким чином, культурно-спортивні заклади можуть функціонувати самостійно (як юридичні особи, створені відповідно до вимог українського законодавства), у складі установ фітнес-індустрії та у вигляді гуртків в інших закладах — будинках культури, житлово-комунальних господарствах тощо. Принагідно зазначимо, що нині в Україні діють 17017 клубних закладів, мережа яких сформована ще в радянський час, і в кожному з них діяв або й тепер діє танцювальний гурток. Незважаючи на різноманітність форм культурно-спортивних закладів, вони мають спільні функціональні ознаки, які дають

підстави для визначення їх сутності: культурно-спортивний заклад є соціальним інститутом масової культури, повністю або частково спеціалізований на спортивно-хореографічній підготовці танцюристів і на фізичній рекреації/реабілітації й відновленні оптимального психофізичного стану людини засобами рекреативної хореографії.

Основна їх місія, окрім підготовки майбутніх майстрів бального танцю, — залучати до постійного тренінгу широкі верстви населення (переважно дітей і юнацтво), які не є професійними спортсменами чи артистами, але прагнуть дотримуватися здорового способу життя на основі інноваційних здобутків рекреативної хореографії як різновиду сучасних фітнес-технологій. Мета культурно-спортивних закладів — поєднати тілесність (візуально-тілесний прояв особистісного начала) із сучасною культурою танцю, причому поєднати не тільки зі стилями популярної музики і танцювальної субкультури, а й з усіма іншими напрямками сучасного хореографічного мистецтва — вільний танець (модерн), японський стиль буто, контемпорері, східні й латиноамериканські танці, йога тощо.

Практичне досягнення цієї мети спрямоване на забезпечення:

- 1) оптимального фізичного стану, внутрішньої свободи, гармонійного розвитку особистості;
- 2) фізичної дієздатності, стану психоемоційного оптимізму;
- 3) високої якості життя й високого рівня соціальної адаптації особистості, її соціального значення на рівні самосвідомості.

Більшість культурно-спортивних закладів в Україні — це дитячі гуртки, танцювальні школи (ДЮСШ), студії. Тому зростає актуальність підготовки тренерів/педагогів, здатних здійснювати педагогічний процес відповідно до фізіологічних особливостей дитячого організму, специфіки їх вікової

психології. Для дорослих діють інші програми *функціонального тренінгу* (про це далі). Організація тренувального процесу теж має досить суттєві відмінності.

Точну кількість культурно-спортивних закладів в Україні визначити складно, адже вони не мають єдиного правового статусу, але, за даними АСЕТУ (Асоціації сучасного і естрадного танцю України), у країні діють не менше 300 організацій, основним видом діяльності яких є надання послуг з тренувального процесу у сфері сучасного танцювального мистецтва. Членами АСЕТУ є також 20 тисяч танцівників (зокрема педагогів), тобто фізичних осіб, асоціація є ексклюзивним представником в Україні міжнародної федерації танцю (англ. — *International Dance Federation*, штаб-квартира в італійському місті Піза) [79].

Точно підрахувати кількість культурно-спортивних закладів неможливо через відсутність державного й інституційно-правового регулювання цього виду підприємницької діяльності. Жодна з асоціацій чи федерацій не має повноважень СРО (англ. — *SRO, Self Regulation Organization*) — саморегульованої організації, тобто не здійснює нагляду (зокрема пруденційного) за діяльністю своїх членів, не веде реєстру, а також не має права надавати і, відповідно, відкликати дозволи (ліцензії). Ліцензування закладів відбувається тільки у сфері фізичної культури і спорту. Законодавством передбачене ліцензування фізкультурно-оздоровчої і спортивної діяльності, організації і проведення спортивних занять професіоналів і любителів спорту, діяльність з підготовки спортсменів до змагань з різних видів спорту, визнаних в Україні [2; 3].

Отже, ті фахівці, які практикують танцювальний фітнес та/або певні види хореографічного спорту в закладах фізичної культури і спорту, опосередковано підпадають під дію пруденційного нагляду державних регуляторів (Міністерства молоді та спорту України). Щодо діяльності закладів культури, то

Постановою Кабінету Міністрів України затверджено нову редакцію переліку платних послуг, які можуть надавати державні і комунальні заклади культури, але які не є орендою [5]. На відміну від попередньої редакції, в переліку названо й проведення хореографічних постановок, занять у студіях (щоправда, не танцювальних), організація діяльності мистецьких аматорських об'єднань, проведення театралізованих свят (зокрема спортивно-розважальних, оздоровчих) і багато іншого. У переліку відсутні рекреаційні послуги в танцювальних студіях, хоча саме вони, безперечно, є в сучасній Україні найбільш масовим видом самодіяльності (нарівні з поп-музикою).

Зазначена постанова дає можливість здійснювати контроль за ціноутворенням, оподаткуванням, але не заміняє собою повнофункціональної системи державного чи інституційно-правового регулювання галузі (а танцювальний спорт, танцювальний фітнес та індустрія танцю загалом, на наш погляд, є однією з галузей третинного сектору економіки). Щодо ліцензування, то найкрупніші заклади галузі, які функціонують як юридичні особи, що здійснюють навчальну діяльність, можуть (а в деяких випадках і зобов'язані) мати ліцензію Міністерства освіти і науки України на здійснення освітньої діяльності. Єдиний вид навчального закладу з перелічених у постанові Кабінету Міністрів України [4], що може стосуватися танцювальної студії (школи), це «дошкільний навчальний заклад відповідного типу незалежно від підпорядкування і форми власності, який відноситься до системи дошкільної освіти».

Усе це дає підстави стверджувати, що культурно-спортивні заклади, які діють в чітко визначеному правовому полі, не сформувались, хоча є одним з помітних явищ в соціокультурному просторі України. Відомий фахівець в цій галузі стверджує, що з початком телевізійних шоу і масової демонстрації музично-танцювальної поп-культури в медіа почав розширюватись ринок

комерційного танцю. Це мало певні позитивні наслідки — зріс попит, а відтак, виросла і пропозиція на цьому ринку. Будь-який бажаючий нині може обрати потрібну йому за напрямом школу танців, зручну за місцем розташування, часом занять і доступну за фінансовими витратами. Однак, «у 95% танцювальних шкіл та студій зараз викладають не професіонали, тобто люди, які не мають профільної освіти, а 99,9% колективів працюють нелегально» [214].

На нашу думку, це явне перебільшення, в легальному правовому полі діє значно більша кількість культурно-спортивних закладів. Проте необхідно звернути увагу, що культурно-спортивний заклад і танцювальна школа (студія, гурток тощо) мають суттєві відмінності. Поняття культурно-спортивного закладу ширше, адже, згідно із запропонованою класифікацією, до них належить і танцювальний фітнес, і бальні танці (практично, професійний вид спорту), і багато іншого, зокрема зазначені школи (студії, гуртки). Водночас, О. Рагулін виявляє «больові точки» галузевих проблем, зокрема щодо заснування закладів і кваліфікації персоналу: «Сьогодні організувати танцювальну школу може будь-хто. Правової бази, яка б регулювала навчання танцям на комерційній основі, не існує. У переліку видів діяльності, які підлягають ліцензуванню, графи «викладання танців» ви не знайдете. Відповідно і вимог до цього виду діяльності не встановлено» [214].

Таке твердження теж надто категоричне, адже, за кодами економічної діяльності (КВЕД) у класі 85.52 (освіта у сфері культури), зазначене, окрім інших, «навчання танцям у танцювальних студіях». Проте не можна не погодитись, що відсутність ліцензійних вимог і ліцензування закладів сприяють «тінізації» цієї галузі індустрії дозвілля. Причому, регуляторами не обов'язково мають бути органи державної виконавчої влади, відповідні повноваження вони можуть делегувати професійним об'єднанням (асоціаціями, федераціям), які

стають квазірегуляторами. Така система регулювання у світовій практиці відома як інституційно-правова й імплементована у правове поле багатьох ринкових економік (зокрема у фінансовому секторі). Звичайно, постає запитання, яке саме професійне об'єднання стане квазірегулятором, адже їх у країні може бути більше одного. На це теж відповідь дають світові регуляторні практики: структура має об'єднувати не менше 75% учасників галузі і бути членом відповідної профільної міжнародної організації (федерації).

Структури такого рівня в Україні створені й діють. Необхідні зміни в чинному законодавстві, які впроваджують інституційно-правову модуль галузевого регулювання, легалізують її. Це необхідно для забезпечення якості тренувального процесу та його безпеки, особливо дітей. Тому одним з першочергових завдань квазірегулятора має стати розбудова системи сертифікації/атестації фахівців. На актуальність проблеми вказує і така думка: «Той факт, що у більшості шкіл викладають неспеціалісти і, займаючись своєю діяльністю нелегально, ніякої відповідальності вони не несуть, означає високий рівень психологічних і фізіологічних ризиків... Психологічні травми виникають тому, що людина, надивившись шоу, вважає, що в танці все легко і просто. Фізіологічні ризики пов'язані з неправильним фізичним навантаженням. Якщо фахівці дають дозоване навантаження, чергуючи рухи і відпочинок, і людина після занять відчуває ще більший прилив енергії, ніж до того, то неспеціаліст може давати дуже великі навантаження, які відразу людина не відчує, проте через роки почнуться проблеми зі здоров'ям» [214].

Музично-танцювальна медіакультура — медіафеномен («надивившись шоу»), наймасовіший сегмент української індустрії танцю. Дуже приблизні підрахунки, здійснені в роботі за різними інформаційними джерелами, свідчать, що в ній діють 1,5–1,8 тис. закладів різної форми власності та рівня організаційного оформлення. Це цілком легальні школи танцю (студії) й фітнес-

клуби з відповідною спеціалізацією (танцювальний фітнес), осередки (гуртки) у приміщеннях шкіл, ЖЕО, будинків культури, навіть в орендованих квартирах, переобладнаних на танцювальні зали, тренери/педагоги яких, у кращому випадку, зареєстровані як фізичні особи-підприємці (КВЕД, клас 85.52).

Саме ці соціальні інститути масової, а також заклади традиційної музично-хореографічної культури й становлять українську індустрію танцю. Її структуру в Україні відтворено на Схемі 3.2. На основі обґрунтованої типології, її можна розподілити на три сегменти — народний, елітарний і масовий. Культурно-спортивні заклади в індустрії танцю посідають таке ж місце, як у музичній індустрії популярна музика й інститути шоу-бізнесу, що цілком закономірно, адже предмет їхньої діяльності — тілесна психофізична реалізація ритму і мелодичного малюнка як структурно-твірною малюнка хореографічного. Водночас, цей предмет не однорідний. За аналогією до популярної музики, він передбачає три рівні — вищий (професійний танцювальний спорт тощо), середній (танцювальний фітнес) і нижчий — кіч-стилізації і псевдофольклор.

Індустрія танцю в Україні



У культурологічному дискурсі досить поширена теза, що на сучасному етапі народна хореографічна культура еволюціонує в масову. На наш погляд, таке твердження не відповідає дійсності, оскільки народний танець в поп-просторі побутує як *стилізація*, причому переважно як *кіч-стилізація* (на Схемі 3.2 — нижній сектор трирівневої музично-танцювальної «піраміди», зокрема «Хореографічна ретроспекція й кіч-стилізація хореографічного фольклору»). З одного боку, псевдонародні танці — це модернізація фольклорного матеріалу, отже, нічого негативного в естетичному й морально-етичному аспекті не містять. А з іншого, пристосування хореографічного

фольклору до стандартів і ритмічних кліше сучасної поп-музики є *спрощенням*, а в багатьох випадках — спотворенням оригіналу.

Про такі якісні втрати пише В. Бушанський: «Наслідування, повторення, копіювання — це завжди процес, пов'язаний із втратами. Наслідуються завжди зовнішньо-формальні ознаки, але наслідувач майже ніколи не вловлює суть взірця, на який орієнтується. Наслідування завжди пов'язане зі спрощенням. І водночас — до створеної, «копії» неминуче вноситься елемент особистості суб'єкта, який є копією» [66]. Окрім копіювання стилізованих зразків народного танцю без підтексту (жартівливого, пародійного тощо), танцювальний псевдофольклор ХХІ століття, на жаль, набуває також форм відвертого кічу. В українському соціокультурному просторі поширене явище, яке Т. Гундорова назвала *паракічем*. Оцінюючи сучасні підходи до проблеми кічу в мистецтві, вона зауважує, що сьогодні: «...розширюється термінологічне поле і робиться спроба розрізняти ... відмінність предмета зображення — «кіч» — і його трансформовані форми — «паракіч». Загальна тенденція в осмисленні феномену кічу в сучасну епоху має тенденцію до розділення своєрідного первинного кічу (чи кіч-об'єктів) і вторинного кічу (кемпу, іронічного кічу, паракічу, «подвійної естетики»))» [95].

Для псевдофольклору, як паракічу, характерні естетизація манірного, маргінальність, висміювання поганого смаку (нібито), що обертається зворотнім ефектом — як оспівування несмаку і потворності. Не вдаючись до аналізу цих явищ маргінальної естетики сучасності, зауважимо, що кіч-стилізація народних танців, їх «осучаснення» досить поширені в окремих культурно-спортивних закладах, а прикладом для наслідування є відповідні медіасюжети професійних колективів/виконавців, які пропагують таке ставлення до спадщини народної танцювальної культури.

Танцювальний паракіч часто є наслідком тенденції, провідної в медіапросторі: будь-який мистецький контент має бути розважальним і оригінально-пародійним. Більше того, пародійність виглядає як «прикол» (молодіжний сленговий вираз, що означає жарт, веселий розіграш, фортель — часом абсурдно-комічний). Танцівник прагне епатувати глядача, інакше танець не матиме ефекту, який в поп-музиці має назву «хук» (англ. — *hook*, гачок, чіплячка). У музиці це частина пісні чи композиції, яка хоч якось вирізняється, «чіпляє» слухача. Хук буває мелодійним чи ритмічним (нав'язливий мотив чи ритмічна фраза, синкопована таким чином, що збуджує емоційно). У танці хук може бути подвійним — музичним і вираженням в русі, жесті, міміці.

Танцювальна кіч-стилістика спирається не тільки на національний хореографічний фольклор. Матеріалом може бути будь-який жанр чи стиль будь-якої епохи. Останні три десятиліття набула популярності танцювальна ретроспекція — так звані *вінтажні* танці. Цей термін порівняно недавно набув поширення серед хореографів, він запозичений з індустрії моди і виноробства. Звичайно, стверджувати, що кічовою є вся продукція вінтажної реконструкції, буде перебільшенням. Ідеться лише про ті зразки вінтажного стилю, в яких переважає вульгаризація, а також кічове розуміння, наприклад, сутності стилю *нуар* — брутальність, депресивність, атмосфера гріха й злочинності. Інша справа, коли йдеться про реконструкцію танців і вбрання початку й середини ХХ століття (Схема 2.4), які є послідовним відтворенням історичних танцювальних стилів епохи джазу (зокрема, свінгу) і танців народів світу. Зовсім окремо у вантажній стилістиці перебуває *step* (не плутати з одним із видів танцювального фітнесу — степ-аеробікою) або чечітка та/або степінг.

Кіч-стилізації в медіапросторі негативно впливають на діяльність культурно-спортивних закладів, зокрема тих, що створені й діють як танцювальні студії, тренери/педагоги яких, як приватні підприємці, залежать від

уподобань клієнтів — осіб, що бажають навчитися танцювати. Якщо це діти, батьки яких сплачують за уроки, то найчастіше це сюжети фан-відео танців з так званого *аніме* — стилю анімації, що походить з Японії (манги — екранізація коміксів, мальовані телесеріали для підлітків та невибагливих дорослих тощо). Не вдаючись до аналізу такої хореографії, переважно примітивної, зазначимо, що вона непридатна для втілення в студійних умовах, оскільки вигадана аніматорами не для живих, а для мальованих персонажів (як не згадати про заклик до «гострих» відеосюжетів: «не намагайтеся відтворювати це в повсякденному житті!»). Діти бажають ритмічно рухатись під «злободенні» хіти поп-музики, що часом являють собою відверту кіч-продукцію. Дорослі, прагнучи відтворити в студії те, що вони спостерігають в нічних клубах, зокрема *еротичні танці* — танець живота, твекінг, фан-денс, навіть стриптиз. Проте багато чого в таких відтвореннях залежить від професійного рівня персоналу культурно-спортивного закладу, адже деякі запозичення з еротичного кічу в танцювальному фітнесі набувають оновлення, зокрема, гоу-гоу, танець на пілоні тощо.

Проте, як і завжди в явищах масової культури, кічові «ферменти» проникають на будь-який з мистецьких рівнів, що, очевидно, становить сутнісну ознаку світової культури ХХІ століття загалом. В. Бушанський щодо цього зауважує: «Характеризуючи масову культуру, слушно виокремити такі чотири феномени, які являють собою суперечності радикально виражених цінностей. Перший феномен — це суперечність між невизначеністю ідентичностей (цінностей загалом) і традиціоналізмом. Другий — суперечність між знеособленням людини та культом відхилень. Третій — між зневагою до знання й наявністю елітарної освіти. Четвертий — між комерціалізацією мистецтва й андеграундом. Кожен із чотирьох виокремлених феноменів складається з двох діаметрально протилежних культурних проявів» [66].

Отже, розглядаючи *масову* музично-танцювальну медіакультуру як окреме явище, не варто забувати, що вона здатна трансформувати артефакти, створені в інших культурах (зокрема в народній та елітарній), перетворюючи їх на предмети масового вжитку, адаптуючи до масової свідомості. І в цій всеосяжності медіакультура «популярного танцю» становить вже не окреме явище, вона усюди, на усіх рівнях. Відповідно, народна культура природним чином втрачає своє значення, її форми, прийоми й механізми функціонування імітує масова — своєрідний «постіндустріальний фольклор» [139].

Таке твердження надто категоричне, хоча певною мірою правомірне. Та чи є «постіндустріальний фольклор» новою формою побутування народної хореографічної культури? Принаймні, в Україні це не так. На Схемі 3.2 наведені види танців, що належать до українського хореографічного фольклору, і це тільки найвідоміші з тих, що набули стилізованого сценічного втілення і побутують на професійній і самодіяльній сценах. Масова поп-культура не поглинула народних співу і танців, традиційні цінності етносу мають винятковий запас міцності, чинять спротив кіч-модернізації. Багато в чому це підтримується завдяки самодіяльним народним колективам і одній з найдавніших форм культурно-спортивних закладів — гурткам художньої самодіяльності в міських і селищних будинках культури.

Специфіка й історія народного танцю (зокрема регіонального), його хореографічні особливості досить ґрунтовно дослідили вітчизняні вчені, зокрема О. Бойко [53], К. Василенко [70], К. Верховинець [75], К. Кіндер [129], Л. Козинко [131], С. Легка [156], О. Мерлянова [175], В. Нечитайло [185], В. Шкоріненко [269] та багато інших [229]. Звичайно, хореографічний фольклор у сценічній інтерпретації теж є стилізацією суто народного (фактично, соціального) танцю. Однак стилізований народний танець — це не обов'язково кіч-стилізація, це різне розуміння поняття «стилізація»: у першому випадку

йдеться про творчу роботу балетмейстерів (мистецтво), у другому — про кіч, щодо якого Б. Шумилович зауважив: «...він [кіч — *Н. Д.*] не є частиною мистецтва, але він паразитує на мистецтві. Він не є антимистецтвом, тому що це дещо інше. Це не є погане мистецтво. Це якийсь світ, який живе за своїми законами» [273].

Незважаючи на те, що справді масовим явищем стала кічова танцювальна стихія — весільні електронні «троїсті музики», винесені в ефір і на сцену так звані *сороміцькі* пісні й танці — справжній народний танець, як і раніше, привертає увагу глядачів. Масова культура сьогодні переважає, вона космополітична й розрахована на будь-які смаки, однак народний танець має масовий попит, конкурує з музично-танцювальним паракічем і космополітичним поп-артом за своїх прихильників, причому і серед студійців, які прагнуть опанувати народний танець, і серед глядачів, прихильників мистецтва професійних та самодіяльних колективів.

Щодо рівня, позначеного на Схемі 3.2 як *елітарне* хореографічне мистецтво, слід підкреслити: відповідні жанри в Україні (як і у всьому пострадянському культурному просторі) не обов'язково становлять антитезу масовому мистецтву. «Елітарна» хореографія означає не «чисте» мистецтво, «мистецтво для мистецтва» (переважно авангардного спрямування), а класичний балет в його вершинних проявах, а також *танець модерн* як техніки, протилежні балетній класиці. Її історія становлення й розвитку триває сто років, тож у масовій свідомості теж сприймається як класика [208]. Щодо цього, В. Бушанський наголошує: «Аристократична та буржуазна культури залишили нам артефакти, які нині іменуються класичними (музика, театр, архітектура, живопис, філософія тощо). В естетиці ці артефакти ще трактуються як «великий канон». Хоча, звісно, ані Моцарт, ані, Бетховен не знали, що вони пишуть «класичну» музику; так само як Ботічеллі чи Рембрандт не здогадувалися, що їх

живопис — «класичний» [66]. Додамо, що й М. Петіпа за життя не вважав себе класиком світової хореографії, хоча саме його партитури становлять основу класичних балетних вистав і сьогодні.

Історія української класичної хореографії пов'язана з іменами Б. Ніжинського, С. Лифаря, О. Кочетовського та ін. Стан сучасної сценічної хореографії ґрунтовно досліджують вітчизняні мистецтвознавці й фахівці з *хореології* (наукова дисципліна, що розглядає танець як форму комунікації і явище культури за його семіотичними й феноменологічними ознаками). Серед них — С. Анфілова [18], П. Білаш [40], М. Житар [118], Т.Павлюк [198], М. Погребняк [207; 208], Ю. Станішевський [230; 231], О. Чепалов [253; 254].

Українське сценічне балетне мистецтво — це не лише класичні театральні постановки. Танцювальний модерн (модифікації «вільного танцю») й експериментальні (авангардні) твори українських хореографів мають функціональні ознаки, властиві елітарним мистецьким жанрам, зокрема:

- інноваційність, креативність;
- особливу семантику, що передбачає у глядача наявність світоглядних позицій і загальнокультурної ерудиції;
- індивідуалізацію норм, цінностей, оцінювальних критеріїв діяльності, прагнення унікальності;
- тяжіння до експериментування щодо форми;
- інтерпретацію дійсності, відсторонену від соціальної реальності, її перетворення на протилежність («сакральне езотеричне знання») тощо.

Це далеко не всі ознаки «високого» хореографічного мистецтва постають в його авангардних проявах. Танець, як образно-знакова система *невербального* спілкування, є одним з елементів об'єктивації соціокультурної реальності, отже: «танцювальний рух можна розглядати як знак. Так, рух тіла людини в реальному житті може виконувати роль природного знака, танцювальний рух —

це вже знак-образ, а танцювальне мистецтво — образна знакова система» [203]. Семіозис в танцювальному мистецтві привертав увагу багатьох вітчизняних дослідників, серед яких Є. Леонова [157], Ю. Станішевський [230; 230], проте багато питань щодо культури танцю ще залишаються дискусійними. Знаковій системі елітарної хореографії зазвичай властиві смислова й функціональна відстороненість від мейнстриму національної культури, тому символіка мови авангардного/постмодерного танцю багатозначна, а дешифрування її кодів вимагає значних зусиль від його споживачів.

В індустрії танцю народна, елітарна і масова культури не антагоністичні, навпаки, складається ситуація, подібна до музичної індустрії, у якій арт-рівень популярної музики перетинається з елітарним експериментуванням і з музичним фольклором. Стверджувати, що танцювальна індустрія пасивно віддзеркалює музичну, буде перебільшенням, але подібність між ними закономірна, адже музика і танець пов'язані як «інь і янь» цілісністю мистецького процесу. Відмінні вони *інституційно*, музична індустрія складніша за танцювальну. Інституційна структура української індустрії танцю, наведена в Таблиці 3.2, переконує, що культурно-спортивні заклади як соціальні інститути наявні на всіх рівнях мистецтва танцю — елітарному, фольклорному і найбільш масовому — спортивно-танцювальному в усіх його складових, зокрема у вінтажному і кіч-стилізації.

Таблиця 3.2

Інституційна структура індустрії танцю України

Види хореографічного мистецтва та спорту	Соціальні інститути та/або мистецькі організації (заклади, установи, колективи)
Елітарне хореографічне мистецтво	Театри опери і балету. Театри танцю. Музичні театри (оперета, мюзикл). Тимчасові творчі колективи (антрепризи). Постійно діючі хореографічні конкурси, фестивалі танцю. Хореографічні училища. Культурно-спортивні заклади (балетні студії).

Види хореографічного мистецтва та спорту	Соціальні інститути та/або мистецькі організації (заклади, установи, колективи)
Танцювальний спорт	<p>Всеукраїнська Федерація танцювального спорту. Асоціація спортивного танцю України. Культурно-спортивні заклади, спеціалізовані на бальних танцях та/або балетній /партнерній гімнастиці. Чемпіонати (конкурси) бальних танців. Чемпіонати (конкурси) балетної/партерної гімнастики, танцювальної акробатики.</p>
Танцювальний фітнес	<p>Асоціація сучасного естрадного танцю України. Чемпіонати (конкурси) сучасного танцю, фестивалі. Чемпіонати з фітнес-аеробіки. Культурно-спортивні заклади: — фітнес-клуби з секціями танцювального фітнесу; — студії фітнес-аеробіки; — студії сучасного танцю (дитячі, для дорослих); — секції танцювального фітнесу ДЮСШ.</p>
Народний танець	<p>Професійний ансамбль народного танцю. Народні (самодіяльні) ансамблі, театри танцю. Хореографічні училища і коледжі з відділеннями народного танцю. Культурно-спортивні заклади: — гуртки і студії народного танцю; — фітнес-клуби зі спеціалізацією на фольклорній аеробіці.</p>

Рекреація не становить мети мистецтва танцю як явища культури, та як чинник психоемоційного впливу на глядача, будь-яке хореографічне видовище справляє певний рекреативний вплив. Щодо діяльності культурно-спортивних закладів, рекреативна функція (зокрема *фізичної* рекреації) є головною метою балетмейстерів (тренерів, педагогів). Реалізація цієї функції стає основним чинником тренувально-педагогічних практик у цих закладах.

3.2. Рекреаційний компонент у тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів

Окрім інституційного аспекту (сутність, місце, значення в соціокультурній реальності України), необхідно розглянути й *діяльність* культурно-спортивних закладів як явища мистецтва і як елемента рекреаційної інфраструктури.

Тренувально-педагогічна практика культурно-спортивних закладів будь-якого типу чи профілю діяльності передбачає насамперед психофізіологічний вплив як на об'єкт цього впливу, так і на колектив, до якого він належить. Задіяні усі психічні процеси — сприймання, уява, репродуктивне і продуктивне мислення, пам'ять, а також усі системи органів — опорно-м'язова, дихальна, судинна тощо. Та не менш важливими є соціально-емоційний, пізнавальний (інформативний) аспект тренувально-педагогічного процесу, тобто підсвідоме і свідоме опанування *мови танцю*, створення його образу. «Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоцій і думок, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і приводить до розвитку образу...» [248, с. 540].

Таким чином, надзвичайно важливою є *кінетика* — сукупність рухів, що застосовуються в людському спілкуванні, тому у практиках культурно-спортивних закладів паралінгвістичний аспект стає провідним, якщо не визначальним. Мова танцю, а також «звичайна» рухова практика, яку здебільшого не асоціюють з танцем, хоч вона є однією з важливих функцій культурно-спортивних закладів, є різновидом *прамови* — невербальної комунікації, яка містить смислову інформацію, часом більш значну, ніж вербальна.

Оскільки хореографічна мова є засобом невербальної комунікації, до неї можна застосовувати широко вживані в суспільних науках методи дискурс-аналізу, а практичну діяльність культурно-спортивних закладів розглядати як

дискурсивні практики. О. Шандаренко зауважує: «Інтерпретацію культури як сукупності й цілісності дискурсів, як єдності мов, поширила французька структуральна школа, чим актуалізувала питання часовості, темпоральності як домінанту дискурсивних практик...які також можна розглядати як сукупність певних історичних (періодичних, часових, темпоральних) правил, що визначаються в часі та просторі» [263, с. 133].

Загальна для всіх соціальних наук парадигма дискурсивних практик тільки формується, але для кожної дисципліни вже характерний свій спосіб їх концептуалізації, своя дослідницька методологія. Думка про те, що танець — це мова без слів, а хореографічний твір — *текст*, зміст якого адекватний його знаковій формі, дає змогу поширити на цей текст розуміння дискурсу як єдності мовлення і ситуації, в якій воно відбувається. «Процес референції (перекладу конкретних знакових форм мовою танцю) здійснюється за допомогою руху людського тіла і його взаємодії з іншими патернами (структурними елементами цього культурного зразка)... Необхідно розглядати не лише створення художнього образу за допомогою танцю, але і його включення в знакові системи, що особливо характерно для танцю епохи постмодерну, коли елементом танцю почали визнавати будь-який рух людини» [255, с. 19–20].

Усі види хореографічного мистецтва й рухової активності в масовій фізичній культурі і спорті, об'єднані в одну сферу практик культурно-спортивних закладів, можна розглядати як певний *механізм творення смислів*, основу якого становить пармова танцю. Якщо мова надає сенс предметам, людям і формує норми й цінності культури загалом, то мова невербальної комунікації створює можливості для взаєморозуміння в масштабах соціокультурного простору без суттєвих обмежень (мовних бар'єрів, особливостей національних культурних матриць тощо). Відбувається

семіотичне конструювання реальності, що ґрунтується на дискурсивному конструюванні смислу.

Оскільки основу практичної діяльності культурно-спортивних закладів становить популярна музично-танцювальна медіакультура у поєднанні з фітнесом та іншими видами спортивної підготовки, протягом усього періоду становлення її розвитку формувались *методики* тренувально-педагогічного процесу. Ці методики містять елементи як класичної хореографії, так і суто гімнастичних та акробатичних вправ, які підвищують функціональну готовність танцівників до виконання сучасного танцю будь-якої складності.

Питання про застосування гімнастичних та акробатичних методів в хореографічній підготовці розглянуто у працях В. Сосіної [227; 228]. Головну увагу в них зосереджено на застосуванні спортивної методики в мистецтві танцю, а не навпаки. На нашу думку, більш цікавим є інший аспект — використання засобів хореографічного мистецтва для реабілітації фізичного стану людини із застосуванням функціонального тренінгу (англ. — *functional training*), одного із провідних напрямів діяльності культурно-спортивних закладів, спеціалізованих на танцювальному фітнесі й масовій фізичній культурі.

Звичайно, функціональний тренінг поширюється на всі види фітнесу, а не тільки на танцювальний фітнес як один із засобів досягнення фізичної і психічної форми, підтримання високого рівня фізичної дієздатності. Проте цей засіб найбільш гедоністично спрямований, оскільки передбачає отримання естетичної насолоди від персональної участі у творенні артефакту хореографічного мистецтва. Це збігається з іншими (не мистецькими) функціями фітнесу як спорту, серед яких, поряд із соціально-емоційним, естетичним і комунікативним компонентами, є й суто оздоровчі і лікувальні. Останні є головною метою функціонального тренінгу, спрямованого на

реабілітацію людини — її фізичних кондицій, насамперед *рухових здатностей*, до яких належать, зокрема:

1) *аеробна* витривалість, тобто здатність протягом тривалого часу виконувати роботу помірної інтенсивності при повному функціонуванні м'язової системи з повним забезпеченням киснем;

2) *анаеробна* витривалість, зокрема здатність виконувати роботу завдяки анаеробним джерелам енергозабезпечення.

Залишаючи поза увагою основу функціонального тренінгу — силовий (англ. — *strength training*), зосередимось на вправах для танцювального спорту й фітнесу, що проводяться майже включно з використанням спеціальної стійки *баре* і є неодмінним атрибутом культурно-спортивних закладів будь-якого профілю. Вправи з використанням баре (англ. — *barre exercises*) містять рухи, запозичені з хореографічної підготовки класичного балету і поєднані з йогою і пілатесом (про які мова далі). Окрім стійки (баре), використовуються також еспандери, ремені для йоги, м'ячі й гантелі. Ці вправи складаються з невеликих, пульсуючих рухів, спрямованих на утримання тіла нерухомо при скороченні певних цільових груп м'язів в ізометричній системі (тобто статичному скороченні м'язу без руху кута суглобу). Зазвичай, це жими, тяги й утримання, які поліпшують здатність тіла застосовувати силу у статичному положенні чи зберігати положення протягом певного часу [311].

Типовими для тренувально-педагогічних практик культурно-спортивних закладів є аеробні вправи з розтяжками й силовими навантаженнями, спрямованими на покращення гнучкості, м'язової сили і зміцнення серцево-судинної системи. Не вдаючись до детального опису тренувальних методик культурно-спортивних закладів (специфіка яких залежить від профілю конкретного закладу — танцювальний спорт чи фітнес-танці, гурток народних

чи латиноамериканських танців), зазначимо, що аеробні й анаеробні вправи разом справляють значний рекреаційний ефект, зокрема:

1) зміцнюють м'язи, що беруть участь в диханні, полегшують надходження повітря в легені і вихід з них;

2) зміцнюють й збільшують серцевий м'яз для підвищення ефективності відкачування і зниження частоти серцевих скорочень у стані спокою (аеробне кондиціювання);

3) підвищують ефективність кровообігу і знижують артеріальний тиск;

4) підвищують больову толерантність;

5) збільшують кількість червоних кров'яних тілець, полегшують транспортування кисню;

6) знижують ризик розвитку діабету, серцевих захворювань, тромбів, інсульту;

7) знижують холестерин;

8) підвищують рівень ліпопротеїдів високої щільності, запобігають втратам кісткової маси;

9) стимулюють зростання кісток, знижують ризик остеопорозу;

10) сприяють схудненню [307; 319].

Вправи, що застосовуються у тренувальних практиках культурно-спортивних закладів, сприяють досягненню й нейробіологічних ефектів, набуттю ознак стану, який визначаємо як *психоемоційний оптимум*, зокрема:

1) зниження стресу і частих депресій;

2) підвищення когнітивних властивостей (когнітивний контроль);

3) підвищення структурних зв'язків мозку;

4) покращення пам'яті;

5) покращення якості сну;

б) збільшення швидкості метаболізму в стані спокою (після високо інтенсивних інтервальних тренувань) [286; 299].

Наведені результати рекреаційного впливу практик функціонального тренінгу в культурно-спортивних закладах на стан здоров'я однакові для танцювального спорту і для танцювального фітнесу. Та навіть в закладах, де лише вчать танцям, близьким за рівнем до соціальних і відсутня змагальність (участь в конкурсах, турнірах, чемпіонатах) як безпосередня мета, рекреаційний ефект залишається одним із бажаних у тренувально-педагогічному процесі, а часом навіть стає провідним. Проблемі «танець і здоров'я» (англ. — *dance and health*) присвячено значну кількість досліджень [310; 312; 326]. Більшість дослідників одностайні в тому, що серед інших видів фізичної активності танець найбільш привабливий для осіб, яким нецікаво присвячувати вільний час тільки силовому фітнесу, адже ретельно виконувані вправи з танцювальної аеробіки дають майже такий результат, як і силові вправи, зокрема:

1) збільшується м'язова сила і гнучкість, які розширюють загальний діапазон рухів;

2) збільшується сила корпусу, поліпшуються баланс, координація і постава (англ. — *bearing posture*);

3) зменшується біль у спині (якщо є такі проблеми).

Головна причина вибору танцювального спорту/фітнесу як засобу покращення стану здоров'я — психофізична. Практично доведено, що танець позитивно впливає на психічне здоров'я людини і є одним з дієвих засобів інтериоризації особистості — засвоєння нею певних зовнішніх норм поведінки і *ритму існування* в сучасному світі завдяки ментальній координації, що активує сенсорні й моторні ланцюги [59].

Дефініція «ритм існування» (в широкому зазначенні — «ритм життя») в цьому контексті — здатність управляти психоемоційним станом. Навчитися

цьому можна завдяки трансово-медитативним технікам, релаксаційним методикам або бінауральній аудіостимуляції, тобто так званим бінауральним ритмам, що змінюють ритмічну активність головного мозку (хоча цей шлях є хибним, оскільки веде до застосування певних звукових файлів в цифровому форматі як своєрідних аудіонаркотиків).

Психотехніка танцю — найдавніший в історії людства спосіб віднайти ритми, здатні врегулювати психоемоційний стан без препаратів чи інших методів прямого впливу на функції мозку. Тренувально-педагогічний процес в культурно-спортивних закладах здійснюють фахівці за методикою так званого коучингу (англ. — *coaching*), принципово вищу, порівняно з традиційними (балетмейстер, хореограф, тренер з певного виду спорту тощо) форму взаємодії в системі «вчитель — учень». Дж. Пассмор визначає цю форму як таку, завдяки якій людина («коуч»-тренер) підтримує учня/клієнта у процесі досягнення конкретної особистої чи професійної мети, надаючи йому певні знання й рекомендації. Коучинг це не аналог наставництва, відрізняючись від нього тим, що зосереджується на конкретних завданнях чи цілях, на відміну від загальних виховних завдань і загального розвитку особистості [294]. «Коучі» використовують кілька комунікативних методів і навичок — цілеспрямоване повторення, вислуховування, опитування, роз'яснення тощо. «У цьому сенсі, коучинг — це форма метапрофесії, що застосовується для підтримки клієнтів у будь-яких людських починаннях — від проблем зі здоров'ям, особистих, соціальних, сімейних, політичних, духовних аспектів, тому може бути певне співпадіння між деякими видами коучингової діяльності» [316].

Постать тренера набуває особливої ваги у процесі функціонального тренінгу, концепція якого й породила наприкінці ХХ століття феномен коучингу. У сучасному розумінні, тренер культурно-спортивного закладу не тільки й не стільки фахівець з підготовки спортсмена/танцюриста до змагань чи

публічних виступів, скільки фахівець з екології особистості, тобто зі збереження її здоров'я в умовах соціального середовища та інформаційної сфери, відтак — створення умов для повного розкриття потенційних сил і можливостей особистості.

У тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів однією з наявних, але при цьому й провідних функцій є компенсаторна, адже тренування є своєрідною компенсацією певних видів діяльності чи режимів життєдіяльності, причому не будь-яких, а тих, які потребує відновлення функціональних систем організму. Відновлення — просте чи розширене — живих сил людини має корелювати з їх затратами. Функціональний тренінг передбачає певний баланс, якого тренер («коуч») дотримується у взаємодії з особами чи групами осіб-учасників тренувального процесу, а пасивне відновлення (спокій, комфортний відпочинок) змінювати на *активне* відновлення в русі (кінетику). Отже, сучасний коучинг — це відновлювальні (рекреативні) й спортивно-оздоровчі технології забезпечення й збереження життєздатності людини, що спираються на новітні досягнення біології, фізіології, психології, медицини.

Одне з центральних місць в зазначених технологіях посідає танцювально-рухлива терапія, напрям, який бурхливо розвивається в Україні, особливо в дитячих музичних закладах і деяких лікувальних установах (реабілітаційних центрах). Цей вид терапії стосується процесу реабілітації осіб з особливими потребами (інвалідів) і не є профільним для більшості українських культурно-спортивних закладів, оскільки вважається однією з клінічних практик медичних установ, зокрема психіатричних лікарень.

На відміну від практик, які становлять основу тренувально-педагогічного процесу, в культурно-спортивних закладах, де кінцевою метою тренувань є ствір хореографічного мистецтва — танець, в танцювально-руховій терапії (англ. —

dance/movement therapy) хореографія — засіб реабілітаційного лікування, причому далеко не єдиний із тих, що ведуть до мети. Мета цього виду терапії — поліпшення якості життя, засноване на медитативному процесі усвідомлення власного тіла в русі. «Танцювальна терапія відрізняється від інших форм реабілітаційного лікування тим, що вона припускає цілісне творче вираження, тобто лікує всю людину: розум, тіло і дух» [306]. Танцювально-рухову терапію можна вважати однією із шкіл психотерапії, хоча більшість тренінгів спирається на різну теоретичну базу — психодинамічну теорію, гуманістичну психологію, інтегративну, когнітивно-поведінкову, екзистенційну та/або інші види терапій, що набули поширення у XX столітті. На наш погляд, найбільш постійними і вживаними у цих тренінгах є принципи гештальттерапії — синтезу психоаналітичних ідей, «спрямованих на усвідомлення цілісних патернів взаємодії зі світом (гештальтів)» [126].

Єдиної методики танцювально-рухової терапії в Україні поки що не розроблено: кожен тренер (інструктор, лікар) дотримується однієї чи кількох методик, стандартизація як така відсутня. Проте будь-які з цих методик спираються за концептуальний підхід, згідно з яким проблеми пацієнтів зумовлені розривом зв'язку між розумом, тілом і духом, тому завдання терапевта — відновити баланс, психічно-тілесну рівновагу.

Танцювально-рухова терапія стала об'єктом комплексних наукових досліджень відносно недавно. Цей напрям психотерапії розробляють Дж. Белл [282], М. Богданова [47], І. Мащенко [172], О. Наконечна [182], Г. Ніколаї та О. Медведєв [186], Х. Пейн [313] та інші вчені і практики. Не вдаючись до розширеного аналізу танцювально-рухових вправ, що застосовуються на заняттях з цього виду психотерапії, вважаємо за необхідне викласти принципи, що містяться в Етичному кодексі танцювально-рухових терапевтів [276]:

- 1) танець і психіка нероздільні і справляють постійний взаємовплив один на одного;
- 2) танець — це комунікація, що здійснюється на трьох рівнях: з самим собою, з іншими людьми, зі світом;
- 3) тріада «думки-почуття-поведінка» — одне ціле, тому зміни в одному тягнуть за собою зміни у двох інших (принцип цілісності);
- 4) тіло сприймається як процес, а не як предмет, об'єкт чи суб'єкт;
- 5) творчі ресурси людини — невичерпне джерело життєвої сили і творчої енергії.

Ці принципи універсальні, оскільки прийнятні не лише для психотерапевтичного лікування, де танець — це *засіб* боротьби зі стресами й хворобами (паркінсонізм, аутизм, посттравматичні розлади тощо), а й для танцювального спорту/фітнесу, де танець чи танцювальна композиція становить *мету* процесу тренінгу, що має не стільки лікувальні, скільки рекреаційний (гедоністичний) ефект. Зазначені принципи формувалися протягом ХХ століття, але їх усвідомлене застосування в хореографічній і психотерапевтичній практиках стало можливим лише з появою «вільного» танцю (стиль «модерн»), тобто з відходом від сценічної хореографії в її традиційних балетних формах. Модерн, який називають дунканізмом, ритмопластичним танцем тощо, справив колосальний вплив на філософію танцю, породивши (вже за часів постмодерну) новітні форми елітарного хореографії і сценічних експериментів. З іншого боку, без «модерн-революції» не виникла б і *масова* музично-танцювальна медіакультура. Процес конвергенції двох полярних рівнів — не випадковий, адже тілесність є сутнісною характеристикою кожного з них.

У тренувальному процесі, незалежно від його рівня, жанрово-стильової орієнтації і мети, використовуються методики аналізу руху, які започаткував Рудальф фон Лабан, якого не без підстав вважають основоположником сучасної

хореографії. Саме він є автором системи нотації рухів — кінетографії танцю (або лабанотації). Система набула значного поширення і визнана найкращою з точки зору просторових моделей, хоча історично не є першою: партитури танцю (зокрема в балеті) були й до того, спираючись на анатомічний аналіз, літерні коди, фігурні палички, музичні ноти, системи доріжок та інші засоби фіксації руху (символи і напрями кінематографічних позначень наведені у Додатку IV).

У XX столітті було виявлено й математичну складову танцю, яка надає можливість вирахувати рухи. Танець містить фігури, дробі, пропорції, операції складання, вирахування, ділення тощо. Ще один факт, що підтверджує зв'язок танцю й математики, — це використання спільних термінів: лінії, діагоналі, колони, в малюнку танцю вони можуть розміщуватися паралельно чи перпендикулярно, симетрично або асиметрично. Окрім видимих геометричних фігур та алгебраїчних форм у танцюючого завжди присутнє відчуття рівноваги, центра, тобто танцюрист перебуває в системі координат. За танцювальною пластикою можна побачити не тільки створення поз, геометричних фігур, малюнка, а й точний математичний розрахунок сили стрибка, кількості поворотів у турі, довжини й ширини кроку, прискорення і сповільнення руху.

Лабан здійснив справжній прорив в теорії і практиці руху, яку він назвав «космічною гармонією» (англ. — *spaceharmony*), або *хоревтикою*. Хоревтична концепція спирається на природну послідовність рухів людини в її повсякденному бутті. Рух в системі Лабана означає динамічні властивості процесу руху і співвідношення чотирьох основних фізичних характеристик: свобода плинності, сила течії, час протікання, спрямованість течії. Для аналізу кожна з категорій руху (вага, час, течія, простір) є своєрідною життєвою темою особистості: простір означає значущість людини в житті, її здатність формувати особистий простір і вторгатись у простір інших людей; час — за якого ритму життя людина відчуває себе певніше і як може вплинути на існуючий ритм

життя; вага — настільки добре людина відчуває власну вагу, як вона пов'язана із землею (грунтом); течія — наскільки людини може підтримувати певний стиль руху, досягати життєвої мети.

Хоревтика поклала початок дослідженню кінестезії (пропріоцепції) — відчуття положення частин власного тіла людини стосовно одна одної та у просторі. Зокрема, Дж. Лонгстафф розглядає хоревтичну концепцію з позицій когнітивних і моторних навичок, вводячи в науковий обіг поняття «кінестетичне просторове пізнання» — когнітивні процеси (наприклад, репетиція подумки), що дають змогу аналізувати просторову інформацію [304].

Проте сучасні дослідження здебільшого лише доповнюють і розширюють хоревтичну систему аналізу рухів. Система Лабана залишається основною ідеєю й методичним інструментом як для танцювальної терапії (лікувальна дія танцю), так і для танцювального спорту/фітнесу, в якому переважають рекреаційні ефекти. Завдяки цій системі розвивається здатність усвідомлювати комунікацію із самим собою: «...Розвиваючи свій “словник” руху, відчуття тілесного зв'язку й координацію, ми розвиваємо одночасно два головних аспекти руху: функціональний (коли тіло гнучке й сильне, коли ми активізуємо відповідні м'язи й тільки необхідний для руху тонус, відпускаючи необхідне напруження) і виразний (коли ми можемо бути точними й переконливими в тому, що хочемо висловити у спілкуванні з іншими)» [186].

Важливість нотації танцю (за Лобаном чи Банешем, Башаном, Шилінгером) для розвитку як професійного хореографічного мистецтва, так і для культурно-спортивних закладів чи установ танцювальної терапії важко переоцінити. Перш за все, вона важлива для тренерів-хореографів культурно-спортивних закладів, адже надає можливість користуватись певним *шаблонами* для відтворення певного стилю чи концертної послідовності рухів у тренувально-педагогічному процесі. У 1982 році створено комп'ютерну систему

танцювальних позначень, яка відображає на дисплеї анімоване зображення фігури, яка виконує танцювальні рухи, вказані хореографом. Подальший прогрес інформаційних технологій надав можливість також практично реалізувати систему Джозефа Шилінгера, яку він математично описав ще 1934 року [317].

Сучасний танець поліжанровий і варіативний, тому інформаційне забезпечення тренувального процесу у вербальній і візуальній практиці дає змогу втілювати будь-які хореографічні ідеї, моделювати процес тренувань на основі наявної бази знань. Ми стверджуємо, що середньостатистичний «коуч» культурно-спортивного закладу у своїй діяльності керується шаблонами чи системами кодів, вже напрацьованими іншими фахівцями, тобто хореографічний процес сьогодні все частіше має характер нелінійності, що спонукає до діалогу в галузі мистецьких та гуманітарних знань, що сприяє свободі руху, звільненню від стандартів.

Водночас, шаблони (партитури, системи керування) необхідні передусім для формування *методик* тренувального процесу, адже йдеться не стільки про професійне сценічне мистецтво, скільки про *масові* практики культурно-спортивних закладів, у яких процес має бути заздалегідь спланованим — поділений на етапи, рівні підготовки з урахуванням вікових категорій, фізичних кондицій тощо. Дотримання методичних вимог має бути творчим і залежати від креативності, педагогічного хисту й досвіду тренера, який не може ігнорувати індивідуальних особливостей підопічних, а навпаки, має сприяти максимальному розкриттю їх кращих якостей.

У контексті дискурс-аналізу діяльності культурно-спортивних закладів необхідно відзначити її різноманітність (стильову, жанрову, символічну), що є дзеркальним відображенням різноманітності жанрів і стилів музично-танцювальної медіакультури, а також її міждисциплінарності як ознаки комунікативності

подій в сенсі невербального полімодального спілкування (візуального, кінетичного). Окрім того, будь-яка практика культурно-спортивних закладів ґрунтується на ритмічності як системотворчому принципі у двох складових цього процесу — хореографічній і фізичній підготовці. Щодо останньої, то тут ритм означає певну впорядкованість рухів у складі цілісності дії, за якої акцентовані (пов'язані з активним нарощуванням м'язових напружень) фази дії закономірно чергуються з неакцентованими (що відрізняються меншими напруженням чи розслабленням).

Хореографічна складова повністю залежить від музичного ритму, що становить основу танцю, адже музика первісна по відношенню до хореографії, тому в масовій поп-культурі вона визначає жанрово-стильовий характер кінцевого продукту. Ритмічність фізичної підготовки необхідно синхронізувати з хореографічною, внаслідок чого фізичні вправи органічно вплітаються в довжину звукової хвилі та її візерунок — співвідношення музичної тривалості й акцентів. Ритм рухів збігається з ритмом мелодійних ліній контрапунктом (в сучасній музиці — інструментальними партіями «бас/ударні/перкусія» (англ. — *drum and base*), що фіксують ритмічний патерн). Результатом стає ефект, коли «рух в ритмі і темпі, заданому музикою, сприяє ритмічній роботі всіх внутрішніх органів і систем» [61]. Як в танцювальному спорті, так і в танцювальному фітнесі використовуються усталені ритмоформули, визнані певною історичною та/або регіональною музичною традицією (Додаток В).

Рівень синхронізації ритмічних складових вказує на якість тренувального процесу, його збалансованість. Функціональний тренінг з хореографії в культурно-спортивних закладах переважно навчальний, проте під час підготовки до змагань чи публічних виступів застосовуються й методики *постановчої* хореографії — розучування танцювальної композиції, складеної з логічно побудованих елементів і фігур, які ґрунтуються на лексиці певного

жанру чи напряму. Проте постановка будь-якої композиції (незалежно від її складності) неможлива без напрацювання бази — комплексу вправ (з баре, аеробних, анаеробних), які формують тіло танцівника.

Бажано, щоб «коуч» культурно-спортивного закладу володів професійними навичками спортивного тренера й хореографа, проте ці обов'язки часто виконують різні особи. «Якщо завдання тренера — поставити танцювально-спортивну варіацію, що відповідає спортивним правилам, напрацювати базу, дати динаміку, знайти індивідуальність, розвинути артистизм та емоційність, підготувати до виступів на турнірах і конкурсах, то завдання спортивного хореографа полягає в іншому. Це, насамперед, «найбрудніша» робота: навчити спортсменів витягувати стопи, коліна, правильно танцювати м'язами свого тіла; розтягнути сухожилля і зв'язки для «шпагатів», махів та високих «кіків»; тримати баланс на певних точках стопи і контролювати свій хребет. Відчувати кожну «клітинку» свого організму, знати анатомію, ефективно використовувати можливості людського тіла» [218].

Професійна діяльність культурно-спортивних закладів настільки багатогранна, що її можна розглядати як *різому* спортивно-танцювальних практик різного походження, але які мають спільні ознаки. Однією з таких є рекреаційні компоненти у всіх видах діяльності на всіх рівнях індустрії танцю і масової фізичної культури. Розглянемо ці компоненти згідно з класифікацією, наведеною на Схемі 3.2.

Танцювальний спорт. Спортивні танці. Термін «танцювальний спорт» застосовують до індустрії спортивно-бальних танців, приблизно, з 1970-х років XX століття замість «бальні танці» (англ. — «*ballroom dances*»). Не викликає сумнівів правомірність такого визначення, особливо після визнання його Міжнародним Олімпійським Комітетом (МОК) Міжнародної Федерації Танцювального Спорту (англ. аббревіатура — IDSF) 1997 року, але розширюючи

його, відносимо до «танцювального спорту» певні види гімнастики й акробатики, прямо чи опосередковано пов'язаних із спортивною хореографією і бойовими мистецтвами (Схема 3.2).

Становлення й розвиток індустрії спортивно-бальних танців триває вже понад століття, вони невіддільні від професійного спорту, хоча їх основу становлять соціальні парні танці (європейські, латиноамериканські тощо). Варто відзначити, що протягом півстоліття МОК і світова спортивна громадськість вагалися з визнанням того, що змагання танцювальних пар — це спорт, причому не тільки професійний а й аматорський. Процес становлення цієї індустрії триває. Т. Тракалюк так коментує його: «У наш час в системі спортивних танцювальних організацій немає єдиної системи управління та єдиного календаря змагань, оскільки існує декілька всесвітніх організацій, які проводять кожна згідно зі своєю версією Чемпіонати, Кубки світу та інші турніри. Кожна з них має своє особисте представництво, календар змагань, свої правила та статут. Ті організації, котрі визначають себе спортивними й проводять спортивні танцювальні змагання, існують за двома видами спорту: «танцювальний спорт» та «спортивні танці». Також є всесвітні організації, котрі провадять танцювальні фестивалі й сприймають бальний танець як мистецтво. Окрім змагань всередині кожної з організацій, існують також крупні престижні змагання, котрі є незалежними від організацій і проводяться у формі фестивалів, в яких можуть брати участь усі, хто бажає» [238, с. 145].

Не вдаючись до термінологічних тонкощів, якими відрізняються (згідно з класифікаційними ознаками Т. Тракалюк) спортивні танці від танцювального спорту і чи є бальні танці як соціальне явище окремо від танцювального спорту, зазначимо, що цей вид спорту (мистецтва) походить від соціальних танців, які були і є елементом дозвілля. Відомо, що бальні танці виникли в Італії і Франції

у XV столітті на основі побутових народних, видозмінених відповідно до етикету вищих верств суспільства. Уже тоді вони були парними, що збереглося і надалі.

Спортивні танці XX–XXI століть — це стилізація, вона відбулася *двічі*: спочатку бальними, тобто соціальними стали народні танці (зокрема латиноамериканські і джазові), згодом вони стали сценічним мистецтвом, з відповідним облаштуванням спортивних змагань для професіоналів. Водночас, сумніви щодо «спортивності» бальної хореографії доречні, адже суддівство в цій індустрії винятково суб'єктивне, відсутні критерії оцінки майстерності учасників. В індустрії спортивного танцю не визначене методичне забезпечення тренувального процесу, оскільки в аматорському і професійному секторах вимоги суттєво відрізняються. Більше того, різна й мета кожного з них: в аматорському секторі це рекреаційна й реабілітаційна складові, у професійному — підготовка танцюристів до змагань і публічних виступів, що передбачає спортивний і хореографічний компоненти, як правило, для кожної пари окремо. Підготовка десятиборців і виконавців в якомусь одному танцювальному стилі відбувається в різних режимах. Професійна майстерність у спортивних танцях означає, що танцівник зобов'язаний набути й утримувати:

1) належний рівень координаційних навичок, який дає змогу цілеспрямовано вирішувати рухові завдання і мати запас рухів для поєднання їх у складні комбінації;

2) здатність управляти рухом (відчуття часу, темпу, ритму, простору);

3) зорово-моторну координацію, завдяки якій можна миттєво зорієнтуватися в постійно змінюваних ситуаціях;

4) зосередження уваги і пам'яті (сенсорної, образної, емоційної тощо).

Рівень психофізичної готовності доповнюється також іншими професійно важливими якостями. «Головним критерієм оцінювання спортсмена, що займається бальними танцями, є стовідсоткова музикальність виконання

складнокоординаційних рухів. Тому першим нормативом буде вроджене чи високо розвинене відчуття ритму і темпу. Далі важливою є здатність до швидкісних високо координованих дій (латиноамериканська програми), що виконується з достатнім рівнем ротації й високою амплітудою (добра організація центральної нервової системи і наявність великої кількості білих волокон у м'язах)» [94]. Для виявлення придатності особи до професійної кар'єри у спортивних танцях застосовують різні методи, зокрема:

1) антропометричні (нормосценічна тілобудова, достатня довжина кінцівок тощо).

2) індексів — Кеттле, Пенъє, Перке, пропорційності маси тіла, за Купером, фізичного розвитку, за Дубогаєм, проби Руф'є, Генчі, Штанге тощо;

3) генеометрії (рухливість суглобів);

4) тестове (тепінг-тест, психологічні тести, медичні тощо);

5) перевірка слуху й відчуття ритму.

Звичайно, майбутній спортивний танцівник має розпочати свій професійний шлях якомога раніше, йдеться насамперед про дітей, які мають бажання присвятити себе бальним танцям. Дитячі секції — типове явище в культурно-спортивних закладах України, однак ця спеціалізація (танцювальний спорт) не є найбільш масовою, а поступається танцювальному фітнесу і ґрунтується виключно на популярній музично танцювальній медіакультурі.

Функціональний тренінг в культурно-спортивних закладах, які повністю або частково спеціалізуються на спортивних танцях, поділяється на загальні (комплексні) програми і локальні — комплекси вправ на одну групу м'язів, до яких належать:

1) *розтяжка* — для шпагатів, батманів, махів, високих киків, глибоких випадів, повільного підняття ноги тощо;

- 2) *постановка корпусу* — стійка, зміцнення м'язового корсету, пластика й статика хребта;
- 3) *постановка рук* — вправи на пластику і динаміку рук, координація, позиція й рівні;
- 4) *синхронність рук* — у позиціях латиноамериканських програм;
- 5) *розробка колін і стоп* (постановка колінного суглоба, розтяжка й зміцнення гомілкостопу і стопи, м'якість та відпрацювання танцювального підйому);
- 6) *постановка балансу* (стійкість, рівновага, сила, гнучкість нижніх кінцівок);
- 7) *обертання* (піруети, шане, спіральний поворот тощо);
- 8) *сила ніг* (зміцнення литкових, стегнових м'язів, сідниці, формування м'язового рельєфу);
- 9) *енергетика танцю* — взаємодія в парі, синхронність, розподіл танцю в паркетному просторі тощо.

Комплексні програми передбачають загальний силовий тренінг з підготовки м'язового апарату до сприйняття й реалізації будь-якої хореографічної інформації, спрямованої на виховання культури руху, чистоти ліній тіла, набуття пластичності, швидкості, рухливості тощо. Окрім загальносилових вправ, здійснюється також *коригуюча* гімнастика, тобто усунення дефектів фігури, зайвої ваги, посилення/гальмування процесу росту і тощо. Танцівникам необхідно, окрім латиноамериканської, опанувати й європейську програму, тому методики тренувальних практик передбачають для них обов'язкові серії вправ з *балетної* гімнастики. Це дещо спрощена форма вправ для хореографічної підготовки артистів балету.

Детально не розглядаючи всіх видів вправ, що застосовуються у тренувальних практиках культурно-спортивних закладів (серед яких чільне

місце посідають гімнастичні), наголошуємо, що вони є лише засобами досягнення мети — підготовки спортсмена до публічних виступів і змагань. Окрім того, гімнастичні вправи вважають засобом *естетичного* виховання, розвитку дисциплінованості, удосконалення всіх фізичних і рухових якостей [227, с. 89].

Таким же засобом в мистецтві бального танцю є танцювальна акробатика, хоча вона, поряд зі спортивною й цирковою, становить один із видів спорту, з якого відбуваються окремі змагання. У культурно-спортивних закладах акробатичні вправи є лише однією з практик підготовки танцівників до змагань, що належать до елементів постановочної хореографії. Найчастіше в цій підготовці використовуються стійки на руках, голові, передпліччях, лопатках; перекидання вперед-назад в різних вихідних положеннях; повільні перевертання вперед, назад, боком, зі зміною ніг; рондат і рондат-фляк; сальто вперед, назад, махове, бедуїнське, з поворотом [227, с. 91].

Тренувально-педагогічні практики з підготовки спортсменів-танцівників спрямовані на невинне покращення їх рухових якостей, координаційних здібностей і не поширюються на всіх бажаючих. Для кар'єри спортивно-бального танцівника необхідні певні базові якості — біомеханічні, психологічні, тому культурно-спортивні заклади здійснюють спортивний відбір дітей, які прагнуть цього. Відомі певні методики, які виявляють у дітей необхідні фізичні якості, психотип, конституційні особливості. «Прогнозування рівня та результативності спортсменів на початкових етапах є складовим завданням, оскільки віковий розвиток як головного мозку, так і фізичних якостей до моменту статевого дозрівання характеризуються гетерохронністю» [94]. Проте фізичні кондиції не головне, головним для майбутнього танцюриста, на наш погляд, є його музикальність, без якої всі інші дані не мають жодного сенсу, адже танець — це не стільки фізична культура, скільки мистецтво, що

ґрунтується на вселенських гармоніях, виражених в музиці. Видатний хореограф М. Бежар стверджував: «Сказати про танцівника, що він музикальний, — один із найбільш втішливих компліментів для нього. Це означає, що танцівник ковтає музику, не дозволяє слухати її вухами, примушує почути в самих його рухах, вигодуваних музикою, в руках, які грають для музики роль перекладача і роблять її зримою й доступною, тобто зрозумілою» [28].

Сама атмосфера творення мистецького артефакту викликає рекреаційний ефект суто фізкультурних вправ, характерних для виконавців спортивних танців. Ефект цей, безумовно, є актом психоемоційного впливу, опосередкованої дії (як загалом у професійному спорті, де позитивні чи негативні емоції переживають переважно не виконавці, а глядачі — вболівальники), але медитативна — терапевтична функції тренувань не викликають сумнівів.

Такий ефект можна вважати побічним, оскільки кінцева мета спортивної підготовки є не арт-терапія, а неявний, по суті, головний результат — досягнення *невербального катарсису*, що полягає у:

1) катартичному вивільненні стримуваних, часом пригнічуваних емоцій, зокрема соціально небажаних;

2) моторно-ритмічному вивільненні надмірної (зайвої) енергії;

3) саморегуляції психоемоційного стану як підсумку перших двох факторів.

Зважаючи на запропоновану класифікацію, ми не обмежуємо танцювальний спорт лише спортивно-бальними танцями. Рекреаційний, зокрема катарсичний ефект більше помітний в інших видах танцювального спорту й фізичної культури, бо в них рекреаційні компоненти переважають над суто спортивними і становлять основний зміст рухової активності індивідуума.

Танцювальна йога. Буто. Йога у форматі танцю — мистецтво управління тілом і диханням, одна із дієвих форм динамічної медитації й рекреації. У багатьох культурно-спортивних закладах України є щонайменше одна секція йоги, а деякі з них спеціалізувались тільки на певних різновидах цих медитативних практик (щоправда, далеко не всі з них можна вважати мистецькими).

Рекреативну функцію танцювальної йоги досліджували О. Васильєв [71], Е. Крістенсен [142], а також автори значної кількості праць, присвячених філософії й історії йоги, зокрема М. Еліаде [278]. Танцювальна йога — це лише один з варіантів йоготерапії (загалом відомі не менш ніж 60 шкіл і вчень). Залишаємо поза увагою значну кількість езотеричної літератури про сакральну сутність і містичні смисли йоги, зосереджуючись на її практичному аспекті як жанру танцювального мистецтва. Велике значення в танцювальній йозі мають мудри й хасти — символічні жести, що спрямовують протікання тонкої енергії. Відомі авторські методики, які ґрунтуються на глибокому розумінні енергетичної структури людини і Всесвіту. Рухи йога-танцю будуються за лініями сакральної геометрії, рухи тіла слідує за напрямками енергетичних потоків.

Рекреаційний ефект від регулярних медитативних йога-танцювальних практик підтверджений і полягає зокрема в:

- 1) зміцненні імунітету, репродуктивних функцій;
- 2) розвитку пам'яті й інтуїції;
- 3) відновленні повноти відчуття від єднання з енергетичним полем Всесвіту;
- 4) набутті здатності перетворювати будь-який рух тіла на танець.

Уже на початкових етапах тренувального процесу учасники занять позбавляються симптомів хронічної втоми, агресії, роздратованості, стресу.

Танцювальну йогу вважаємо спортом досить умовно, адже тут відсутня змагальність, проте як елемент масової фізичної культури для широких верств населення, яких цікавить насамперед оздоровчий ефект (а не метафізичний сенс та езотеричні знання), саме цей різновид (одна із назв якого — *натья-йога*) є найбільшим прийнятним і зрозумілим. Методики тренувального процесу передбачають суглобову гімнастику, елементи інших шкіл, зокрема хатха-йоги.

На наш погляд, сучасне прагматичне ставлення до йоги свідчить про стан суспільної свідомості, яку після розпаду СРСР «атакували» заборонені владою езотеричні знання й відповідні практики — бойові мистецтва Сходу, лікувальні методики (акупунктура, безконтактний масаж, лікування травами, ушу тощо). Ще 1971 року в СРСР офіційно були заборонені карате, йога і картковий брідж, а заняття ними вважали карним злочином. Легалізація йоги й «заборонених» знань (буддизму, суфізму, астрології) викликала надмірне захоплення ними. Нині хвиля загального зацікавлення дещо спала, східна екзотика і таємні доктрини М. Реріха, О. Блаватської перестали вважати єдино можливим способом осягнення сакральних таїн Всесвіту і набуття індивідом абсолютного здоров'я.

На фоні йога-танців, що несуть «радість життя», певною протилежністю виглядає мистецтво *буто*, поширене в деяких культурно-спортивних закладах. Це мистецтво поширилося з Японії, а його назва складається з двох ієрогліфів — «танець» і «крок». На відміну від колективних медитацій чи вправ, «буто — мистецтво використання особливого психофізичного стану тіла, його рухів для створення абстрактної реальності перфомансу, спектаклю. І можна сказати, що це такий особливий танець, який руйнує і порушує канони і традиції танцю» [64]. Філософія *буто* пов'язана з езотеричними напрямками буддизму, а хореографія надихалася спочатку німецьким експресіоністським танцем, хоча втілюється сьогодні в суто японській тілесній традиції (в дусі давніх синтоїстських танців — «кагура», театрів «но» і «кабукі»).

Буто важко описати словами, але можна навести його характеристики:

- 1) низьке положення центру ваги, відсутність високих стрибків і падінь;
- 2) рухи йдуть з глибини тіла, а не встановлюються хореографічно;
- 3) пластика тіла позбавлена зовнішньої «хореографічності», рухи можуть видаватись незакінченими, які часом змінюють свій напрям;
- 4) відмова від свідомої демонстрації, «показу» руху, бо сенсом стає не дія, а саме існування тіла, його перебування у просторі;
- 5) танець зводиться до мінімальних рухів, можливе перебування взагалі без руху, оскільки жест народжується з відчуття внутрішньої необхідності, а не визначається заздалегідь хореографом;
- 6) музичний ритм як зовнішній організатор втрачає свою роль, танцюрист підкоряється ритмам внутрішніх станів, інколи здійснюючи виступ в тиші.

Буто повною мірою можна вважати медитативним танцем, мета якого — входження людини в транс, у *змінений стан свідомості*. Рекреаційний ефект буто є досить специфічною терапевтичною дією, адже транс відрізняється від психотехніки «звичайної» хореографії. Якщо класичний танець, хореографія джаз-модерну, багато інших форм ґрунтуються на активізації й координації роботи правої й лівої півкуль головного мозку, приведення їх у стан балансу, то танець, що вводить у транс, характеризується іншою формою їх взаємодії, буто пов'язаний з трансмедитативним входження у стан зміненої свідомості. Одним із засобів досягнення такого ефекту є посилення завантаження лівої півкулі інформацією, що важко обробляється, антиномічними висловлюваннями тощо.

В Україні буто не набуло поширення, діють лише окремі осередки, очолювані знавцями й адептами східних філософсько-релігійних концепцій. Тренувальний процес ускладнюється тим, що «коуч» працює з танцівником індивідуально, заняття в групі не практикуються. Водночас, ігнорувати цю,

досить рідкісну практику культурно-спортивних закладів вважаємо нерациональним, адже було б і продовжує розвиватись і в Україні.

Бойовий гопак. У пострадянському просторі в 90-ті роки стався вихід «з підпілля» бойових мистецтв, переважно східного походження. Кілька років тривав бум, потім ажіотажний попит знизився і ситуація нормалізувалась (як і з йогою). Нині жоден спортивний заклад не обходиться без секцій східних єдиноборств (карате, айкідо, теквандо, шитокан та багато інших видів і шкіл).

Відновлення української державності створило можливість для практичної реалізації унікального експерименту, аналог якого важко відшукати у світовій культурі. Багато прикладів, коли елементи бойових технік (зі зброєю чи без) використовувалися в хореографічному мистецтві. Навпаки, відтворення старовинного бойового мистецтва з елементів народного танцю є унікальним явищем. Таким феноменом став бойовий гопак, створений за елементами традиційного козацького бою, які збереглися в народних танцях, бойового мистецтва. Через 15 років після початку експерименту на четвертому всесвітньому фестивалі бойових мистецтв (2001) збірна України посіла почесне третє місце, викликавши справжню сенсацію.

Про бойовий гопак сьогодні пишуть багато дослідників, серед яких і засновник («батько») цієї школи В. Пилат [202], а також М. Данилевич, А. Гачкевич, І. Хмельницька [100; 101]. Школи бойового гопака відкриті й успішно діють в багатьох культурно-спортивних закладах України. У 2001 році створено Міжнародну федерацію бойового гопака, осередки якої є в Канаді, Англії, Іспанії, Італії, Португалії і Білорусі. Відпрацьована навчально-виховна система, яка охоплює сім рівнів майстерності і чотири напрями розвитку бойового гопака.

Підсумовуючи стрімкий розвиток цього виду бойового мистецтва, можна стверджувати, що наразі сформована комплексна система гармонійного

розвитку людини, яка є рекреативною на всіх рівнях набуття майстерності. Бойовий гопак передбачає кілька напрямів діяльності:

- 1) *оздоровчий* — специфічні рекреаційні механізми рухової і психофізичної активності, відновлення працездатності ;
- 2) *фольклорно-мистецький* — показові виступи, фестивалі, відеопродукція;
- 3) *спортивний* — участь у змаганнях, турнірах, двобоях;
- 4) *бойовий* — комплекс методів і засобів військово-фізичної підготовки («шлях воїна»).

Перші два напрями — оздоровчий і фольклорно-мистецький — найбільш масові. Власне, вони й становлять *танцювальний* спорт. І хоч бойовий гопак — це школа єдиноборства, мета якої — виховати воїна, вона має значний рекреаційний потенціал. Зокрема, це стосується рівнів «Однотан», «Тандвобій», «Забава», які здебільшого є показовими виступами з музичним супроводом і являють собою ефектне видовище, що захоплює глядача і справляє значний психоемоційний вплив на нього. На нашу думку, тренувальний процес для учасників (бійців) початкових рівнів бойового гопака сприяє розвитку в них:

- 1) специфічної рухової активності, яка поєднує танцювальні й акробатичні елементи (стрибкова акробатика);
- 2) реакції та навичок поведінки в нестандартних ситуаціях, стійкості у стресових ситуаціях;
- 3) психофізичної рівноваги;
- 4) тактичного мислення, пам'яті;
- 5) життєвих потреб, які вимагають постійних фізичних навантажень і забезпечують оптимальний режим функціонування організму.

Бойовий гопак має певне виховне значення. Індивідуум, який став на «шлях воїна», вчиться насамперед *саморегуляції*, опановує вміння коригувати

свою психіку, пов'язуючи динамічні й змістовні, усвідомлені й несвідомі структури особистісної сфери в одне ціле. Ініціації — присвяти, введення в таїни тощо — надають можливість майбутньому воїну переходити з одного статусу в інший, з нижнього рівня розвитку на вищий, долати інфантилізм, невпевненість у собі. Креативна спрямованість навчання на «шляху воїна» впливає на зміну ціннісних орієнтирів, допомагає знайти своє життєве призначення.

З позиції фізичного і психологічного рекреаційного ефектів найважливішим результатом «шляху воїна» є вдосконалення психомоторних функцій. Як відомо, психомоторною називають сукупність свідомо керованих рухових дій, які узгоджують психіку з її руховим виявом — м'язовим рухом.

Бойовий гопак та інші види танцювального спорту — це не масові явища фізичної культури, адже вони передбачають спортивний відбір і спортивну орієнтацію, мета яких — виявити у дітей певні фізичні і трофічні якості, певний психотип і конституційні особливості. «Морфофункціональні особливості будови — це відображення внутрішньої сутності трофічних процесів і психологічних особливостей індивіда, [що дає змогу — *Н.Д.*] визначити взаємозв'язок між руховими якостями спортсмена відповідно до конституції його соматотипу задля встановлення на ранньому етапі морфофункціонального розвитку об'єктивних, філогенетично зумовлених ознак рухової обдарованості» [94].

У найбільш масовому секторі індустрії танцю України — танцювальному фітнесі — вимоги не настільки жорсткі, хоча й тут є і змагання, і публічні виступи.

Танцювальний фітнес. В українській індустрії танцю і масовій фізичній культурі мід-рівень репрезентований переважно різними жанрами і стилями, які мають загальну назву «танцювальний фітнес». Він неоднорідний, це різомашкіл, напрямів, стилів, мод, кожна із цих складових становить елемент

рекреаційної інфраструктури вітчизняної дозвілєвої сфери. На Схемі 3.2 наведені лише деякі з напрямів танцювального фітнесу, зокрема найбільш поширені в тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів України, але їх значно більше (кожен із закладів намагається підтримувати певну спеціалізацію й рекламувати її як унікальну).

Аналіз пропозицій, які надають в медіа українські культурно-спортивні заклади, дає підстави дійти висновку про 51 танцювальний стиль, який є спеціалізацією певного закладу. Не вдаючись до хореологічного аналізу походження і стилістики танців, їх відповідності «канонам» музично-танцювальної медіакультури, розглянемо особливості функціонального тренінгу, який створює можливість для хореографічного результату тренувань — танцю як мистецького явища. Мета цього тренінгу — оздоровлення, реабілітація, фізична і психічна рекреація індивідууму (зокрема з лікувальним чи профілактичним ефектом). До танцювального фітнесу відносимо також практики, в яких метою тренувань є не танець (публічні виступи, змагання тощо), а елементи хореографії й музичний супровід лише сприяють реалізації відповідних тренувальних методик.

На наш погляд, у танцювальному фітнесі тренінг охоплює дві методичні складові — *базову* й *хореографічну*. Так, в найбільш поширеному різновиді танцювального фітнесу — аеробіці — базовими є вправи (аеробні тощо). Базові схеми тренувань поєднують гімнастичні вправи (переважно партерну гімнастику), біг, стрибки і підскоки, які виконуються з музичним супроводом (120–160 ударів на хвилину поточним чи серійно-поточним методом). Вправи виконуються на місці, з просуванням уперед, назад, убік. Основна фізіологічна спрямованість базової тренувальної складової полягає у:

- 1) розвитку витривалості;
- 2) підвищенні функціональних можливостей кардіо-респіраторної системи.

Базовий функціональний тренінг ґрунтується на основних педагогічних принципах: індивідуалізації, поступовості й доступності. Виключаються силові вправи, що негативно впливають на опорно-руховий апарат — глибокі присідання, нахилання на прямих ногах, екстремальні розтяжки, рух по колу головою, прогинання в поперековому відділі хребта.

Поступовість базового тренувально-педагогічного процесу реалізується шляхом розмежування рівнів підготовки, яка не виключає індивідуального підходу, тобто врахування особистої функціональної підготовки індивіда. Загалом нараховують три рівні підготовки з аеробіки. Нижчий (англ. — *low impact*) призначений для початківців, він містить досить прості з огляду на координацію кроки і з'єднання, які дозволяють засвоїти «елементи школи» на правильній техніці, налаштувати опорно-руховий апарат. Середній рівень (англ. — *middle impact*) перехідний до вищого, хореографічного: збільшується кількість бігових вправ, стрибків, підскоків, прискорюється темп виконання рухів, продовжуються їх комбінації. Вищий рівень (англ. — *high impact*) відрізняється від попередніх «хореографічністю» — включаються елементи танцювальної техніки, які вимагають певної підготовки до високоамплітудних рухів у швидкому темпі, до швидкої зміни положень тіла. Хореографічний рівень тренінгу в танцювальному фітнесі мало чим відрізняється від методик у спортивних танцях, зокрема з метою дослідження функціональних можливостей серцево-судинної та дихальної систем, еластичності суглобів тощо.

На вищому рівні аеробіки відбувається процес *танцювальної стилізації* аеробних вправ базового рівня. Власне, саме тоді аеробіка стає танцювальним фітнесом, відокремлюючись від силового чи загального зміцнювального базового рівня (до якого належить, попри використання музичного супроводу і окремих хореографічних елементів, і степ-аеробіка). У сучасній Україні найбільш поширеними є два напрями танцювальної аеробіки — джаз-аеробіка і

фанк-аеробіка. Окрім того, в культурно-спортивних закладах популярні такі школи, як хіп хоп, латино-джаз-аеробіка та сіті-джем (*City-Jam*).

Функціональна підготовка танцівників в культурно-спортивних закладах на базовому рівні не обмежується руховими системами аеробіки чи партерною/балетною гімнастикою. Послуги цих закладів передбачають комплекси функціонального тренінгу, що використовуються як базові техніки універсального типу для будь-якого напрямку чи танцювального стилю, або ж пропонуються як системи вправ окремо — з рекреаційно-реабілітаційною метою, безпосередньо не пов'язаною з музично-танцювальною медіакультурою.

Стретчінг. Система вправ для розвитку всіх м'язів, суглобів і сухожилів, «розтяжка» (англ. — *stretching*). Цією розтяжкою рекомендують починати й закінчувати будь-які тренування, більше того, включати в щоденну програму для загального фізичного розвитку, зокрема у *кросфіті* (своєрідний сплав усіх фітнес-практик, що в бурхливо розвивається Україні в останнє десятиліття). В основі стретчінгу — напруження м'язів і їх розслаблення. Під час виконання вправ зі стретчінгу в організмі відбуваються реакції, подібні до тих, які викликає загальний масаж тіла — підвищується температура в м'язах, активізуються серцево-судинна і дихальна системи, оскільки покращується крово- і лімфоток. Регулярні заняття розтяжкою справляють значний рекреаційний ефект, допомагають швидко усунути відчуття втоми після робочого дня, відновити сили. Доведено, що стретчінг сприяє схудненню, позбавляє целюліту, причиною якого є застій між клітинами внаслідок порушень лімфо- й кровотоку в тканинах, а також:

- 1) нормалізує артеріальний тиск, відновлює баланс гормональної системи;
- 2) стимулює травлення;
- 3) попереджає розвиток дегенеративно-дистрофічних захворювань суглобів (артрозів, остеохондрозу);

4) гальмує процес старіння, стримуючи процеси інволюції.

Близьким за ефективністю до стретчингу є комплекс фізичних вправ, які ще на початку XX століття склав Дж. Пілатес, вони спрямовані теж на розвиток всіх м'язів тіла.

Пілатес. Спираючись на ізометричні вправи, ця система поєднує елементи багатьох шкіл, зокрема балетної гімнастики, йоги, ушу. Попри певну подібність до стретчингу, пілатес багатогранна система, яка містить вправи для всіх частин тіла, концентруючись на дихальному ритмі. Вправи нескладні, придатні для будь-кого, їх функціональна форма дуже ефективна. Адепти пілатес стверджують, що вони не контролюють розум завдяки фізичним вправам, проте за допомогою «розумних» рухів досягають максимальної ефективності вправ, які не потребують перенапружень, виконуються в повільному темпі водночас з дихальною гімнастикою і контролем розуму.

На наш погляд, серед усіх тренувальних практик культурно-спортивних закладів пілатес має найбільший рекреаційний потенціал, чим і пояснюється його популярність в Україні. Більше того, спеціалісти розмежовують ці практики методично. Пілатес сумісний з будь-яким видом фітнесу і збільшує ефект інших тренувань, оскільки підвищує усвідомленість рухів і залучає глибокі м'язи, які не використовуються в тренувальних практиках фітнесу.

Тренувально-педагогічні практики культурно-спортивних закладів, на відміну від заходів масової фізичної культури, здійснюються в організованих формах і відповідають поняттю «масовий спорт», визначеним законодавством України як «діяльність суб'єктів фізичної культури і спорту, спрямована на забезпечення рухової активності людей під час їх дозвілля для зміцнення здоров'я» [3]. Але особливістю діяльності культурно-спортивних закладів як соціального інституту індустрії дозвілля загалом та індустрії танцю зокрема, є *реалізація руху як мистецтва*. Людське тіло — джерело й інструмент створення

образів, когнітивних знакових структур. Практики культурно-спортивних закладів виконують подвійну роль — рекреаційно-оздоровчу (реабілітаційну, терапевтичну) й хореографічну, мистецьку.

На наш погляд, важливий ще один аспект практик культурно-спортивних закладів — *когнітивна регуляція* психічного стану людини, що є об'єктом рекреаційного впливу. Ритми сучасної музично-танцювальної медіакультури (Додаток В) та їх хореографічне втілення впорядковують у процесі занять чи підготовки до виступу *афективні процеси* у психіці людини, надаючи раціональної форми емоційно-чуттєвому сприйняттю життєвих обставин — враженням, імпульсам, переживанням, спогадам. Щодо структурного впливу ритму, В. Косяк зазначає: «Ритм є специфічним способом упорядкування просторово-часового континууму в розмаїтті видів діяльності (праця, повсякдення, спорт, мистецтво), і тому має безліч партнерів <...> він розставляє силові, смислові, денотативні, конотативні та інші акценти» [141, с. 4].

Саме тому практики, що містять рекреаційний компонент, сприяють когнітивному розвитку осіб будь-якого віку, адже досягнутий психоемоційний оптимум забезпечує стимулювання мисленнєвих процесів, таких як сприйняття, пам'ять, формування понять, вирішення завдань, уява і логіка.

Висновки до розділу 3

1. Рекреаційні послуги, що надаються в індустрії дозвілля, зазвичай інституційно оформлені, але рівень їх інституціоналізації різний. Інституційна реалізація послуг масової музично-танцювальної медіакультури відбувається в мережі закладів у сфері масової фізичної культури і, водночас, в індустрії танцю, одній із провідних в рекреаційно-розважальній інфраструктурі України.

2. Культурно-спортивні заклади — це соціальні інститути рекреаційної інфраструктури, вони діють на постійній основі і забезпечують тренувально-педагогічний процес в кількох сферах діяльності — танцювальному спорті, танцювальному фітнесі, спортивній хореографії, в танцювально-руховій терапії. Універсальність поняття «культурно-спортивний» заклад полягає в тому, що це, з одного боку, заклад культури, а з іншого, — заклад фізичної культури і спорту.

3. Культурно-спортивні заклади виконують психофізіологічні, релаксаційні, гедоністичні, соціально-емоційні (зокрема катартичні), естетичні, медитативні, комунікативні, орієнтуючі, компенсаторні й виховні функції. Найбільш поширений тип культурно-спортивного закладу — танцювальна студія, мистецька школа, фітнес-клуб.

4. Провідна спеціалізація культурно-спортивного закладу — спортивно-хореографічна підготовка танцівників (дітей і дорослих), а також фізична рекреація/реабілітація й відновлення оптимального психофізичного стану людини засобами рекреативної хореографії.

5. Організація тренувального процесу культурно-спортивних закладах здійснюється на засадах функціонального тренінгу і спирається на ритмоформули популярної музично-популярної медіа культури як елемент індустрії танцю України, причому найбільш масовий (мід-рівень). Нижній рівень (кіч-рівень) становить переважно соціальний сегмент (рейви, дискотеки,

приватні вечірки тощо); арт-рівень репрезентують спортивні танці, гімнастика, акробатика та бойові мистецтва як професійні або напівпрофесійні види спорту.

6. Тренувально-педагогічні практики в українських культурно-спортивних закладах спрямовані на досягнення максимальної рухової активності засобами поєднання фітнес-вправ з популярною музикою і сучасною хореографією. Окрім того, методики тренувального процесу передбачають досягнення рекреаційного й реабілітаційного ефекту, зокрема ментальної координації й «екології особистості» — збереження психічного і фізичного здоров'я в умовах соціального середовища. Ці практики передбачають відновлення життєвих сил людини засобами танцювально-рухової терапії.

7. У дискурсивних практиках українських культурно-спортивних закладів формується методологія рекреативної хореографії, тобто системи вправ і танцювальних рухів, кожен з яких містить рекреаційні компоненти.

ВИСНОВКИ

У дисертації обґрунтовано теоретичні засади й практичні шляхи реалізації рекреативної функції масової культури як феномена соціокультурного простору початку XXI століття на прикладі функціонування культурно-спортивних закладів в Україні як організаційно оформлених соціальних інститутів рекреаційної інфраструктури масової культури. Здобуті результати підтвердили правомірність висунутих теоретичних положень, а вирішені завдання дали змогу досягти визначеної мети і сформулювати такі висновки.

1. В результаті дослідження масової культури як феномену сучасного суспільства встановлено, що масова культура — це культура повсякденного буття, яка відображає особливості виробництва й споживання культурних цінностей. На відміну від традиційної культури, яка мала просвітницьке спрямування, в постіндустріальному суспільстві вона ґрунтується на інших концептуальних засадах — гедоністичних, комунікативних, компенсаторних, креативних, які мінімалізують надмірне психічне напруження особистості під впливом зростаючих інформаційних потоків. Вона постає засобом освоєння дійсності, адаптації до неї, знаковою системою, однаково доступною індивіду, незалежно від його соціального статусу й рівня освіти, має специфічні ознаки: анонімність і масовість аудиторії; «клішованість» повідомлень; серійність і багатотиражність текстів, їх загальнодоступність, комерційний характер поширення. Поняття «масова» і «популярна» культура можна вважати синонімічними лише з певними застереженнями, адже не кожне масове явище в соціумі належить до сфери мистецтва чи розваг. Саме поп-сегмент забезпечує масовій культурі провідну як своєрідний «дешифратор» символів і мистецьких форм елітарної культури. Глобальне поширення сучасної поп-культури, її космополітизм парадоксально поєднуються з національною своєрідністю. Масова (і її ядро — популярна) культура відрізняється від народної, яку

переважно ототожнюють з буденною сферою буття людської спільноти, та елітарної (спеціалізованої) тим, що містить елементи кожної з цих фундаментальних видів культур.

У сучасному соціумі масова культура є *домінантною*. Процеси «масовизації» культури протягом XX–XXI століть є результатом широкого впровадження комунікаційних технологій. Масова культура становить *систему цінностей*, елементів (підсистем), взаємозалежних і взаємозумовлених. Ієрархічно вона структурована за трьома рівнями — нижчий (*кіч*), середній (*мід*) і вищий (*арт*). Кожен з них має відповідне духовне, інтелектуальне й естетичне наповнення. Кіч — один з найбільш агресивних проявів примітивізації і вульгарності в популярному мистецтві, він орієнтований на неவிбагливість до його естетичного рівня. Мід-рівень охоплює справжні художні зразки, хоча це явище масової, а не традиційної культури, тут переважає комерційний спосіб споживання мід-продукції, на яку має бути масовий попит. Арт-рівень — це масова культура, не позбавлена певного художнього змісту й естетичного значення.

Масова культура — це сукупність субкультурних явищ, зокрема всі складові «маскульту», які функціонують як сфера виробництва та/або збуту товарів і послуг. У роботі наголошено, що визначати галузі дозвіллевої діяльності доцільно за такими критеріями, як попит на продукцію та/або послуги і належний рівень *організаційного оформлення*. Домінантність масової культури в духовному житті сучасного суспільства забезпечують засоби масової інформації, які формують комунікативне поле для тиражування її продуктів.

2. У ході здійснення функціонального аналізу явищ масової культури доведено, що визначальною функцією культури в суспільстві є *гуманістична* (людино-творча, освітньо-виховна тощо), адже завдяки цінностям культури відбувається регуляція людської діяльності. Функції традиційної культури

поширюються й на масову, але набувають інших форм вияву. Так, *комунікативна функція* передбачає передання інформації різними способами. У постіндустріальну епоху спілкування стає інтерактивним, значно зростає кількість контактів, хоча незаперечним є й дефіцит спілкування. *Пізнавальна функція* масової культури відрізняється від гносеологічної функції «високої» культури тим, що становить не спеціалізоване (творче, теоретичне) знання, а його *буденну форму*. Критерієм його істинності є пріоритет повсякденного досвіду, практична корисність і відповідність «здоровому глузду». В умовах масовизації пізнавальна функцією стає переважно *трансляційною*, завдяки їй передається соціальний досвід від покоління до покоління. З нею пов'язана *інформативна функція*, адже людство знає лише один спосіб зберегти, примножити і поширити в часі і просторі накопичені знання — це культура, її артефакти, інститути (книги, твори мистецтва, бібліотеки, школи, університети, архіви тощо). *Ціннісна функція* традиційної культури пов'язана з набором (шкалою) цінностей — *моральних* (добро, благо, любов, дружба, почуття обов'язку, честь, порядність, вірність, справедливість, повага до старших, любов до дітей), *вітальних* (життя, здоров'я, безпека, добробут, сила тощо), *естетичних* (краса, ідеал, стиль, гармонія, мода, самотність). *Орієнтаційна функція* передбачає вміння «діагностувати» навколишні реалії й реагувати на обставини, що змінюються.

Масова культура сприяє адаптації людини до навколишнього світу, тому її *захисна* (адаптивна) функція є однією з визначальних. Вона виявляється не лише у створенні специфічних засобів захисту людини від зовнішнього світу (предмети матеріальної культури), а й від самої себе (державні структури й регулятивні норми). *Соціалізуюча функція* масової культури полягає в засвоєнні індивідом патернів поведінки, властивих світосприйняттю й ціннісним орієнтирам певної культури, його орієнтацію й адаптацію до навколишнього

світу завдяки засобам масової комунікації, комунікативним стратегіям. *Компенсаторна* функція — це найбільш яскравий прояв рекреативної функції, спрямованої на зниження психологічного напруження. *Рекреативна функція* притаманна будь-якому явищу масової культури як механізм розрядки, *відпочинку*, відновлення життєвих сил.

3. У процесі розгляду сутності індустрії дозвілля як системи рекреаційних послуг виявлено, що масову культуру як складну й багаторівневу систему варто розглядати не тільки функціонально, як процес культурної діяльності, а й як сукупність явищ (сфер прояву), певним чином структурно диференційованих, кожне з яких містить рекреаційний компонент. Окремий структурний блок становить сфера фізичної і психічної реабілітації людини, наявна в будь-якому явищі масової культури як фактор впливу, але при цьому функціонує й окремо (самодостатньо) як галузь професійного, спеціалізованого надання конкретних послуг. Ця сфера містить два блоки — (1) культура відпочинку, психічної рекреації, реабілітації; (2) культура фізичного розвитку, підтримання й відновлення здоров'я, які й становлять *рекреаційну інфраструктуру* масової культури загалом і систему соціальних інститутів індустрії дозвілля зокрема.

У *рекреалогії* поширені різні визначення сутності рекреаційної послуги, зокрема й таке: *рекреаційна послуга* — це будь-яка діяльність чи послуга, яку надають клієнтові на спеціалізованих територіях поза місцем його постійного проживання й у вільний від роботи час, щоб відновити його фізичні й психологічні сили, задовольнити спортивні, оздоровчі, пізнавальні потреби. Виявлено, що будь-яка рекреаційна послуга в індустрії дозвілля (навіть санаторно-курортне лікування, спортивні змагання і вправи, косметологія тощо) містить релаксаційний елемент. Рекреант (особа — споживач послуги) прагне досягти передусім психоемоційного оптимуму — стану психологічного балансу. Рекреативний вплив має повертати рекреанту відчуття повноти життя.

Індустрія дозвілля охоплює переважно галузі (послуги), які забезпечують рекреанту активну форму відпочинку. Рекреаційна інфраструктура й ресурсна база української індустрії дозвілля лише опосередковано пов'язана з масовою культурою, хоча важливе значення має індустрія розваг, яка початку ХХІ століття розваг стала провідною галуззю третинного сектору світової економіки (перший — сировинний, вторинний — виробництво). До неї належать музична, танцювальна та індустрія мод, формат функціонування яких характеризує їх як медіакультури. Рекреаційний потенціал української індустрії танцю і музичної індустрії становить унікальний музично-танцювальний напрям, який за масовістю не має аналогів в популярній культурі.

4. У піатнні виявлення рекреаційного потенціалу популярної музично-танцювальної медіа культури встановлено, що музично-танцювальна медіакультура набула в Україні масового поширення, сформувалась вітчизняна індустрії танцю, подібна до інших країн.

Провідною у світовій індустрії розваг є dance music (танцювальна музика), в якій музичний і хореографічний компоненти рівноправні і функціонально доповнюють один одного. Вони становлять основу рекреативної хореографії як функціонально нової сфери індустрії дозвілля. Будь-який танок містить рекреаційний компонент, оскільки сприяє гарному настрою, релаксації і певному фізичному тренінгу. Об'єднує соціальні, спортивні танці й мистецькі види спорту музика. Вибір музичного супроводу надає можливість постановникам і тренерам не обмежуватись певними жанрами й стилями, хоча переважає, безумовно, мейнстрим сучасної танцювальної музики. Українська поп-музична індустрія генерує цілком оригінальну продукцію, що співвідноситься зі світовими трендами. Мейнстрим української поп-музики в наш час формально мало відрізняється від аналогічних зарубіжних зразків. За змістом він продовжує традиції українського пісенного неофольклору,

поєднуючи їх з естетикою танцювального шоу. Неолітарний рівень української поп-музики — явище неоднорідне, що охоплює експериментальні форми поп-мейнстріму–поп-арту й експериментальних форм академічної музики. У першому випадку йдеться про спроби довести до рівня високого мистецтва поширені стилі комерційної поп-музики, у другому — реалізувати проекти, що адаптують елітарну музику до масового сприйняття.

5. У дослідженні охарактеризовано культурно-спортивний заклад як соціальний інститут рекреаційної інфраструктури, та, зокрема, виявлено наступне. Рекреаційні послуги надаються в публічній сфері, яка є інституціоналізованою, має відповідне матеріально-технічне, кадрове забезпечення. Соціальні інститути індустрії дозвілля мають різний рівень організації і постають рекреаційними компонентами сучасних соціально-культурних технологій. У взаємодії ці компоненти утворюють дозвілльєву рекреаційну інфраструктуру.

Музично-танцювальна медіакультура інституційно реалізується в масовій фізичній культурі, в соціальній і спеціальній (професійній) сферах. Продукти музично-танцювальної медіакультури стимулюють емоційний фон, викликають рекреаційний ефект — набуття стану психоемоційного оптимуму. Популярна музика в поєднанні з фізичними вправами справляє подвійний вплив — естетичний і фізіологічно-оздоровчий.

Серед соціальних інститутів популярної музично-танцювальної медіакультури, які на постійній основі виконують ціннісно-орієнтаційні і виховні функції, є заклади культури, фізичної культури і спорту. Вони можуть діяти самостійно, у складі установ фітнес-індустрії та у вигляді гуртків в будинках культури, житлово-комунальних господарствах тощо. Незважаючи на різноманітність форм, вони мають однакові функціональні ознаки, за якими можна дати їх визначення: *культурно-спортивний заклад є соціальним інститутом масової культури, повністю або частково спеціалізований на*

спортивно-хореографічній підготовці танцівників і на фізичній рекреації/реабілітації й відновленні оптимального психофізичного стану людини засобами рекреативної хореографії. Ці заклади залучають до постійного тренінгу широкі верстви населення, які не є професійними спортсменами чи артистами, але прагнуть дотримуватися здорового способу життя за допомогою рекреативної хореографії як різновиду сучасних фітнес-технологій. Індустрія танцю в Україні містить три сегменти — народний, елітарний і масовий — і охоплює три рівні: вищий (професійний танцювальний спорт), середній (танцювальний фітнес) і нижній — кіч-стилізації. Рекреація не є метою мистецтва танцю, хоча будь-яке хореографічне видовище справляє рекреативний вплив. *Фізична* рекреація становить головну мету балетмейстерів (тренерів, педагогів), її досягнення — головний чинник тренувально-педагогічних практик.

6. Висвітлено рекреаційний компонент у тренувально-педагогічних практиках культурно-спортивних закладів та з'ясовано, що тренувально-педагогічна практика в культурно-спортивних закладах спрямована на здійснення психофізіологічного впливу на особистість. Оскільки її основу становить популярна музично-танцювальна медіакультура у поєднанні з фітнесом та іншими видами спортивної підготовки, сформувались відповідні методики здійснення тренувально-педагогічного процесу.

Хореографічне мистецтво є засобом реабілітації, це один із провідних напрямів діяльності культурно-спортивних закладів, спеціалізованих на танцювальному фітнесі й масовій фізичній культурі. Цей засіб найбільш гедоністично спрямований. Отримання естетичної насолоди збігається з іншими (не мистецькими) функціями фітнесу, серед яких і суто оздоровчі, лікувальні, вони й становлять головну мету функціонального тренінгу. Сучасний танець поліжанровий і варіативний, тому інформаційне забезпечення тренувального

процесу дає змогу втілювати будь-які хореографічні ідеї. Рекреаційний ефект створюють не лише бальні танці, а й інші види танцювального спорту й фізичної культури. Нині в кожному спортивному закладі працюють секції східних єдиноборств (карате, айкідо, теквандо, шитокан та багато інших видів і шкіл). З відновленням української державності стало можливим відродження бойових технік, зокрема бойового гопака, створеного за елементами традиційного козацького бою, особа, яка обрала «шлях воїна», вчиться саморегуляції, коригує свою психіку.

Найбільш масовий сектор в індустрії танцю України — танцювальний фітнес, що охоплює значну кількість шкіл, напрямів, стилів, мод. Мета цього тренінгу — оздоровлення, реабілітація, фізична і психічна рекреація людини. Тренувально-педагогічні практики здійснюються в організованих формах, вони містять рекреаційний компонент, сприяють когнітивному розвитку осіб будь-якого віку.

Зважаючи на викладене, можна констатувати, що мети дослідження досягнуто, а визначені завдання — виконано.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

НОРМАТИВНО-ПРАВОВІ ДОКУМЕНТИ

1. Про внесення змін до Закону України «Про телебачення і радіомовлення» (щодо частки пісень державною мовою в музичних радіопрограмах та радіопередачах): Закон України від 08.11.2016 № 1421–VIII. *Відомості Верховної Ради України*.

2. Про ліцензування видів господарської діяльності: Закон України № 222–VIII (Редакція станом на 01.07.2021). *Відомості Верховної Ради України*. 2015. № 23. С. 158.

3. Про фізичну культуру і спорт: Закон України № 3808–XII (Редакція від 27.07.2001 № 2548–III). *Відомості Верховної Ради України*. 1994. № 14. С. 80.

4. Про затвердження Ліцензійних умов провадження освітньої діяльності: Постанова Кабінету Міністрів України від 30.12.2015 р. № 1187. *Урядовий кур'єр* від 10.02.2016. № 26.

5. Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури, що не є орендою: Постанова Кабінету міністрів України від 02.12.2020 р. № 1183. *Урядовий кур'єр*. 2020. № 12.

6. Про затвердження Порядку проведення щорічного оцінювання фізичної підготовленості населення України. Постанова Кабінету Міністрів України від 09.12.2015 р. № 1045 (поточна редакція в 14.06.2018 р. № 461–2018–п). *Урядовий кур'єр*. 2018 № 12.

7. Про культуру: Закон України від 14.12.2010 № 2778–VI (Редакція станом на 02.10.2021). *Відомості Верховної Ради України*. 2011. № 24.

ЛІТЕРАТУРА

8. Авер'янова Н. Українська специфіка масової культури в контексті дослідження європейського цивілізаційного простору. *Українознавчий альманах*. 2013. Випуск 11. С. 174–177.
9. Агафонова Л. визначення показників і критеріїв конкурентоспроможності туристичних послуг. *Вісник Київського державного торговельного університету*. Київ, 2000. № 1. С. 75–82.
10. Адорно Т. Эстетическая теория. (Философия искусства) / пер с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2006. 527 с.
11. Азарян О. М.; Мартинов І. Ю. Прогнозування розвитку сфери розваг та відпочинку: міжнародний досвід. *Держава та регіони. Сер.: Економіка та підприємництво*. 2013. Вип. 6. С. 31–35.
12. Александрова О. Ю., Сухорукова Т. Г. Масова культура: економічні можливості та ризики. *Вісник економіки транспорту і промисловості*. 2019. № 65. С. 212–219.
13. Алексеенко Т. Ф. Мас-медіа індустрії дозвілля як соціально-культурний феномен. *Педагогічні та реакційні технології в сучасній індустрії дозвілля: матеріали міжнар. конф.* 4-6 червня 2004 р. Київ: КНУКіМ, 2004. С. 38–45.
14. Андреева О. Соціально-психологічні чинники, що детермінують рекреаційно-оздоровчу активність осіб різного віку. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2014. Вип. 3. С. 25–30.
15. Андреева О. В. Фізична рекреація різних груп населення : [монографія]. Київ : ТОВ «НВП Поліграфсервіс», 2014. 280 с.
16. Анісімов С. В. Аналіз історії розвитку дефініцій «рекреація» та «туризм». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: географія. 2017. Вип. 2. С. 128–133.

17. Анопрієнко В. О. Інфраструктурне забезпечення модернізації рекреаційного простору регіону : дис. ... канд. екон. наук : 08.00.05 Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка / Чернігівський держ. технол. ун-т. Чернігів, 2012. 272 с.
18. Анфілова С. Г. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 20 с.
19. Асєєва О. А. Деструктивний вплив масової культури в культуротворчому опануванні цінностей української культури. *Інтелект. Особистість. Цивілізація* : тематич. зб. пр. із соц.-філософських проблем. Вип. 9. Донецьк : Дон-НУЕТ, 2011. С. 22–27.
20. Ашин А. Г. Доктрина массового общества. Москва : Политиздат, 1971. 191 с.
21. Бакун Я. PR-технології в культурно-дозвіллевій сфері. Долідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки Матеріали IV щорічної Всеукраїнської науково-практичної конференції, 27 березня 2014 р. Київ, 2014. 79–87.
22. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
23. Барт Р. Мифологии. Москва : УАКАВОО, 2014. 352 с.
24. Бахтин М. М. Антропологистика. Москва : Лабиринт, 2010. 256 с.
25. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Худож. лит., 1975. 502 с.
26. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Санкт-Петербург ; Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

27. Башта О. І. Напрями інноваційного розвитку рекреаційної системи в Кримському регіоні. *Проблеми економіки*, 2012. № 4. С. 44–48.
28. Бежар М. Мгновения в жизни другого. URL: <https://www.lookatme.ru/flow/posts-radar/46550> (дата обращения: 20.01.2022).
29. Безносков М. А. Сучасні трансформаційні процеси (порівняльний соціологічний аналіз) : автореф. дис. ... канд. соціологічних наук : 22.00.01 Теорія та історія соціології / Харківський держ. ун-т. Харків:, 1999. 17 с.
30. Безугла Р. І. Масова і популярна культура: до проблем співвідношення понять. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 86–91.
31. Безугла Р. І. Масова культура: аксіологічні основи. Культурно-мистецьке середовище : зб. матеріалів Четвертої міжнар. наук.-творч. конф. (Київ, 11–12 листопада 2010 р.) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2010. С. 6–7.
32. Безугла Р. І. Масова культура: до проблеми визначення поняття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2010. Вип. 10. С. 25–34.
33. Бейгул, І., Глагощук, О., Тонконог, В., Шишкіна, О. Роль туризму як засобу фізичної рекреації в життєдіяльності студентської молоді. *Physical education, sport and health culture in modern society*. 2012. Вип. 2 (18). С. 156–160.
34. Бейдик О. О. Методологія та методика аналізу рекреаційно-туристських ресурсів України : дис. ... доктора геогр. наук : 11.00.02 Економічна та соціальна географія / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004. 424 с.
35. Бейдик О. О. Рекреаційно-туристські ресурси України: методологія та методика аналізу, термінологія, районування : монографія. Київ : Київський університет, 2001. 395 с.

36. Бекасов А.В. Танцювальна культура в системі культуріндустрій сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. 2010. Вип. 18. С. 223–228.
37. Белофастова Т. Ю. PR-технології в культурно-дозвіллевій сфері. *Вісник Національного авіаційного університету*. 2014. Вип. 1. С. 4–7.
38. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. Москва : Academia, 2004. 944 с.
39. Беньямин В. Озарения / пер. Н. М. Берновской и др. Москва : Мартис, 2000. 376 с.
40. Білаш П. М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Музичне мистецтво / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2004. 18 с.
41. Бірюк Л. Я., Пішун С. Г. Дозвіллєві орієнтири соціуму та їх регламентація у процесі виховання особистості. *Збірник наукових праць «Педагогічні науки»*. 2017. Вип. 2 (75). С. 15–20.
42. Близнюк А. М. Пути повышения туристско-рекреационного имиджа Донецкой области. *Вісник ДІТБ / Донецький ін-т туристичного бізнесу*. Донецьк, 2004. № 8. С. 8–19.
43. Близнюк А. С. Рекреаційна інфраструктура як головна складова рекреаційного простору. *Інвестиції: практика та досвід*. 2019. Вип. 2. С. 124–127.
44. Бобкова А. Г. Правове забезпечення рекреаційної діяльності : автореф. дис. ... д-ра юрид. наук : 12.00.04 Господарське право, господарсько-процесуальне право / Донецький нац. ун-т, Ін-т економіко-правових досліджень ім. В. К. Макутова НАН України. Київ, 2001. 34 с.

45. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 190–196.
46. Бовсуновская А. Я. Географія туризму : навчю пос. / Донецький ін-т туристичного бізнесу. Донецьк, 2002. 410 с.
47. Богданова М. В. Рекреаційна функція бальної хореографії. *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 128–133.
48. Богославець О. Г. Стратегія розвитку рекреаційного комплексу України в сучасних умовах : автореф. дис. ... канд. екон. наук : 08.00.03 Економіка та управління національним господарством / Ін-т законодавства Верховної Ради України Київ, 2014. 19 с.
49. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Москва : АСТ, 2020. 320 с.
50. Божко Л. Д. Індустріальний туризм як нова форма туристичної поведінки та практики. *Історія та географія*. 2019. № 50. С. 146–153.
51. Божко Л. Д. Проблеми інтерпретації туризму як феномена масової культури: друга половина ХХ–початок ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. №. 2. С. 176–181.
52. Божко Л. Д., Зайцева М.М. Соціально-культурні та економічні засади міського туризму. *Культура України*. 2021. Вип. 72. С. 13–20.
53. Бойко О. С. Художній образ в українському народно-сценічному танці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2008. 189 с.
54. Бондаренко І. С. Вплив масової культури на сучасні споживчі практики. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. 2014. № 1101. С. 171–174.
55. Бондаренко С. М. Аналіз тенденцій розвитку ринку розваг та відпочинку. *Інфраструктура ринку*. 2020. Вип. 48. С. 94–98.

56. Бондарчук Н., Маріонда І. Масовий спорт як соціокультурне явище. *Матеріали 77-ої підсумкової наукової конференції професорсько-викладацького складу факультету здоров'я та фізичного виховання ДВНЗ «Ужгородський національний університет»* / Уклад. д. пед. н. Стеблюк С.В., 27-28 лютого 2023 року. Ужгород, 2023. С. 133–138.

57. Бондарчук-Чугіна І. Ю., Чахалідзе С. Ж. Перспективи розвитку «культурного туризму» України: аксіологічний аспект. *Гілея: науковий вісник*. 2018. Вип. 132. С. 235–238.

58. Борулько Н. М. Сучасний стан та перспективи розвитку санаторно-курортного комплексу України. *Вісник Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля*. Сєверодонецьк, 2014. № 8 (15). С. 10–15.

59. Браун С., Парсонс Л. Нейрофізіологія танца. URL: <https://www.google.com/scarch?q:нейрофізіологія танца> (дата звернення: 17.01.2022).

60. Брик В., Чоп Т. Філософія дозвілля в нову епоху. *Збірник тез Міжнародної наукової конференції молодих учених та студентів «Філософські вимири техніки»*. 2019. С. 34–35.

61. Бриурош М. М. Бальный танец как средство досуга, физического развития и самореализации молодежи. URL: <https://www.google.com/scarch?q=clar.urfu.ru/bitstream/10995/32108/1m21-2013-01-28.pdf> (дата звернення: 17.01.2022).

62. Бровко М. М. Активність мистецтва в соціокультурних процесах : дис. ... доктора філософських наук : 09.00.08 Філософія науки и техніки / Київський держ. лінгв. Ун-т. Київ, 1996. 391 с.

63. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм / пер. з фр. Г. Філіпчука. Київ : Основи, 1997. 630 с.

64. Бутто: часть первая. Философия движения. URL: <https://notfixedpoints.com/butoh> 1 (дата звернення: 17.01.2022).

65. Бушанський В. В. Постмодерн, кітч, нарцисизм. URL: https://www.ipied.gov.ua/img/sholarly/file/nz_55_59.pdf (дата звернення: 17.01.2022).

66. Бушанський В. В. Становлення масової культури: шлях до кітчу й андеграунду. URL: [https://www/ipied.gov.ua/wp-content/uploads/2018/bushansky-stanovlennia.pdf](https://www.ipied.gov.ua/wp-content/uploads/2018/bushansky-stanovlennia.pdf) (дата звернення: 17.01.2022).

67. В Україні вперше дослідили музичну індустрію. URL: mmr.ua/show/v-ukrayini-vpershe-doslidili-musichnu-industriyu (дата звернення: 17.01.2022).

68. Валінкевич Н. В., Тищенко С. В. Рекреаційна діяльність та сервісне обслуговування. *Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Економічні науки*. 2021. Вип. 4 (63). С. 23–28.

69. Ван ден Аккер Р. Метамодернизм. Историчность. Аффект и глубина после постмодернизма. Москва : Рунон Классик, 2016. 494 с.

70. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1996. 491 с.

71. Васильев О. С. Аква-йога natural baby уога: нетрадиционные системы оздоровления. *Лечебная физкультура для дошкольников и младших школьников*. 2005. № 1. С. 7–11.

72. Васильєва М. П., Волох О. Ю. Соціокультурна рекреація і саморефлексія культури в проблемно-тематичному вимірі сучасної культурологічної освіти. *Культура України*. 2011. Вип. 33. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/11.pdf (дата звернення: квітень 2022).

73. Величко В. В. Організація рекреаційних послуг : навч. посібник / Харківський нац. ун-т міського господарства ім. О. М. Бекетова. Харків, 2013. 202 с.

74. Величкович М., Мартинюк Л. Український рукопашний гопак: навч. посібник. Львів : Ліга-Прес, 2003. 152 с.

75. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Муз. Україна, 1990. 150 с.

76. Виткалов С.В. Еволюційні процеси в сучасному культурному просторі (Г.Фіськов). *Культура України: Вісник ХДАК*. Вип. 72. 2021. С. 53–62 DOI: 10.31516/2410-5325.072.08

77. Виткалов С.В. Сучасна концертна практика як елемент суспільних змін. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 40. Рівне : РДГУ, 2022. С. 47–52. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.523>

78. Влащенко Н. М. Соціально-економічний механізм розвитку санаторно-курортного комплексу регіону : автореф. дис. ... канд. екон. наук : 08.00.05 Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка / Харківська нац. акад. міського господарства. Харків, 2009. 21 с.

79. Всеукраинская общественная организация «Ассоциация современного и эстрадного танца Украины». URL: <https://acety.org/acety/tanc-ruk.html> (дата обращения: 17.01.2022).

80. Всеукраїнська рекламна коаліція. URL: <https://vrk.org.ua/sostav.ua/publication/87226/html> (дата звернення: 17.01.2022).

81. Гаман П. І. Розвиток рекреаційної сфери Карпатського регіону України: теорія та практика державного регулювання : монографія. Донецьк: Юго-Восток Лтд, 2008. 306 с.

82. Гачкевич А. М. Біомеханічний аналіз базових ударних рухів ногами у стрибку в бойовому гопакі. *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2007. № 2–3. С. 174–177.

83. Георгинский Е. В. Концептуальные определения рекреации. Интеллектуальный и индустриальный потенциал регионов России : II Всероссийские

чення (Кемерово, 21 декабря 2001 г.) Кемерово, 2002. URL: <http://history.kemsu.ru/oldversion/RUBLIC/read/title.htm> (дата обращения: 17.01.2022).

84. Герасимчук О. А. Андеграунд. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 1. Київ: Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. 823 с.

85. Герц І., Нечипоренко Т. Танець як система: спроба семіотичного аналізу. URL: dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/9549/1/tanets.pdf (дата звернення: 17.01.2022).

86. Гетьман В. І. Рекреаційні послуги установ природно-заповідного фонду. *Географія та основи економіки в школі*. 2002. № 3. С. 44–47.

87. Гирц К. Г. Интерпретация культур / пер с англ. Москва : Росспэн, 2004. 560 с.

88. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Ин-т востоковедения АН СССР. Москва, 1987. 217 с.

89. Горбань Ю.І. Людина в дзеркалі науки: соціально-філософський аспект. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 239–242.

90. Горіна Ж. Д. Трансформація масової культури в сучасних медіа текстах. *Вісник Одеського національного університету. Серія «Філологія»*. Одеса, 2019. Т. 24. Вип. 1 (19). С. 14–20.

91. Горобчук Б. Д. Індустрія культури в сучасних суспільних трансформаціях: автореф. дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.04 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2012. 16 с.

92. Гриценюк Р. Соціальні танці в соціокультурному просторі ХХІ ст.: спортивно-змагальний аспект. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38: С.79–84.

93. Гарбар Г. А. Культурний туризм в контексті масової культури. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2014. № 56. С. 140–148.
94. Гуляев А. Кинематические и динамические требования, предъявляемые к деятельности в спортивных танцах. *Слобожанський науково-спортивний вісник*. 2020. № 1 (75). С. 109–116. URL: doi: 10.15391/sns.v.2020.-1.019 (дата обращения: 17.01.2022).
95. Гундорова Т. Перекодування: новий український кіч. URL: uamoderna.com/md/201-201 (дата звернення: 17.01.2022).
96. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми. Київ : Грані-Т, 2013. 548 с.
97. Гуревич П. С. Культурология : учебник. Москва : Юнити, 2015. 327 с.
98. Гуслев А. П. Інтеграція туристичної індустрії України до глобального ринку туристичних послуг: дис.... канд. економ. наук. Харків, 2015. 246 с.
99. Далькроз Э–Ж. Ритм. Москва : Классика-XXI, 2016. 248 с.
100. Данилевич М., Гачкевич А. Модельні часові характеристики стрибкових ударних рухів у бойовому гопаку. URL: sport/article/view/1526/1499 (дата звернення: 17.01.2022).
101. Данилевич М., Хмельницька І., Гачкевич А. Кінематична структура техніки ударного руху «пістоль» у бойовому гопаку. URL: http://repository.idufk.edu.ua/handle/346060482090 (дата звернення: 17.01.2022).
102. Делёз Н., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-фактория, 2007. 672 с.
103. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 9–14. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262194

104. Денисюк Ж. З. Інтернет-меми у вимірі масової культури. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 2. С. 3–8. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262548>
105. Денисюк Ж. З. Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації: монографія. Київ 2016. 224 с.
106. Джеймисон Ф. Постмодернізм или культурная логика позднего капитализма. Москва : Изд-во Ин-та Гайдара, 2016. 808 с.
107. Дичковський С. І. Динаміка культурного потенціалу туристських практик в контексті індивідуалізації буття сучасної людини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 4. С. 11–20. DOI:<https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2020.219109>
108. Дичковський С. І. Інтеграція туризму в процеси культури. *Питання культурології*. 2020. Вип. 36. С. 110–119. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221054>
109. Дичковський С. І. Культурний туризм індустріальної епохи: глобальні та локальні перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. №2. С.17–26. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220339>
110. Діденко Н. О. Культурно-спортивні заклади та рекреативна хореографія в масовій культурі сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія)*: фаховий науковий збірник / Ін-т культурології Рівненського держ. гуманітарного ун-ту НАМ України. Рівне, 2022. Вип. 39. С. 132–140.
111. Діденко Н. О. Рекреаційний компонент індустрії дозвілля в явищах масової культури сучасної України. *Культурологічна думка* / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2022. Том 22 №2. С. 168–177 <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.168-177>.

112. Діденко Н. О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 87–93 <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262576>.
113. Дмитренко В. М. Державне регулювання регіонального рекреаційно-туристичного комплексу : дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02 Механізми державного управління / Класич. приват. ун-т. Запоріжжя, 2008. 219 с.
114. Домбровська С. М. Основні напрямки державного управління рекреаційною сферою на прикладі зарубіжного досвіду. *Державне будівництво*. 2014. № 2. URL: tourlib.net/statti_ukr/dombrovska.hm (дата звернення: 17.01.2022).
115. Драбчук Ю. П. Масова культура та свідомість людей: вплив та наслідки. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 33. С. 163–169.
116. Дротянко Л. Г. Масова культура і масова свідомість в умовах глобалізації. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*. 2013. № 1 (17). С. 5–9.
117. Дружинець М. Масова культура як підґрунтя естрадного музичного мистецтва: становлення, розвиток та соціокультурне значення. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 34. С. 337–346.
118. Житар М. С. Український балет: українське музично-сценічне мистецтво. Хмельницький : Цюпак А. А., 2009. 64 с.
119. Заклад. *Словник української мови* : в 11 т. Т. 3. Київ : Наук. думка, 1972. 744 с.
120. Зражевська Н. І. Культуральна соціологія в дослідженні медіакультури. URL: er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/1030/Zrazhevsk (дата звернення: 17.01.2022).
121. Зуєв А. В. Феномен залучення до масової культури. *Філософські науки: зб наук. праць*. Суми, 2008. С. 129–135.

122. Инглхарт Р. Постмодерн: меняющиеся ценности и изменяющиеся общества. *Полис. Политические исследования*. 1997. № 4. С. 18–28.
123. Ільченко Н. Б., Войнілович В. Є. Розвиток роздрібних торговельних мереж масмаркет сегмента індустрії моди в Україні. *Бізнес Інформ*. 2019. № 11. С. 407–416.
124. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 1995. 415 с.
125. Калініна Л.А. Індустрія дозвілля як складова сфери туризму. *Сучасні тенденції розвитку туризму : зб. тез доповідей III Всеукр. наук.-практ. конф. / [редкол.: Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]*. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2015. Ч. 1. С. 173–176.
126. Каліна Н. Ф. Психотерапія. Київ : Академвидав, 2010. 280 с.
127. Кисла Т. М. Молодіжні центри дозвілля. Історичний досвід і сучасні тенденції архітектури, дизайну, містобудування та образотворчого мистецтва : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукр. студ. наук. конф. 11-13 квіт. 2012 р.: в 2 т. Полтава: ПолтНТУ, 2012. Т. 2. С. 95–98.
128. Кінаш Г. Ф. Туризм як глобальна технологія культурної індустрії: регіональне значення. *Культурологічний альманах. Вип. 4. Інноваційні технології в галузі культури*. 2017. С. 52–54.
129. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2007. 19 с.
130. Кобилянський Є. Е. Масова культура і Україна: до методології питання. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/16259/Kobylianskyi.pdf?sequence=1>

131. Козинко Л. Л. Традиції фольклорної культури в сучасному народно-сценічному танці та балетному театрі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Театральне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Київ, 2012. 18 с.
132. Колесник О. О. Оцінка стану санаторно-курортного комплексу та його впливу на розвиток туристичної індустрії України. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2008. № 3. С. 264–270.
133. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
134. Кононенко О. В. Масова культура в дискурсі постмодерну. *Вісник Національного авіаційного університету*. Філософія. Культурологія. 2013. № 1. С. 144–148.
135. Копієвська О. Р. Культурна матриця в контексті сучасного культуротворення. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 1. С. 77–82.
136. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ–початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... доктора культурології : 26.00.06 Прикладна культурологія / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 35 с.
137. Короленко Є. О. Індустрія дозвілля в умовах пандемії COVID-19: Антикризисні рішення та перспективи. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. 2021. Вип. 22. С. 72–78.
138. Костина А. В. Массовая культура как механизм социальной стабилизации. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/masovaya-kultura-kak-mehanizm-socialnoy-stabilizatsii/viewer> (дата обращения: 17.01.2022).

139. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества : дис. ... доктора философ. наук : 24.00.01 Теория и история культуры / Московский гуманитарный ун-т. Москва, 2003. 456 с.
140. Костриця М. М. Сільський туризм: теорія, методологія, практика (етноісторичний туристичний кластер «Древлянська земля») : монографія / Житомирський держ. тех. ун-т. Житомир, 2006. 196 с.
141. Косяк В. А. Універсум ритму : навч. посібник. Суми : Університетська книга, 2008. 13 с.
142. Кристенсен Э. Йога, которая лечит. Москва : АСТ, 2007. 432 с.
143. Круцевич Т., Андреева О. В., Благій О. Л. Рекреативні заняття як чинник формування дозвільної культури. *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2008. Вип. 1. С. 3–8.
144. Кузьмук О. Культурний туризм як інструмент формування національної ідентичності. URL:<http://www.niss.gov.ua/Monitor/desember08/23/htm> (дата звернення: 17.01.2022) (дата звернення: 17.01.2022).
145. Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. Москва : Политиздат, 1985. 399 с.
146. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навч. посібник. Київ : Знання, 2009. 589 с.
147. Курочкін О. Обрядові танці-ігри — малодосліджені компоненти традиційного весілля українців. *Народна творчість та етнологія* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 2019. Вип. 6 (382). Київ, С. 78–91.
148. Кушнарєва М. Б. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації: аналітичний огляд. URL: http://culturalstudies.in.ua/2008_zv2_menu.php або <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/104.html> (дата звернення: 17.01.2022).

149. Кушнарєва М. Б. Реклама, фольклор і масова культура: потужні гравці на українському культурному полі. *Культурна трансформація сучасного українського суспільства* : зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ, 2010. С. 4–5.

150. Кушнарєва М. Б. Український культурний простір: глобалізаційні процеси і поширення медіакультури. *Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї до глобалізаційної цивілізації* : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф. / Український центр духовної культури тов. «Знання». Київ, 2007. С. 313–317.

151. Кюблер Х.–Д. Міфи про суспільство знань. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. 264 с.

152. Лебедева В. В. Стратегія розвитку підприємств санаторно-курортного типу : автореф. дис. ... канд. екон. наук : 08.00.04 Економіка та управління підприємствами / Одеський держ. екон. ун-т, Одеса, 2011. 18 с.

153. Леві-Строс К. Структурна антропологія. / пер. з фр. З. Борисюк. Київ : Основи, 1997. 387 с.

154. Левцов С. В. Організація надання рекреаційних послуг органами місцевого самоврядування у столичному регіоні : дис. ... канд. наук з держ. управління : 24.00.04 Політичні проблеми міжнародних систем і глобального розвитку / Нац. акад. держ. управління при Президентіві України. Київ, 2017. 273 с.

155. Левцов С. В. Поняття рекреаційної послуги як продукту рекреаційної діяльності. *Ефективність державного управління*. 2013. Вип. 37. С.443–450.

156. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття : дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2003. 173 с.

157. Леонова Є. С. Символіка тілесності у сучасній театральній хореографії (на прикладі М. Ека). URL: <https://periodicals.karazin.ua/thcphs/article/view/2072> (дата звернення: 17.01.2022).
158. Литовченко І. В., Іванова Ю. С. Трансформація масової культури в умовах інформатизації. *Грані*. 2014. № 5. С. 80–85.
159. Лукіян І. А. Пострадянський соціокультурний простір: тенденції розвитку. URL: apfs.onua.edu.ua/index.php/APFS/article/view/539/186 (дата звернення: 17.01.2022).
160. Луман Н. Реальність мас-медіа. Київ : ЦВП, 2010. 158 с.
161. Лютий Т. В. Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. Київ : КМА, 2019. Т. 3. С. 85–100.
162. Лютий Т. В. Модифікації ідентичності в українській масовій культурі (випадок впливу мас-медій). URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10844> (дата звернення: 17.01.2022).
163. Лященко І. С. Масова культура та сталий розвиток суспільства: до питання постановки проблеми. *Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»*. 2015. Вип. 99. С. 213–217.
164. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего : 2-е изд. Москва : Гаудеамус, 2013. 496 с.
165. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Москва : Кучково поле, 2007. 464 с.
166. Мальцев Д. Оцінка рівня задоволеності споживачів рекреаційних послуг в індустрії розваг та відпочинку. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2022. № 2. С. 49–53.
167. Мамутов В. К. Рекреация: социально-экономические и правовые аспекты. Киев : Наук. думка, 1992. 141 с.

168. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование развитого индустриального общества. Москва : Relf-book, 1994. 368 с.
169. Масляк П. О. Рекреаційна географія : навч. посіб. Київ : Знання, 2008. 343 с.
170. Матвеева Л. Л. Культурологія. Курс лекцій : навч. посіб. Київ : Либідь, 2005. 512 с.
171. Мацола В. І. Рекреаційно-туристичний комплекс України : монографія / Ін-т регіон. дослідж. НАН України. Львів, 1997. 259 с.
172. Мащенко І. О. Репрезентації спортивно-художніх дійств у XX – поч. XXI ст.: соціокультурні виміри: дис. ... д.філософ : 034 - Гуманітарні науки. Культурологія. 2022. 259 с.
173. Меднікова Г. С. «Масова культура» в ореолі постмодерну і її адаптивно-компенсаторна функція. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 7. Культурологія. Релігієзнавство. Філософія*. 2005. Вип. 5 (17). С. 104–111.
174. Мельник М. М. Сучасні телевізійні конкурсно-ігрові програми та ток-шоу в індустрії розваг і масових комунікацій. *Управління культурними проектами і креативна індустрія*. 2018. Вип. 7. С. 68–71.
175. Мерлянова О. А. Жіночі танці в українській народній хореографії : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006, 16 с.
176. Міщенко М. М. Від масової культури до культурної індустрії (про поєднання культури та економіки наприкінці XX та початку XXI століття). *Вісник Національного технічного університету «ХПІ»*. Сер. : Актуальні проблеми розвитку українського суспільства: зб. наук. пр. Харків : НТУ «ХПІ», 2021. № 1. С. 87–92.

177. Мороз Ю., Мороз В. Становлення рекреації як самостійної наукової галузі. *Фізична культура в університетській освіті: інновації, досвід та перспективи розвитку в умовах сучасності*: збірник матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Дніпро, 11 травня 2022 р.). Дніпро: ДДУВС, 2022. С. 177–182.

178. Москаленко Н. Тенденції та закономірності становлення фізичної рекреації на різних історичних етапах. *Молодіжний науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*, 2013. Вип. 11. С. 7–11.

179. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на популярную культуру. Массовая культура и массовое искусство: «за» и «против». Москва : Гуманитарий, 2003. 459 с.

180. Найдьонова Л. А. Лабораторія психології масової комунікації та медіа освіти. URL: <https://ispp.org.ua/laborator><https://ispp.org.ua/laboratoriya-psichologii-...> (дата звернення: 17.01.2022).

181. Наймарк К.А. Розвиток індустрії дозвілля та розваг як складової сфери туризму. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Економічні науки*. 2018. № 31. С. 45–48.

182. Наконечна О. В. Театралізовані танцювальні шоу (шоу-програми) в індустрії розваг. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2016. Вип. 17. С. 154–160.

183. Наумкіна О. С. Масова культура в сучасній Україні. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2012. № 3. С. 123–127.

184. Недашковська Н. Ю. Територіальна рекреаційна система Українських Карпат та проблеми природокористування. *Вісник Львівського університету. Серія географічна*. Вип. 19 : Географічні природоохоронні проблеми західного регіону України. Львів, 1994. С. 83–85.

185. Нечитайло В. С. Народне хореографічне мистецтво України у соціокультурних умовах сьогодення. URL: https://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkkm_2017/220 (дата звернення: 17.01.2022).
186. Ніколаї Г., Медведєв О. Теоретико-методологічні орієнтири танцювально-терапевтичних розвідок: європейський контекст. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології* : наук. журн. / Сумський держ. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2017. № 8 (72). С. 23–35. URL: <https://pedscience.sspu.sumy.ua/wp-content/uploads/2018/03/5-1.pdf> (дата звернення: 17.01.2022).
187. Ніколенко О. І., Гамма Т. В., Зарічанська Л. О., Несенчук О. Л., Зінчук Т. О. Рекреація як соціально-культурне явище, її різновиди та характеристики. *Rehabilitation and Recreation*. 2022. Вип. 12. С. 144–149. <https://doi.org/10.32782/2522-1795.2022.12.19>
188. Новиченко Ю. М. Масова культура другої половини ХХ століття в контексті глобалізаційних процесів: автореф. дис.. канд. культурології. Київ: нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова, 2012. 20 с.
189. Нудельман М. С. Социально-экономические проблемы рекреационного природопользования. Київ : Наук. думка, 1987. 132 с.
190. Оборська С. В. Клубна хореографія: імпровізація як засіб творчого дозвілля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 365–368.
191. Овсянніков В. Поп-рок та його соціокультурні функції: український контекст. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип.2. С. 242–246.
192. Олійник О. Еволюція уявлень про масову культуру. *Культурологічна думка*. 2013. № 6. С. 61–67.

193. Оліх Л. А., Коваленко Т. В. Особливості розвитку ринку зовнішньої реклами в Україні. URL: <http://www.economy.nauka.com.ua/3op18Z=5966> (дата звернення: 17.01.2022).
194. Омеляненко З. Теоретико-педагогічний аспект досвіду музично-танцювальної діяльності. *Педагогічні науки*. 2019. № 73. С. 141–145.
195. Ортега-и-Гассет Ж. Восстание масс. Москва : АСТ, 2019. 256 с.
196. Павлов В. І. Рекреаційний комплекс Волині: теорія, практика, перспективи. Луцьк : Надстир'я, 1998. 122 с.
197. Павлов В. І. Формування регіонального ринку рекреаційних послуг : *Проблеми інформатизації рекреаційної та туристичної діяльності в Україні: перспективи культурного та економічного розвитку* : матеріали міжнар. конгресу. Луцьк : Вежа, 2006. С. 32–34.
198. Павлюк Т.С. Бальна хореографія в сучасному медійному просторі. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 101–105.
199. Пангелова Н. Є.; Пангелов Б. П. Сучасні тенденції у розвитку рекреаційної діяльності населення України. 2019. URL: <http://ephsheir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/8989898989/3879/%d0%9f%d0%b0%d0%bd%d0%b3%d0%b5%d0%bb%d0%be%d0%b2%d0%b0%20%d0%9d.%d0%84.%d0%9f%d0%b0%d0%bd%d0%b3%d0%b5%d0%bb%d0%be%d0%b2%20%d0%91.%d0%9f.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: травень 2022).
200. Панталієнко В. В. Проблеми масової та елітарної культури на сучасному етапі. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України* : зб. наук. пр. Вип. 137. Київ, 2009. С. 90–93.
201. Петрова І. В. Дозвілля у теоретичних рефлексіях : монографія / Нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 294 с.
202. Пилат В. Бойовий гопак. Львів: Логос, 1999. 254 с.

203. Пішун С. Г. Сутність категорії дозвілля в теоретичних дослідженнях. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі*. 2009. Вип. 4 (57). 420–426.
204. Плахотнюк О. А. Використання акробатичних елементів в сучасній хореографії. *Вісник Міжнародного слов'янського університету*. Київ, 2010. Т. 13. № 2. С. 91–102.
205. Плахотнюк О. А. Квінтесенція соціальних танців. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 1. С. 28–36. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2018_1_5 (дата звернення: 17.01.2022).
206. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Івано-Франківськ, 2016. 295 с.
207. Погребняк М. М. Сценічний (театральний) джаз-танець: витоки та естетичні особливості. *Молодий вчений*. 2018. № 2.2 (54.2), С. 44–48. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2.2/9.pdf> (дата звернення: 17.01.2022).
208. Погребняк М. М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. 320 с.
209. Покоłodна М. М. Рекреаційна географія : навч. посібник / Харківська нац. акад. міського господарства ім. О. М. Бекетова. Харків, 2012. 275 с.
210. Поліщук Л. А. Соціально-культурна діяльність клубів України (кін. ХХ — поч. ХХІ ст.) : автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 17 с.
211. Приступа Є. Рекреація як соціально-культурне явище, різновид і результат діяльності / Є. Приступа, А. Жепка, В. Лара. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*. Харків, 2007. № 1. С. 112–120.

212. Прохорова М. С. Елементи функціонального перетину терміну рекреація. URL:http://www.rusnauka.com/3_ANRR_2009/Economisc/39982.doc.htm (дата звернення: 17.01.2022).

213. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України ХХ століття : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Київ, 2019. 30 с.

214. Рагулін О. Ринок комерційного танцю в Україні. URL: http://yasno-group.com/ua/проекти/думка_експерту/ринок_комерційного_танцю_в_Україні/ (дата звернення: 17.01.2022).

215. Рашкофф Д. Медіавірус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание / пер. Д. Борисова. Москва : Ультра. Культура, 2003. 233 с.

216. Регіони України : статистичний збірник. 2019. Ч. 1. Київ : Держ. служба статистики України, 2019. 309 с.

217. Рутинський М. Дозвілля як складова життєдіяльності постіндустріальної цивілізації та предмет вивчення рекреалогії і рекреаційної географії. *Географія і сучасність. Зб. наук. праць НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова. Вип. 12(22). 2009. С. 183–191.

218. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 20 с.

219. Секретова Л. В. Индустрия досуга: социально-культурный аспект. *Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*. Т. 195. Санкт-Петербург, 2013. С. 47–55.

220. Синеокий О. Диско-комунікація як особливе масове явище. *Психологія і суспільство*. 2013. № 2 (52). С. 64–74.

221. Скокова Л. Г. Структурні обмеження культурно-дозвіллевих практик. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2014. № 4. С. 85–93.

222. Слобожанінов П. А. Формування професійної компетентності майбутніх фахівців з фітнесу та рекреації із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2017. 25 с.

223. Смаль І. В. Основи географії рекреації і туризму. Ніжин, 2004. 264 с.

224. Смаль І. В. Рекреація, туризм і дозволля: тлумачення і співвідношення понять. *Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозволля* : Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 червня 2004 р.) / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. URL: http://tourlib.net/statti_ukr/smal.htm (дата об'єднання: 17.01.2022) (дата звернення: 17.01.2022).

225. Смаль І. В. Туристичні та санаторно-курортні кластери в Україні: перспективи та проблеми створення. *Туристично-краєзнавчі дослідження* / Нац. туристична організація. Вип. 4. Київ, 2002. С. 214–227.

226. Соловйова О. В. Механізми державного регулювання розвитку сфери рекреаційних послуг в Україні : дис. ... канд. наук з держ. упр. : 25.00.02 Механізми державного управління / Класичний приватний ун-т. Запоріжжя, 2012. 214 с.

227. Сосіна В. Ю. Засоби гімнастики і акробатики у підготовці фахівців танцювального мистецтва. *Танцювальні студії*, 2018. № 2. С. 86–92.

228. Сосіна В. Ю. Значення й методика розвитку активної та пасивної гнучкості в хореографії. *Танцювальні студії*. 2019. Вип. 2. № 1. С. 98–105.

229. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку : матеріали наук.-практ. конференції (Київ, 28 лютого 2002 р.). Київ, 2002. 101 с.

230. Станишевський Ю. А. Украинский балетный театр: история и современность. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.

231. Станішевський Ю. О. Хореографічне мистецтво. Київ : Рад. школа, 1969. 328 с.
232. Степанов В.Ю., Божко Л.Д. Туризм як соціально-культурний інститут. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 45–52.
233. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. Київ : Акта, 2005. 357 с.
234. Судаков В. І. Ціннісна детермінація формування та розвитку новітніх субкультур. *Проблеми розвитку соціологічної теорії* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 2 листопада 2012 р.) / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка; Ін-т соціології НАН України. Київ, 2013. С. 27–34.
235. Татарінова Л. Деякі тенденції розвитку книгодрукування у провідних країнах світу. *Вісник Книжкової палати*. Київ, 2019. № 12. С. 9–16.
236. Тормахова В. М. Українська страдна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
237. Тоффлер О. Третя хвиля / пер. з англ. А. Євса. Київ : Всесвіт, 2000. 480 с.
238. Тракалюк Т. А. Становление и развитие спортивного танца в мире. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Вип. 9 (50). Серія 15: Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт). Київ, 2014. С. 144–149.
239. Турло Н. П. Діагностика трансформації туристично-рекреаційного комплексу : дис. ... канд. екон. наук : 08.10.01 Розміщення продуктивних сил і регіональна економіка / Ін-т туризму; Федерація проф. спілок України. Київ, 2006. 224 с.
240. Уайт Л. Избранное. Эволюция культуры / пер. с англ. Москва : РОС-СПЭН, 2004. 1064 с.

241. Філонич О. М. Розвиток регіонального ринку рекреаційних послуг як один із напрямів європейської інтеграції України. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Економіка»*. 2010. Вип. 4 (1). С. 12–16.
242. Флиер А. Я. Культурные индустрии в истории и современности: типы и технологии. Знание. Понимание. Умение : информ. портал. URL: http://yanko.lib.ru/cultur/.flier-cult-_f_cult.pdf (дата обращения: 17.01.2022).
243. Флиер А. Я. Культурология для культурологов : учеб. пособие для магистрантов, аспирантов, докторантов и соискателей, преподавателей культурологи. Москва : Академ. проект, 2000. 496 с.
244. Флиер А. Я. Элитарная, народная и массовая: диалог на эшафоте. *Обсерватория культуры*. 2011. № 1. С. 28–31. URL: <https://rucont.ru/efd/447905> (дата обращения: 17.01.2022).
245. Фоменко Н. В. Організація рекреаційних послуг в санаторно-курортних установах. *Рекреація і туризм. Наукові записки*. 2009. № 1. С. 114–118.
246. Фоменко Н. В. Рекреаційні ресурси та курортологія : навч. посібник. Київ : Центр навч. літ., 2007. 312 с.
247. Фрейд З. Я и Оно. Сочинения. Харьков : Фолио, 2002. 852 с.
248. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2013. С. 537–543. URL: http://dspu.edu.ua/native_word/wp-content/uploads/2016/04/2013-71.pdf (дата звернення: 17.01.2022).
249. Хабермас Ю. Теория коммуникативного действия (фрагменты). *Вопросы социальной теории*. 2007. Т. 1. Вып. 1. С. 229–245. URL: https://iphras.ru/urlfile/root/biblio/vst/2007/habermas_2.pdf (дата обращения: 17.01.2022).

250. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты / пер. с нем. М. Кузнецова. Москва ; Санкт-Петербург : Медиум, Ювента, 1997. 312 с.

251. Хотієнко С. В. Впровадження та вплив цифрових технологій на розвиток сфери рекреації та індустрію туризму. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. 2021. Вип. 3К(131). С. 421–424.

252. Цьохла С. Ю. Систематизація факторів розвитку туристичної індустрії. *Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Экономика и управление*. 2009. Том 22 (61). №2 С. 373–380.

253. Чепалов О. І. Когнітивні аспекти хореографічної лексики. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харківська нац. акад. культури. Вип. 14 : Мистецтвознавство. Філософія. Харків, 2004. С. 109–126.

254. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2007. 344 с.

255. Чепалов О. І. Хореологія як наука: культурологічні та мистецтвознавчі аспекти. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 16–27.

256. Чернова Г. В. Територіально-рекреаційний комплекс Вінницької області : автореф. дис. ... канд. геогр. наук : 11.00.02 Економічна та соціальна географія / Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2007. 20 с.

257. Черновалов Є. Кинута галузь. Двомільярдна івент-індустрія виявилася нікому не потрібною. URL: <https://thepage.ua/exclusive/dvuhmilliardnyj-ivent-rynok-okazalsya-nikomu-ne-pyzhen> (дата звернення: 17.01.2022).

258. Чеховська Л. Я. Теоретичний аналіз основних дефініцій оздоровчого фітнесу. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. 2019. Вип. 8 (116). С. 64–71.

259. Чілікіна Н. О. Проблема виразності тіла (body) як джерела знакових кодів у когнітивній системі розпізнавання танцю. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 138–145.

260. Чілікіна Н. О. Сучасна проблематика танцювальних студій. *Танцювальні студії*. 2018. Т. 1. С. 57–69.

261. Чорна Н. Креативні індустрії та їх роль у розвитку культурно-пізнавального туризму. *Економіка та суспільство*. 2023. Вип. 48. URL: <http://www.economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2228/2151>

262. Шабардіна Ю. В. Рекреаційний потенціал як складова продуктивних сил регіонального економічного простору : дис. ... канд. екон. наук : 08.00.05 Розвиток продуктивних сил і регіональна економіка / Чернігівський держ. технологічний ун-т. Чернігів, 2011. 312 с.

263. Шандренко О. М. Інтерпретація моди в контексті дискурсивних практик. *Культура і сучасність*. 2014. № 2 С. 132–137.

264. Швець І. Г. Українська молодіжна культура в умовах військового стану. *Імідж сучасного педагога*. 2023. № 6(207). С. 67–71. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6\(207\)-67-71](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2022-6(207)-67-71)

265. Шебаліна О. Розвиток хореографічного мистецтва на початку XX ст.: джерела та тенденції. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 28. С. 263–173. URL: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51670> (дата звернення: 17.01.2022).

266. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Ін-т культурології АМУ. Київ, 2009. 312 с.

267. Шибєр О. О. Рекреаційно-дозвілєві практики в культурі сучасної України: автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2021. 20 с.

268. Шибер О. Рекреаційно-дозвілєві практики в контексті становлення індустрії 4.0. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018, 27. С. 117–123.

269. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 18 с.

270. Шкоріненко В. О. Світоглядні засади української хореографії. *Питання культурології* : міжвід. зб. наук. ст. / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Вип. 18. Київ, 2002. С. 146–153.

271. Шмаюн О. Ю. Культурно-дозвілєвий центр як інноваційний заклад особистісного розвитку. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 260–268.

272. Шпенглер О. Закат западного мира. Москва : Альфа-книга, 2016. 1085 с.

273. Шумилович Б. Дещо про кіч... (уривки з лекції в Центрі міської історії). URL: <https://zbruc.eu/node/79257> (дата звернення: 17.01.2022).

274. Шюц А. Избранное. Мир, светящийся смыслом / пер. с нем. и англ. В. Г. Николаева и др. Москва : РОССПЭН, 2004. 1056 с. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/shutz-izbr-mir-a.htm> (дата обращения: 17.01.2022).

275. Щур Ю. В. Спортивно — оздоровчий туризм : навч. посібник. Київ : Альтерпрес, 2003. 232 с.

276. Юнг К. Г. Аналитическая психология. Тэвистокские лекции. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. 240 с. URL: <https://read.in.ua/book2372204/37204> (дата обращения: 17.01.2022).

277. Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределённость в современной поэтике. Санкт-Петербург: Академ. проект, 2004. 384 с. URL: <http://yanko.lib.ru/boors/cultur/eco-otkrutoe-proizvedenie-8l.pdf> (дата обращения: 17.01.2022).

278. Элиаде М. Йога. Бессмертие и свобода. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 448 с. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=119478> (дата обращения: 17.01.2022).

279. Яцько К. В. Культурні індустрії як метод самовираження. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2020. Вип. 21. С. 191–200.

280. Allied Market Research. URL: <https://www.alliedmarketresearch.com/events-industry-market> (accessed: 16.01.2022).

281. Beckman M. Jazz Gymnastics. Handback, 1971. 118 p. URL: <https://www.bol.com/hl/hl/p/jazz-gymnastics.../9300000022407003/and-in-school> (accessed: 16.01.2022).

282. Bell I. Family Therapy in Motion: Observing, Assesing and Changing the Family Dance. *Theoretical approaches in Dance Movement Therapy* / ed. by Perry Lewis. Iowa ; Dubuge : Kendall ; Hunt Publishing Company, 1984. P. 101–143. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/019745569090007D> (accessed: 16.01.2022).

283. Blair S. Dance terminology notebook. — Downey CA: Alterra Pub in co-operation GSDTA, 1995. 80 p. URL: <https://paperbackswap.com/Skippy-Blair/author> (accessed: 16.01.2022).

284. Brake M. The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures. URL: <https://www.jstor.org/stable/23636659> (accessed: 16.01.2022).

285. Brown R. B. Popular Culture Studies Across the Curriculum : Essays for Educators / ed. by R. B. Brown. Jefferson (North Carolina) : McFarland and Co, 2005. 252 p. URL: <https://www.worldcat.org/title/popular-culture-studies-across-the-curriculum-essays...> (accessed: 16.01.2022).

286. Carlson I. The multimodal effect of phisial exercise. *Elementary School Guidance and Counseling*. 1982. Vol. 16 (4) P. 304–309. URL: <https://psycnet.apa.org/record/1982-28839-001> (accessed: 16.01.2022).

287. Chomsky N. E. Herman. Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media. Panthon Books, 1988. 432 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/12617/ManufacturingConsent> (accessed: 16.01.2022).

288. Cohen-Stratynner B. Social Dance: Context and Definitions. *Dance Research Journal*. 2001. Vol. 33. No. 2. P. 121–124. URL: <https://www.jstor.org/stable/1477809> (accessed: 16.01.2022).

289. Cooper M., Cooper K. H. Aerobics, 1972. 182 p. URL: <https://frederickmcguireireg.files.wordpress.com/2017/04/aerobics-by-kenneth-h-cooper-pdf> (accessed: 16.01.2022).

290. Dahlhaus C., Eggebrecht H. H. Was ist Music. Wilhelmshaven, 1985. 208 S.

291. Dance Studio Industry in the US — Market Research Report. URL: <https://ibisworld.com/united-states/market-research-repoits/dance-studios-industry> (accessed: 16.01.2022).

292. Didenko N. O. Recreational component of training and pedagogical practices of sports institutions in Ukraine. *Scientific journal of Polonia University = Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej* (PNAP). Częstochowa, 2022. Vol 50. No. 1. P. 41–48.

293. Engell L. Bewegen beschreiben: Theorie zur Filmgeschichte. Weimar : VDG, 1995. 404 s. URL: <https://asw-verlage.de/katalog/bewegen-besch-reiben-423.html> (accessed: 16.01.2022).

294. Excellence in Coaching. The Industry Guide / ed. by J. Passmore. 3 rd ed.). London ; Philadelphia, 2016. URL: https://www.researchgate.net/publication/303372662_Excellence_in_Coaching_The_Industry_Guide (accessed: 16.01.2022).

295. Fedorov A. Media literacy education. Moscow : ICO “Information for all”, 2015. 577 p. URL:

https://www.academia.edu/14385766/Fedorov_A_Media_Literacy_Education (accessed: 16.01.2022).

296. Frühauf I.; Kopiez R.; Platz F. Music on the timing grid: The influence of microtiming on the perceived groove quality of a simple drum pattern performance. *Musicae Scientiae*. 2013. Vol. 7 (2). P. 246–260. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/10298649113486793> (accessed: 16.01.2022).

297. Global Entertainment and Media Outlook (2014–2018). URL: http://www.pwc.ru_RU/ru/entertainment-media/publications/outlook-2014.jhtml (accessed: 16.01.2022).

298. Hall S. Cultural Studies, 1983: A Theoretical History. *Hall S. Selected Writings*. URL: <https://www.yumpu.com/en/document/view/65051650/free-download-cultural-studies...> (accessed: 16.01.2022).

299. Hinkle I. Scott. School children and Fitness. Aerobics for life. ERIC Digest, 1992. URL: <https://www.ericdigests.org/1992-3/fitness.htm>

300. IFPI issues Global Music Report 2020/ URL: <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/> (accessed: 16.01.2022).

301. Innis H. A. Empire and Communications. Rowman and Littlefield, 2007. 287 p. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Empire_and_Communications.html?id=wUwKdBd6ogCandredir_esc=y (accessed: 16.01.2022).

302. Janata P., Tomic S., Haberman I. M. Sensorimotor coupling in music and the psychology of the groove. *Journal of Experimental Psychology: General*. 2011. Vol. 141 (1). P. 54–75. URL: <https://psycnet.apa.org/record/2011-15051-001>

303. Kroeber A., Kluckhohn C. Culture, a Critical Review of Concepts and Definitions. *Peabody Museum of Archaeology* Cambridge, 1952. 324 p. URL: <https://psycnet.apa.org/record/1953-07119-001> (accessed: 16.01.2022).

304. Longstaff I. S. Cognitive Structures of Kinesthetic Space Reevaluating Rudolf Laban's choreutics in the Context of Spatial Cognition and Motor Control

(Unpublished Doctoralthesis City University London, 1996). URL: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/11876/k/id/eprint11876/> (accessed: 16.01.2022).

305. Media Outlook: Медиаиндустрия в 2002–2024 гг. Ежегодный обзор мировой и российской индустрии развлечений и медиа. URL: <https://www.pwc.ru/publications/mediaindustriya-v-2020-2024.html> (accessed: 16.01.2022).

306. Meekums B. Dance Movement Therapy: A Creative Psychotherapeutic Approach. SAGE Publications Inc., 2002. URL: <https://us.sagepub.com/en-gb/dance-movement-therapy/book206766/> (accessed: 16.01.2022).

307. Mellet L. H., Bousquet G. Cardiology patient page. Heart — Healthy Exercise. *Circulation*, 2013. Vol. 127 (17). P. 571–572. URL: <https://ur.booksc.eu/book/48374189/ff56ef> (accessed: 16.01.2022).

308. Middleton R. Key Terms in Popular Music and Culture / eds. B. Honner, T. Swiss. Malden, Massachusetts, 1999. 260 p. URL: <https://www.wiley.com/en-us/Key+Terms+in+Popular+Music+and+Culture-p-9780631212645> (accessed: 16.01.2022).

309. Negroponte N. The Architecture Machine: Toward a More Human Environment. Cambridge, Massachusetts, 1970. URL: <https://direct.mit.edu/books/book/5049/The-Architecture-Machine-Toward-a-More-Human/> (accessed: 16.01.2022).

310. Olvera A. E. (). Cultural Dance and Health. *American Journal of Health Education*. 2008. Vol. 39 (6). P. 353–359. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19325037.2008.10599062/> (accessed: 16.01.2022).

311. Patterson B. Science of Lifting Isometrics. URL: <https://www.elitefts.com/author/branhttps> (accessed: 16.01.2022).

312. Pavelin T., Kylma J., Korhonen, Teija. Dance in mental health nursing: a hybrid concept analyses. *Issues in Mental Health Nursing*. 2017. Vol. 27 (3). P. 307–317.

313. Payne H. Dance movement therapy: Theory, Research and Practice. Routledge, 2020. URL: https://www.Researchgate.net/publication/347695224_Dance_Movement... (accessed: 16.01.2022).

314. Pressing J. Black Atlantic Rhythm: its Computational and Transcultural Foundations. *Music Perception*. 2002. Vol. 19. No. 3. P. 285–310. URL: <https://www.jstor.org/stable/101525/mp.2002.19.3.285/> (accessed: 16.01.2022).

315. Research and Markets: The World Largest Market Research Store. Global Fast Fashion Market Report (2020 to 2030). URL: <https://www.globenewswire.com/news-release/2020/06/09/2045523/0/en/Global-Fast-Fashion-Market-Report-2020to2030-COVID-19> (accessed: 16.01.2022).

316. Rosinski P. Coaching Across Cultures. New Tools for Leveraging National, Corporate and Professional Differences. London ; Yarmouth ; Maine, 2003. URL: <https://philrosinski.com/philippe-rosinski-books/coaching-across-cultures/> (accessed: 16.01.2022).

317. Schedel M., Fox-Gried N., Yagek K. G. A Modern Instantiation of Shillinger's Dance Notation: Choreografing with Mounth, iPad, kBow and Kinect. URL: <http://fandfonline.com/doi/abs/101080/077944672011.636204?journalCode=gcmr20> (accessed: 16.01.2022).

318. Shoard C. Cinema bullish in the Face of Coronavirus Despite projected \$ 5 bn loss. The Guardian on original of March. 2020. Issue 9. URL: [https://www.mar/06/cinema-coronavirus-projected-\\$ 5 bn-loss](https://www.mar/06/cinema-coronavirus-projected-$ 5 bn-loss).

319. Snowling N. I., Hopkins W. G. Effect of Different Modes of Exercise Training on Glucose Controle and Risk Factors for complications in type 2 Diabetic patients: a meta analysis. *Diabetics Care*. 2006. 29 911. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17065697/> (accessed: 16.01.2022).

320. Storey I. From Popular Culture to Everyday Life. University of Sunderland, 2014. 160 p. URL: <https://sites.google.com/a/hr.books-now.com/en327/9781306661515-29radeGEgueleo28> (accessed: 16.01.2022).

321. The 2021 Global Outsourcing 100. URL: <https://www.iaop.org/Content/19/165/53https://www.iaop.org/content/19/165/530909> (accessed: 16.01.2022).

322. UFI (The Global Association of the Exhibition Industry) Media Release. URL: <https://www.ufi.org/news-media/media-release/wp-content/uploads/202003/UFI> (accessed: 16.01.2022).

323. Ukraine in Fashion: Can Ukrainian designers translate a growing international reputation into global sales success? Business Ukraine. URL: bunews.com.ua/economy/iem/ukrainian-fashion-industry... (accessed: 16.01.2022).

324. UNCTAD: Creative Economy Report 2008: The challenge of assessing the creative economy towards informed policy-making. URL: <https://unctad.org/webflyer/creative-economy-report-2008-challenge-assessing-creativ...> (accessed: 16.01.2022).

325. Urban Phythms: Pop Music and Popular Culture. By Iain Chambers. London : Macmillan ; New York : St. Martin's Press, 1985. 272 p. URL: <https://www.stor.org/stable/853173> (accessed: 16.01.2022).

326. Ward S. A. Health and the Power of Dance. Journal of Physical Education. Recreation and Dance. 2008. Vol. 79. Issue 4. P. 33–36. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07303084.2008.10598161> (accessed: 16.01.2022).

327. Witzel, Morgen. Fifty Key Figures in Management. Routledge, 2003. 340 p. URL: <https://www.Routledge.com/Fifty-Key-Figures-in-Management/Witzel/p/book/9780415369787> (accessed: 16.01.2022).

ДОДАТКИ

Додаток А

Блюз

В основу блюзу покладено 12-тактовий період із трьох фраз по чотири такти з чергуванням акордів I, IV, V ступенів. Характерною особливістю класичного блюзу є застосування субдомінанти (IV) після домінанти, а своєрідність мелодії блюзу полягає у *блюзових нотах*, які утворюють мінорну пентатоніку (приклад 1).

Приклад 1

C dur



Блюзові ноти – це низькі III та VII ступені ладу (приклад 2).

Приклад 2

C dur



I x (I⁶)

I x (I⁶)

Пізніше джазові музиканти додали до блюзових нот низький V ступінь (приклад 3).

Приклад 3

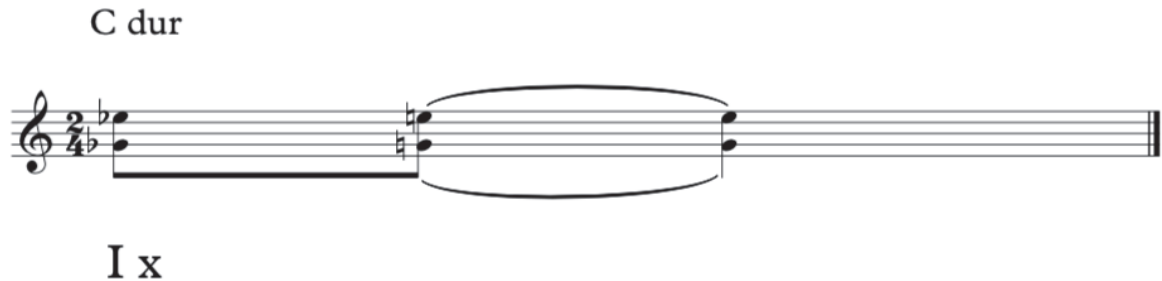
C dur



I x (IVx)

Одним із способів застосування блюзових нот є їх сковзання до основних ступенів гамми (приклад 4).

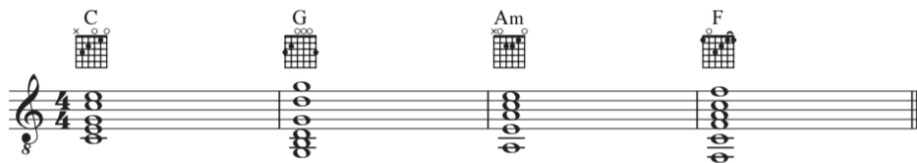
Приклад 4



ДОДАТОК Б

ГАРМОНІЧНІ ПОСЛІДОВНОСТІ ПОВІЛЬНИХ ПІСЕНЬ І БАЛАД

1. Послідовність I–V–VI–IV



C — тоніка (I ступінь)

G — доміантa (V ступінь)

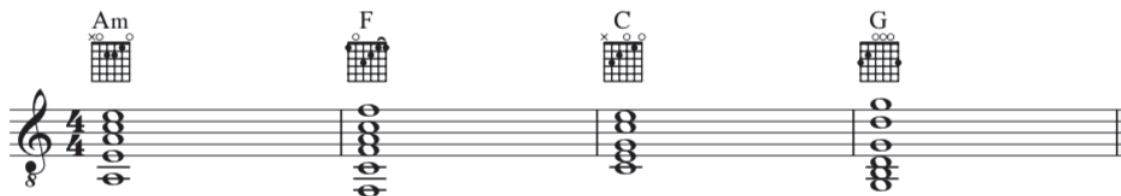
A^m — субмедіантa (мінорна VI ступінь)

F — субдоміантa (IV ступінь)

Подекуди п'ятий ступінь (другий акорд послідовності) може замінятися третім, другим, четвертим чи повторенням першого ступеня, набуваючи такого вигляду:

- 1) I–III–VI–IV (C–E–A–F);
- 2) I–III–VI–IV (C–E–A^m–F);
- 3) I–I–VI–IV (C–C–A^m–F);
- 4) I–II–VI–IV (C–D–A^m–F);
- 5) I–IV–VI–IV (C–F–A^m–F).

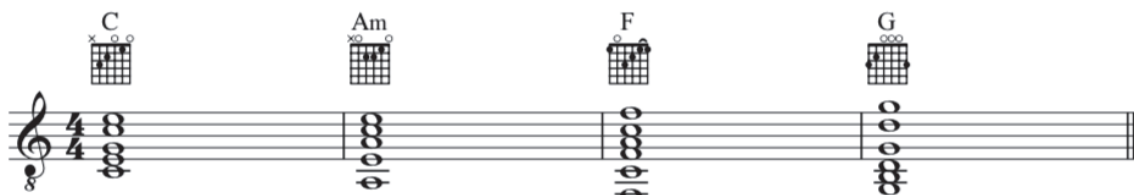
2. Послідовність VI–IV–I–V



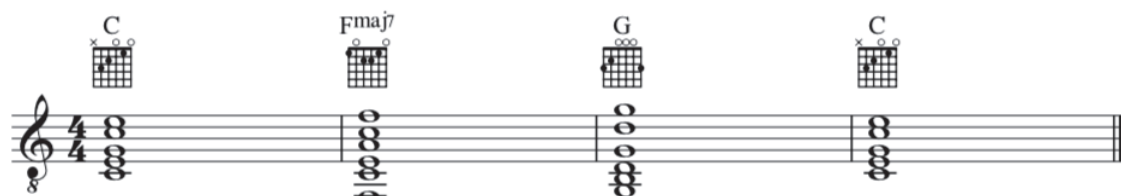
Ця послідовність завжди починається мінорним акордом, внаслідок чого її звучання більш драматичне, сумне, напружене. Прогресія має два популярних різновиди:

- 1) IV–I–V–VI (F–C–G–Am у до-мажорі);
- 2) V–VI–IV–I (G–Am–F–C).

3. Послідовність I–VI–IV–V



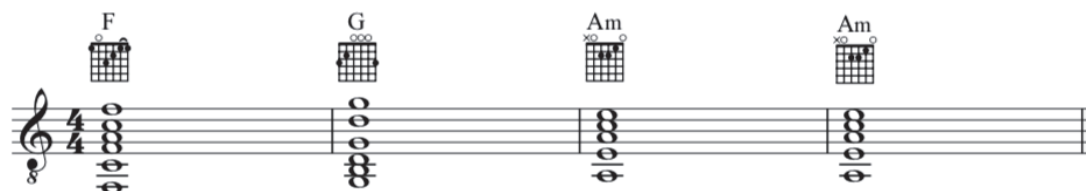
4. Послідовність I–IV–V–I



У послідовності є кілька різновидів:

- 1) I–IV–V–IV (C–F–G–F);
- 2) I–V–IV–V (C–G–F–G);
- 3) I–IV–V–V7 (Am–Dm–Em–E7).

5. Послідовність bVI–bVII–I

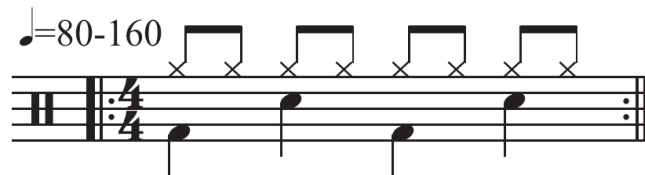


Мінорна послідовність повільних пісень і балад.

ДОДАТОК В

РИТМІЧНІ РИСУНКИ ПАТЕРНИ ОСНОВНИХ СТИЛІВ
ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

1. Рок



2. Диско



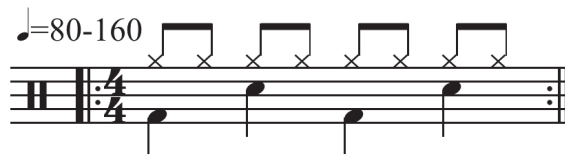
3. Денс-поп



4. Фанк



5. Джаз-фанк



6. Мотаун (соул)



7. Реггей / Ска



8. Хіп-хоп



9. Даунтемпо



10. Брейкінг



11. Індастріал



ДОДАТОК Г

СИМВОЛИ І НАПРЯМИ КІНЕТОГРАФІЧНИХ ПОЗНАЧЕНЬ, ЗА Р. ЛАБАНОМ

Символи напрямку лабанотажії						
(Наведіть курсор миші на символи, щоб побачити їх імена)						
Високий рівень				вліво-вперед-високо	вперед-високо	право-вперед-високо
				ліво-високо	високе місце	право-високо
				зліва-назад-високо	назад-високий	права-назад-висока
Середній рівень				лівий-вперед-середній	вперед-середній	права-вперед-середня
				лівий-середній	місце-середнє	право-середньо
				лівий-задній-середній	назад-середній	права-назад-середня
Низький рівень				ліворуч-вперед-низький	вперед-низький	вправо вперед-низький
				ліворуч-низько	місце-Низький	право-низько
				лівий-захисник-низький	назад-низький	правий захисник низький

ДОДАТОК Д

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО
АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**Наукові праці, в яких опубліковані основні
наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Діденко Н. О. Культурно-спортивні заклади та рекреативна хореографія в масовій культурі сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія):* фаховий науковий збірник / Ін-т культурології Рівненського держ. гуманітарного ун-ту НАМ України. Рівне, 2021. Том. 39. С. 132–140. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v39i.509>

2. Діденко Н. О. Рекреаційний компонент індустрії дозвілля в явищах масової культури сучасної України. *Культурологічна думка* / Ін-т культурології НАМ України. Київ, 2022. Том 22 №2. С. 168–177 <https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.168-177>

3. Діденко Н. О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність: альманах.* 2022. № 1. С. 87–93 <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262576>.

Стаття у зарубіжному періодичному науковому виданні

4. Didenko N. O. Recreational component of training and pedagogical practices of sports institutions in Ukraine. *Scientific journal of Polonia University = Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej (PNAP)*. Częstochowa, 2022. Vol 50. No. 1. P. 41–48. <https://doi.org/10.23856/5005>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Діденко Н. Культурологічний вимір музикознавства та світова індустрія дозвілля. *Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects*: International scientific and practical conference November 27–28, 2020, Venice : Izdevnieciba «Baltija Publishing». С.61–65.

6. Діденко Н. Генезис популярної музично-танцювальної медіакультури: жанрово-стильовий аспект. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах*: зб. тез доповідей другої щорічної міжнародної наукової конференції. 6 грудня, 2021, Київ. С. 17–19.

7. Діденко Н. До питання про рекреативну функцію масової культури. *100 років української культури в екзилі*: зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ : НАКККиМ, 2021. С. 58–60

8. Діденко Н. Рекреативна хореографія як новий формат соціальних танцювальних заходів. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККиМ, 2021. С.144–145.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:

Основні положення і висновки дисертації виголошені у виступах на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та мистецтвознавство: точки дотику перспективи розвитку» (Венеція, Італія, 2020); Всеукраїнській науково-практичній конференції «100 років української культури в екзилі» (Київ, 2021); другій щорічній міжнародній науковій конференції «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, 2021).