

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ  

---

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





# КУЛЬТУРА — ТЕКСТ — ОСОБИСТІСТЬ: УКРАЇНСЬКІ ПЕРСПЕКТИВИ

ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ

Всеукраїнської  
науково-теоретичної конференції

1–2 червня 2017 р.  
Київ

**Культура — текст — особистість: українські перспективи:** зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теор. конф., Київ, 1–2 червня 2017 р. — К.: ІК НАМ України, 2017. — 186 с.

Збірник укладено за матеріалами Всеукраїнської науково-теоретичної конференції «Культура — текст — особистість: українські перспективи», проведеної Національною академією мистецтв України, Інститутом культурології НАМ України, Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України та Харківською державною академією культури Міністерства культури України 1–2 червня 2017 р.

#### **Редакційна колегія:**

- Богущий Ю. П.** — віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМ України (голова редколегії);
- Сидоренко В. Д.** — віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства, професор, директор Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України;
- Яковлев М. І.** — перший віце-президент Національної академії мистецтв України, академік НАМ України, доктор технічних наук, професор;
- Шейко В. М.** — академік НАМ України, доктор історичних наук, професор, ректор Харківської державної академії культури;
- Волков С. М.** — заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, професор (заступник голови редколегії);
- Пучков А. О.** — заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор;
- Дзюбенко Т. О.** — заступник директора Інституту культурології НАМ України, заслужений працівник культури України;
- Кузнецова І. В.** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, кандидат філософських наук, доктор філософії (Ph.D), с. н. с., доцент;
- Дрофань Л. А.** — вчений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України, кандидат філологічних наук, с. н. с.;
- Чміль Г. П.** — академік НАМ України, доктор філософських наук, завідувач відділу світової культури та міжнародних культурних зв'язків Інституту культурології НАМ України;
- Зубавіна І. Б.** — академік НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор, учений секретар відділення кіномистецтва НАМ України;
- Жукова Н. А.** — завідувач відділу етнокulturології та культурної антропології Інституту культурології НАМ України, доктор культурології, доцент;
- Судакова В. М.** — завідувач відділу соціологічних досліджень та аналізу проблем української культури Інституту культурології НАМ України, доктор філософських наук, доцент;
- Оляніна С. В.** — завідувач відділу музеєзнавства та пам'яткознавства Інституту культурології НАМ України, кандидат архітектури, доцент;
- Демещенко В. В.** — завідувач відділу науково-творчих досліджень з теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України, кандидат історичних наук, доцент.

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

**ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»** — Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»  
**ІЛ імені Т. Г. Шевченка НАН України** — Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Національної академії наук України  
**ІПСМ НАМ України** — Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України  
**ІС НАН України** — Інститут соціології Національної академії наук України  
**ІСНІС МАУП** — Інститут соціальних наук і самоврядування Міжрегіональної академії управління персоналом  
**КДШМ імені С. Турчака** — Київська дитяча школа мистецтв імені Стефана Турчака  
**КНУ імені Тараса Шевченка** — Київський національний університет імені Тараса Шевченка  
**КНУКіМ** — Київський національний університет культури і мистецтв  
**КНУТД** — Київський національний університет технології і дизайну  
**КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого** — Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого  
**НАКККіМ** — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
**НАМ України** — Національна академія мистецтв України  
**НАН України** — Національна академія наук України  
**НАОМА** — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури  
**НМАУ імені П. І. Чайковського** — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
**НПУ імені М. П. Драгоманова** — Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова  
**НТУ «КПІ імені Ігоря Сікорського»** — Національний технічний університет «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»  
**ХДАК** — Харківська державна академія культури

## ЗМІСТ

<b>Афтаназів Вероніка.</b> Концепції для виставок — комунікативний процес між глядачем і творцем (на прикладі діяльності сучасної української арт інституції — «Zenko foundation»)	9
<b>Бабак Ольга.</b> Іноземний контент ігрового кіно на українському екрані: сучасний стан та тенденції розвитку	11
<b>Беда Ольга.</b> Актуальна музика як ідентифікатор соціокультурної стратифікації	13
<b>Безгін Олексій.</b> Ігор Дмитрович Безгін — фундатор підготовки менеджерів культурної сфери	15
<b>Безклубенко Сергій.</b> Слово як носій інформації, або Українські таємниці Євроіндії	17
<b>Бельдій Оксана.</b> Феноменологічна версія взаємовпливу природного і культурного у мові	28
<b>Бердинських Святослав.</b> Проблеми формування проектної культури в сучасній дизайн-освіті	30
<b>Берегова Олена.</b> Інструментальний театр: українські культурологічні візії	33
<b>Білошкурський Володимир.</b> Ніна Уварова — «золотий фонд» хореографічного мистецтва України ХХ сторіччя	36
<b>Богуцький Юрій.</b> Культура — Текст — Особистість: до постановки проблеми	39
<b>Бойко Зінаїда.</b> Мова як канал смислової взаємодії у діалозі культур	42
<b>Бондаренко Леся.</b> Гра як культурний елемент	44
<b>Буцикіна Євгенія.</b> Феномен трансформації твору в текст (на прикладі аналізу творчості Ж. Батая)	45
<b>Волков Сергій.</b> Модуси дитячої субкультури в українському вимірі	49
<b>Гаєвська Тетяна.</b> Семантика обрядів-оберегів (магічні тексти та дії) у традиційних народних звичаях	56
<b>Гніт Юлія, Фреїк Наталія.</b> Дискурс теми ідентичності в полікультурному суспільстві	60
<b>Гриценко Олександр.</b> Реформування культури як українська традиція: ідеологічні та політичні аспекти досвіду реформ у сфері культури в незалежній Україні	63
<b>Гриценко Валентина, Козлін Валерій.</b> Методика програмування мультимедійних прикладів для електронних підручників	69
<b>Демещенко Віолета.</b> Генеза проблеми синтезу мистецтв у теорії та історії культури	72
<b>Денисюк Жанна.</b> Тексти постфольклору як креативний засіб сучасних комунікативних практик	75

<b>Дрофань Любов.</b> Художньо-літературна критика 40–80-х рр. XX ст. як дискурсивна категорія	77
<b>Дубрівна Антоніна.</b> Просторово-часові виміри мистецьких пошуків Олександра Животкова	80
<b>Живоглядова Ірина.</b> Творчий потенціал духовної музики в адвокації чуттєвої культури	82
<b>Жукова Наталія.</b> Культуротворчий потенціал біографізму (на прикладі творчості Едуарда Кочергіна)	85
<b>Загоскіна Наталія.</b> Цінності як базові смисли дозвілєвої сфери сучасного суспільства	89
<b>Зубавіна Ірина.</b> «Екраноцентричний» світ як нова культурна реальність	91
<b>Карась Ганна.</b> Музично-виконавська діяльність як вид комунікативно-художньої творчості	95
<b>Кретов Андрій.</b> Проблема «натура» — «культура» в контексті національної ідентичності	98
<b>Кузнецова Інна.</b> Митець і Текст: пошуки етичних смислів	100
<b>Левко Вероніка.</b> Вокальне мистецтво у контексті діалогу «культура — натура»	102
<b>Лукашова Олена.</b> Музична культура в контексті діяльності військових творчих колективів України періоду Незалежності	105
<b>Малес Людмила.</b> Урбанонімічний текст міста	107
<b>Манокіна Ганна.</b> Олег Ківа та Єлена Фірсова: два погляди на один вірш Осипа Мандельштама	109
<b>Мороз Євгенія.</b> Дискурсивні та текстологічні виміри культурного капіталу	112
<b>Нефедов Сергій.</b> Баянно-ансамблеве музикування як виконавський жанр	115
<b>Новік-Кретова Ірина.</b> Роль діалогу піаніста-концертмейстера з солістом у створенні текстово-образної цілісності	117
<b>Олійник Олександра.</b> «Комодифікація символів» у системі сучасних гуманітарних досліджень	119
<b>Остафійчук Інна.</b> Трансформаційні процеси в сучасному інформаційному полі	122
<b>Онуфрієнко Олена.</b> Творча біографія модерного автора як текст культурної епохи межі століть	124
<b>Отрешко Наталія.</b> Місце культурної антропології у сучасному гуманітарному пізнанні	126
<b>Петік Людмила.</b> Імідж наукового журналу: актуальність проблеми	128
<b>Покуль Олена.</b> Стереотип як об'єкт інтердисциплінарних досліджень	131
<b>Пономаренко Олена.</b> Музичні фестивалі сучасної Італії	133
<b>Походзей Павло.</b> Національні оперні традиції на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського	137
<b>Причепій Євген.</b> Богиня і Дерево як моделі Космосу	141

<b>Роготченко Світлана.</b> Текстова складова у сучасній вітчизняній металопластиці	143
<b>Румко Жанна.</b> Центри народної творчості у формуванні культурного простору України	145
<b>Садovenко Світлана.</b> Культурологічна інтерпретація національної специфіки у хронотопі радянської народної художньої культури: традиції та інновації	149
<b>Судаков Володимир.</b> Онтологічні стимули інституціонального розвитку сучасної культури	154
<b>Судакова Валентина.</b> Культурний простір чи простір культури: проблема єдності соціального та індивідуального	156
<b>Тормахова Анастасія.</b> Осмислення телебачення в американській культурологічній думці початку ХХІ ст.	160
<b>Омар ага Сомар Афиф.</b> Кінематографії країн Леванту: витоки та напрямки розвитку (Сирія — Ліван — Йорданія — Палестина)	162
<b>Успенська Ольга.</b> Позабюджетне фінансування закладів культури та мистецтва в Україні: тенденції та проблеми розвитку	165
<b>Червонюк Олена.</b> Візуальна культура як фактор самовираження особистості	167
<b>Черних Геннадій.</b> Субкультура корупції як чинник соціальної напруженості в українському суспільстві	170
<b>Чміль Ганна.</b> Простір екрану в сучасному культурному полі	173
<b>Шалапа Світлана.</b> Martha Graham — засновниця творчої школи та нової танцювальної техніки початку ХХ сторіччя	176
<b>Юдкін Ігор.</b> Інтертекстуальне як інтерперсональне: до морфології виконавства	178
<b>Яковина Оксана.</b> Іntenціональна культура текстів як актуалізація цілісності особи митця: Григорій Сковорода і святий Хосемарія Ескріва де Балагер	182



**Вероніка Афтаназів**  
*магістрант, студентка кафедри  
мистецтвознавчої експертизи НАКККиМ*  
Ipunika1@gmail.com

**Концепції для виставок — комунікативний процес  
між глядачем і творцем  
(на прикладі діяльності сучасної української  
арт-інституції — «Zenko foundation»)**

Дана проблематика є вкрай важливою на нинішньому етапі розвитку сучасного українського контемпорального мистецтва. Фонд «Zenko foundation» головною метою свого існування декларує підтримку й просування сучасного українського мистецтва на теренах України та світу. Децентралізацію українського арт-процесу, а також поглиблення міжрегіонального художнього діалогу фундація здійснює, маючи свій арт-простір у с. Татарів Івано-Франківської області.

Одним з пріоритетних напрямків розвитку «Zenko foundation» є видавнича програма, мета якої полягає у підвищенні інформованості вітчизняної та міжнародної аудиторії про український художній процес.

У проектах, що створює фонд, переважною більшістю залучаються для співпраці арт-куратори. Яскравим прикладом здійснення комунікації між мистецтвом і глядачем є виставка «Lovecontemporary», яка експонувалася в музейно-виставковому центрі «Музей історії Києва» з 2 березня по 2 квітня 2017 року.

Практично для кожного проекту, окрім візуальної частини, важливою складовою залишається текстова. Для цієї виставки текстову частину, концепцію виставки, запропонувала й реалізувала незалежний куратор Юлія Нужина. Ідея полягала в тому, що в рамках одного проекту були зібрані українські художні пари. Це був форум представників вітчизняного сучасного мистецтва різних поколінь.

Спільним завданням було розкриття ними у власній творчості такої категорії як «любов». Другим завданням для учасників стала відповідь митців на питання, чи є «любов» рушійною силою у сучасному суспільстві, чи здатна ця категорія впливати на самоідентифікацію людини і як вона впливає на розвиток суспільства в цілому? Кохання є однією з фундаментальних тем у світових культурі й мистецтві. Тому проєкт «Lovecontemporary» пропонував представникам новітнього українського мистецтва висловитися про кохання, як про одну з основних рушійних сил буття.

Контемпоральне мистецтво — це мистецтво, яке відбувається тут і зараз. Не для всіх глядачів достатньо візуального сприйняття художніх творів сучасних авторів. Для багатьох з них необхідне текстове роз'яснення виставки. Слово має дуже тісний зв'язок з візуальною культурою. Споглядання твору відвідувачем відбувається завдяки пізнанню його завдяки чуттєвим, емоційним переживанням на рівні півсвідомості. А прописаний словами образ концепції допомагає максимальному сприйняттю художнього образу через процеси мислення та розуміння правильно поданого тексту. У багатьох творах тексти оприлюднених концепцій повністю відображають те, що хотіли показати митці у творчому процесі. Це приклад вірно побудованого комунікативного процесу між образотворчим мистецтвом і сучасною людиною.

Важливою подією в межах проєкту «Lovecontemporary» був вечір мелодекламації, що відбувся 24 березня 2017 року. Читання поезії та лірики супроводжувалося бандурою, дудкою, сопілкою, дриббою та джембе. Для відвідувачів було зроблене яскраве поєднання української поезії — слова з мистецтвом візуального образу. Важливим є те, що існування слова, багатозначної одиниці, надзвичайно важливе для комунікативного, культурного, естетичного та соціального життя суспільства.

Комунікативні процеси є важливими в культурному житті сучасного соціуму. Вірно поданий меседж відіграє важливу роль у сприйнятті та розумінні дійсності, в якій ми існуємо. Комунікація повинна проводитися за допомогою мистецтва, театру, кіно, моди та заходів, насичених культурними подіями.

*Veronika Aftanaziv*

***Conceptions for exhibitions — a communicative process between spectators and creator (on the example of activity of modern Ukrainian art institution — «Zenko foundation»)***

***Summary.*** Communication processes are important in the cultural life of modern society. The message submitted in the right way plays a major role in

*perception, understanding and view of reality in which we exist. Communication should be conducted by means of art, theatre, cinema, fashion and activities rich in cultural events.*

**Ольга Бабак**

*аспірантка КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*

*olga.a.baback@gmail.com*

## **Іноземний контент ігрового кіно на українському екрані: сучасний стан та тенденції розвитку**

На сучасному етапі розвитку аудіовізуального медійного простору України характерним став вплив глобалізаційних викликів на процес формування контенту, що транслюється на вітчизняному екрані. Оскільки дослідження Інтернет-середовища, у якому аудіовізуальні твори передаються глядачеві також через екран, є доволі складним, цікаво буде простежити формування контенту ігрового кіно, зокрема іноземного, в українських кінотеатрах та на вітчизняному телебаченні.

Через складні умови виготовлення власних кіно- і телефільмів, у яких вітчизняні виробники опинилися після здобуття Україною незалежності, а також у силу переважного попиту українського глядача на зарубіжне кіно, більшу частку репертуару кінотеатрів та контенту ігрового кіно телевізійного ефіру заповнили стрічки іноземного виробництва.

Безперечним лідером кінопрокату в українських кінотеатрах уже багато років виступає Голлівуд. Так, у 2015 та 2016 роках частка показу на екранах українських кінотеатрів фільмів, виготовлених у Голлівуді, склала 55,5% та 50% відповідно, а загальна частка присутності американських стрічок власного виробництва і створених у копродукції — 73% та 70% відповідно. Серед «неголлівудських» фільмів на лідируючих позиціях прокату в українських кінотеатрах останні роки тримаються французька (11,5% у 2015 р., 10% у 2016 р.) та британська (10% у 2015 р., 16,5% у 2016 р.) кінематографії. За даними українського кінопорталу «Kino-teatr.ua», у 2015 році Україна випередила Францію на національному ринку за всіма показниками — було випущено 29 релізів (9,93% ринку). Хоча дана статистика враховує стрічки, зняті спільно з іншими країнами. Кількість ігрових повнометражних фільмів власного українського виробництва останні два роки не перевищують 2% від за-

гальної кількості демонстрованих стрічок.

За останні 3 роки Росія суттєво зменшила свою кінематографічну присутність на екранах українських кінотеатрів, але все-таки вона залишається відчутною. Якщо у 2015 році частка фільмів російського виробництва на українському екрані складала 3,5%, то у 2016 році — 2%.

У кінопрокат на території України потрапляють стрічки з різноманітних країн, як-то: з європейських, а також з Канади, Бразилії, Аргентини, Ісландії, Туреччини, Ірану, Австралії, Китаю, Південної Кореї, Гонконгу, Японії тощо.

Що стосується телебачення, то, за даними медіаконсалтінгової компанії «Медіа Ресурси Менеджмент», за 2015 рік, за територією походження фільмів, як і в кінотеатральній площині, «першу скрипку» в українському телеефірі грають США, на частку котрих (з урахуванням копродукції) припадає близько 54% від усіх показаних на ТОП-6 українських мовників фільмів. Друге місце по кількості показаних фільмів поділили стрічки європейського виробництва, російські фільми та фільми, що були виготовлені в СРСР в залежності від форматів телеканалів.

Важливим моментом для українського телебачення стало прийняття у 2016 році закону «Про внесення змін до закону України «Про телебачення і радіомовлення» (щодо визначення передач європейського виробництва)», який урегулював наповнення вітчизняного ефіру іноземним контентом. Так, згідно до закону, продукція європейського виробництва, а також США та Канади повинна становити не менше 70 відсотків загального тижневого обсягу мовлення, у тому числі не менше 50 відсотків від цієї кількості програм і фільмів українського виробництва. Кількість російських фільмів, що можуть транслюватися в українському ефірі, наразі обмежена до 30% від загальної кількості показуваних стрічок. Однак лазівкою для потрапляння російських фільмів на український екран може стати копродукція України та Росії.

Таким чином, можна зазначити, що на сьогоднішній день український екран перенасичений іноземними ігровими фільмами, які складають серйозну конкуренцію кінопродукту власного виробництва. Щодо найближчих прогнозів, то скоріш за все, голлівудське кіно зміцнить свої позиції на українському прокатному ринку, а російське кіно, своєю чергою, навпаки, значно зменшить свою присутність на українському екрані, і тому є всі шанси, щоб вивільнена частка відійшла українським та європейським стрічкам.

**Summary.** Nowadays the foreign films have flooded higher share of the cinema repertory and television content of feature films because of the diffi-

*cult conditions of making own film and television films, after gaining of independence by Ukraine, and because of Ukrainian viewer preference in overseas films. For many years Hollywood is the undisputed leader of film distribution in Ukrainian cinemas. Among the others movies on leader positions in Ukrainian cinemas recent years are hold the British and French cinema. Over the past three years Russia significantly has reduced its cinematic presence on the Ukrainian cinema screens, but it still remains. As for the next projections is likely to Hollywood movies will strengthen its position in Ukrainian rent market, but Russian cinema, on the contrary, significantly reduces its presence on the Ukrainian screen, so there is every chance that the released fraction will go to Ukrainian and European films.*

**Ольга Беда**

аспірантка кафедри  
естрадного виконавства НАКККиМ  
olabeda888@gmail.com

## **Актуальна музика як ідентифікатор соціокультурної стратифікації**

Сьогодні музика, як і будь-яке інше мистецтво, виступає соціокультурним ідентифікатором. Одним з важливих показників цієї ідентифікації стає поняття «актуальна музика». Це поняття поки що не є однозначним у термінологічному сенсі, оскільки часто як його синоніми вживаються поняття «сучасна музика», «популярна музика», «молодіжна музика» тощо. Чому саме актуальна музика, на нашу думку, є тим терміном, що найбільш точно окреслює соціокультурний вимір музичного мистецтва, який на даний момент є найбільш затребуваним? Якщо брати два терміни «сучасна музика» й «актуальна музика», то термін «сучасна» вказує на темпоральний аспект, тоді як «актуальна» зазначає споживача, реципієнта, тобто того, для кого ця музика призначена. Скажімо, якщо запитати, що таке сучасна музика, то студент консерваторії назве прізвища композиторів, твори яких виконуються на фестивалях сучасної академічної музики. Якщо ж задати це питання молоді інших верств населення, то відповіді будуть відмінними: хтось представником сучасної музики назве зірок світового шоу-бізнесу, інший — вітчизняних поп- або рок-музикантів, дехто згадає сучасних джазменів або фолк-виконавців. Відповідно, люди під сучасною музикою розуміють зовсім різну музику, але для кожного названа ними музика є актуальною. Однак актуальною може бути не тільки сучасна музика, бо

хтось залюбки слухає класичну оперу або старовині мелодії. Отже, актуальна та сучасна музика мають різне смислове наповнення, де перша підкреслює темпоральний аспект, друга — соціокультурно-преференційний. Друга складова є ідентифікатором соціокультурної стратифікації, де кожна соціальна група має свої музичні пріоритети (хтось слухає шансон, хтось — оперу або реп), і ці пріоритети є ознаками приналежності до неї.

Пара «популярна музика — актуальна музика» є найбільш близькою за значенням, бо музична індустрія працює на те, щоб популяризувати музику, яку вважає актуальною на даний момент для широкої аудиторії, тобто для багатьох соціальних груп. Однак стовідсоткове охоплення аудиторії популярною комерційною музикою неможливе, бо завжди є люди, які йдуть у супереч усьому, у тому числі споживанню популярного масового продукту. У парі «популярна музика — актуальна музика» підкреслюються соціокультурні аспекти, де зазначені терміни виступають як синоніми, доповнюючи за принципом «популярна, бо актуальна» та «актуальна, тому популярна». Актуальність у даному випадку виступає, як ознака відповідності очікування на соціальний запит різних верств населення. І в цьому аспекті актуальність не є ідентифікатором соціокультурної стратифікації, а, навпаки, чинником єднання.

Третя пара «молодіжна музика — актуальна музика» також має свою специфіку. Традиційно вважається, що поп-індустрія орієнтована на молодь, а тому популярну музику часто, особливо у радянські часи, іменували молодіжною. Так, молодь дійсно реагує на все нове, відкидаючи традицію, однак щодо платоспроможності, то не вона є найбільшим споживачем музичного продукту, оскільки найбільш заможними верствами є люди середнього віку. Завданням сучасних музичних продюсерів є створення музичного продукту, який би мав попит серед різних верств населення — і молоді, яка лише з часом може сплатити за якісну музику, і людей середнього віку, що мають вже усталені музичні смаки. Тому термін «молодіжна музика» є більш вузький, ніж «актуальна музика», оскільки остання спрямована на задоволення духовних потреб людей різного віку. Те, що низка музичних проєктів розрахована на молодь, а, вірніше, на підлітків, говорить про доволі вузький зміст поняття «молодіжна музика».

Останній аспект, не пов'язаний власне з термінологією, лежить у площині «якісна музика — актуальна музика». Очевидно, що змістовне наповнення цих термінів є зовсім різне, але часто буває, що актуальна музика в силу своєї новизни не завжди є якісною: новий товар швидше куплять, якщо навіть він не є належної якості. У музичній індустрії важливо «вхопити момент» і швидко продати товар,

поки він є новим. Утім, такого роду музичний маркетинг характерний скоріше для пострадянських країн з прагненням найшвидше заробити гроші. «Важковаговики» світової індустрії не йдуть таким шляхом, тому їхні прибутки є у рази вищі, ніж у пострадянських країнах. Однак, якість актуальної музики не є ідентифікатором соціокультурної стратифікації.

Отже, поняття «актуальна музика» є важливим у соціокультурному плані, бо воно дозволяє виокремити аспекти функціонування музики в соціумі, вказувати на різні соціальні верстви, що розглядаються як споживачі музичної продукції.

**Olha Beda**

### ***Actual music as an identifier of sociocultural stratification***

**Summary.** *One of the important indicators of sociocultural identification is the concept of «actual music» that has not become an unambiguous terminology in the sense of which synonymous terms «modern music», «popular music», «youth music» and others are used. Current and contemporary music have different semantic content, where the first emphasizes the temporal aspect, the second — sociocultural-preferential. The latter component advocates social and cultural stratification, where each social group has its own musical priorities and are signs of belonging to it. A pair of «popular music — actual music» is closest in meaning because music industry is working on how to promote music, which it considers relevant at this point to a wider audience that is for many social groups. The concept of «actual music» is important in sociocultural terms, because it allows isolating aspects of music in society, indicating the different social groups that are regarded as consumers of music production.*

**Олексій Безгін**

старший науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України,  
ректор КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого

uspenska@ukr.net

### **Ігор Дмитрович Безгін — фундатор підготовки менеджерів культурної сфери**

Активізація на початку 70-х років XX сторіччя засобів удосконалення організації та управління виробництвом у різних сферах діяльності викликала інтерес фахівців театральної сфери. Необхідність організаційного зміцнення та удосконалення умов творчої праці, економічного забезпечення театрів обумовили потребу в ква-



ліфікованих кадрах управління театральною справою та сферою мистецтв. З метою поступового забезпечення театральної мережі кваліфікованими фахівцями — організаторами театральної справи — у 1972 році в Київському державному інституті театрального мистецтва імені І. К. Карпенка-Карого (зараз Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого) Ігорем Дмитровичем Безгіним була започаткована спеціалізація «Організація, планування та управління театральною справою», на базі якої у 1975 році ним була створена перша на той час у Радянському Союзі кафедра організації та управління театральною справою, яка й нині готує висококваліфікованих фахівців-управлінців для галузі культури і мистецтв і носить його ім'я.

У розробці матеріалів, пов'язаних з модернізацією навчання у вищій театральній школі, І. Д. Безгін звертався до досвіду американської вищої освіти у творчих закладах, що передувала європейським освітнім інноваціям. Адже, перебуваючи протягом 1997 року на науково-педагогічній роботі в нью-йоркському Сіті-університеті (США), він співпрацював з відомим в Америці педагогом, театральним практиком і автором праць з театрального менеджменту Стівеном Ленглі. Результатом такої співпраці стало видання в Україні книжки С. Ленглі «Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід», переклад з англійської і редагування якої здійснив Ігор Дмитрович.

І. Д. Безгін завжди підкреслював, що в сучасних умовах розвиток вищої освіти, у тому числі й мистецької, повинен підпорядковуватися законам ринкової економіки. Але вищій школі необхідно орієнтуватись не лише на спеціальності, які затребувані ринковими умовами, а й наповнювати зміст освіти новітніми технологіями, запроваджувати інновації в сучасне навчання з високим рівнем інформатизації навчального процесу, виходити на творчі, ділові зв'язки із замовниками фахівця. Так для підготовки фахівців магістерського рівня на кафедрі організації театральної справи за ініціативою Ігоря Дмитровича були введені такі дисципліни, як «Інформаційні технології у науковій діяльності», «Менеджмент у сценічному мистецтві: історія, теорія, практика».

За 40 років існування кафедри випущено більше ніж 1000 менеджерів, які успішно працюють на адміністративних посадах у сфері культури і мистецтва як в Україні, так і за її межами: Росії, США, Ізраїлі, Німеччині, Болгарії, Угорщині, Латвії тощо. Практично немає театру або іншої установи виконавського мистецтва в Україні, де б не докладали своїх адміністративно-управлінських зусиль випускники кафедри організації театральної справи.



Ступаючи на шлях активної інтеграції до європейського культурного простору, Україна визначила свої орієнтири у сфері культури взагалі та в галузі освіти зокрема, аби, розвиваючи власний досвід, наслідувати добрі ініціативи зарубіжних країн. Тому інноваційні формування освітніх структур і впровадження нових моделей та програм підготовки фахівців у вищій мистецькій школі — процес надзвичайно складний. Виникає багато питань, зокрема таких: як має виглядати оптимальне співвідношення теорії та практики у навчальних програмах, хто викладає краще — університетські викладачі чи практикуючі менеджери, як саме мають реагувати розробники навчальних програм на потреби того чи іншого сектору мистецької практики, що дуже швидко змінюються. Це коло питань потребує подальшого дослідження.

**Oleksii Bezhin**

**Ihor Bezhin — a founder of preparation of managers of cultural sphere**

*Summary. The need for institutional strengthening and improvement of conditions for creative work, economic security of theatres led to the need for qualified personnel and business management of theatrical art sphere. The report is devoted to the multifaceted work of the famous theatrical business organizer, researcher and teacher I. D. Bezhin and covers some of the issues concerning the training of future managers for arts and culture.*

**Сергій Безклубенко**

*доктор філософських наук, професор,  
провідний науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України*

## **Слово як носій інформації, або Українські таємниці Євроіндії**

Про «слово» сказано й написано «гори» слів... Його романтизують<sup>1</sup> та звеличують<sup>2</sup>, як Тарас Шевченко, обожають, як євангеліст Іоанн<sup>3</sup>, часом сумніваються у їхній моці, як Леся Українка<sup>4</sup>. «Слово» як питому одиницю мови з різних сторін вивчають науковці. Про значення (смісл) слова, його структуру написано чимало «структуралістами», «семіотиками» та «семіологами» — від Сосюра до Лотмана й Умберто Еко. Про «внутрішню форму» — як нібито «відношення смислу слова до свідомості його носія» — дискутували В. Гумбольдт, О. Потебня, Г. Шпет, О. Лосев. Проте залишається все ще мало з'ясованою надійність слова як засобу комунікації з огляду

на його особливості як носія інформації. Цим і зумовлений вибір теми дослідження.

Мета ж даної статті — відстежити причини й наслідки зміни первісних *форми* та *змісту* слова у процесі використання його як засобу спілкування та виявити умови й значущість збереження їхньої (тобто форми та змісту слова) сталості. Під «формою» слова автор розуміє його графічне накреслення (на письмі) та звучання (у мовленнєвій практиці), під «змістом» — означуваний словом об'єкт (денотат).

Як відомо, існує чимало (щоб не сказати — *безліч*) різноманітних *засобів* спілкування людей між собою. Починаючи від *пози, жести, гримаси обличчя, виразу очей* і закінчуючи членороздільною мовою. Утім, чому, власне, «закінчуючи»? Адже достеменно встановлено, що існують й інші засоби спілкування людей як між собою, так і з тваринами, які не вписуються у межі не тільки словесних, а й узагалі предметно-речових.

Попри всі ці та подібні прояви особливих, *екстремальних*, форм залишається непохитним уявлення, що мова — найдосконаліший засіб комунікації. Проте, яким би дивним це не видавалось з першого погляду, мова як звичайна, побутова (*мовлення*), так і та, що слугує «матеріалом», у якому «вибудовані» наукові, філософські, релігійні твори, що відіграють надзвичайно важливу роль у житті суспільства, на жаль, не є *абсолютно досконалим* засобом спілкування. Головним чином через природжену ваду питомої одиниці цього матеріалу, його «цеглинки» — *слова*. **Зазвичай, цю вадю називають багатозначністю.** Взяти для прикладу слово «культура».

Але ця «багатозмістовність» слова «культура», як і будь-якого іншого, ілюзорна. Саме по собі «слово» — *слово як таке* — *беззмістовне*. Це переконливо доводить неспідоготовлена зустріч з незнайомою іноземною мовою. Але й у знайомій і навіть рідній мові *вимовлене* (як певна сукупність, послідовність, комбінація звуків) чи *написане* (як певна сукупність, послідовність, комбінація знаків), «слово» *являє собою всього лише своєрідну («прозору» — подібно до кришталевої склянки) «тару»*. І подібно до того, як посуд в результаті заповнення його певним *вмістом*, набуває не тільки іншого кольору, але додаткової «вартості», так кожне слово (номен) *набуває того чи іншого смислу* завдяки «наповненню» його *змістом*: означення ним певного явища (denotat).

Ось у цьому «моменті» — *процесі наповнення слів певним змістом* — і причаївся «камінь спотикання»: *особистісний відтінок* смислу понять, які означуються словами. Як прозорий посуд забарвлюється в колір *вмісту* (а його обирає власник посуду), так і слова

набувають *особливого відтінку значення*, в залежності від розуміння особою того явища, що вона його «вкладає» у слово, як його (цього слова) *зміст*. Інакше кажучи, слова, а відтак і означувані ними поняття, *неуникненно несуть на собі відбиток особи, яка ними користується*. А це позначається на процесі спілкування, як *завада*.

Справді, щоб «комунікація відбулася», тобто люди у спілкуванні зрозуміли одне одного, треба кожному добирати слова, які *так само* розуміють співбесідники. Для цього необхідно уникати їхнього «*суб'єктивного*» відтінку й дотримуватись винятково «*об'єктивного*» їхнього значення.

Але, на разі, у нас мова не про це. не про винайдення нових «інструментів» спілкування, а про, так би мовити, **«трансформацію»** існуючих. При тому «трансформацію», яка відбувається не в результаті свідомих зусиль, спрямованих на «удосконалення» слова (і поняття), а внаслідок стихійних, мало чи й зовсім неусвідомлюваних «змін», «доповнень», здійснюваних учасниками спілкування. Отож у даному разі уявляється більш коректним вживати терміни *деформація*.

Найперші *деформації змісту* слів відбуваються уже «на самому початку» — в процесі *освоєння* (!) людьми *слів* як «інструментів» спілкування Стаючи для кожної людини «своїми», слова при цьому неуникненно набувають специфічного *відтінку смислу*, у відповідності із особливостями світобачення та світовідчуття цієї особи. Науковці з приводу цього кажуть, що *об'єктивні* (= умовно загально-визнані) значення слів *суб'єктивуються*: *смісл* слова (написаного

Баловство — Балатва	День днина — Дина	Ласкати — Лас
Біда — Бхед	Дерево, Дрова — Драва	Ліпити — Лип
Багатство — Бахутва	Сім'я — Самья	Липучка — Липатка
Бадьорий — Бадра	Десятеро — Дашатара	Лише (трохи) — Лиш
Боятись — Бхьяс	Диво — Диво	Лупити — Луп
Сварка — Свар	Дивний (дивовижний) —	Любити — Любх
Брат — Братри	Дивья	Лялити, ніжити — Лал
Братство — Бхратрьтва	Доля — Дала	Мастак (голова) —
Будити — Будх	Хата — Хата	Мастака
Буран — Бхурана	Драти — (рвати) Дри	Материнство —
Бування — Бхавани	Тікати (драпати) — Дра	Матрьва
Бути — Бху	Дурний — Дур	Мед — Мадху
Валик — Валика	Дути — Дху	Мертвий — Мритью
Вал — Вал	Дирка — Дрика	Мішок — Машака
Вам — Вам	Дим — Дхума	Мій — Ме

Вас — Вас	Сутність — Дститва	Мора-ок (мрак, затемнення) — Марка
Вдова — Видхава	Живий — Дживан, джива	Мліти — Млаи
Вергіння — Вартана	Життя (живіт) — Дживатва	Мертвий — Мрита
Відати — Вед, вид	Дживатва	Мокнути, мочити — Мок, моч
Ведіння — Ведана	Сіно — Сина	Обличчя, лице, морда — Мурдхан
Вертіти — Врит (врат)	Зима — Хима	Мишка — Мушка
Васанта — Весна	Земля — Хема	М'яти — Матх
Поворот, Вертання — Вартана	Знання — Джняна	Нагий — Нагна
Ворог (ворожий, вражий) — Враджья	Знати — Джна	Нам — Нах
Виідати — Вьяд	Знаток — Джанака	Напій — Пиво
Гаркати, гарчати — Гардж	Покалічення — Банда	Нас — Нас
Загата — Гати	Інший - Анья (рос. иной)	Небеса — Набаса
<i>Виіцати — Вьяк (вякать)</i>	Мул — Ила (рос. ил)	Ні — Нед (рос. нет)
Гора — Гири	Кожний — Кашчит	Низина — Нихина
Горіння — Гхрьни	Як — Ка (рос. как)	Низько — Ништка
Грабувати — Граб	Кадка — Кандука	Спадати — Ниспад (рос. ниспадать)
Грива — Грива	Кара — Кара (убивство)	Новина (Місяця) — Навина
Груди — Хрид	Кашель — Каш, каша	Новий — Нава
Гризіння — Грасана	Коли — Када (рос. когда)	Ніготь — Нігха
Калюжа — Калюжа	Которий — Катарат	Нос, носик — Наса, насика
Гудіти — Гудита грати (у чех. — гудба — музика)	Кратний — Крату	Ніч — Ніч
Гукати, — Гху	Кров — Крави	Обох — Убайох (рос. обоих)
Давання Даван	Кручений — Крунча	Овечка — Авика
Дай мені — Деха ме	Скрушно — Круш	Вогонь — Агни (та ім'я бога Вогню)
Дати — Да	Кулик — Кулика	Трут — Терти
Двоаякість — Двандва	Куль — Кула	Тонкий — Тону
Діва — Деві	Кучерявий (Курчавий) — Курча	Торення (дороги) — Тарана
Дерев'яний — Дравья	Кущ — Кустха (рос. куст)	Той — Тат (рос. тот)
Один — Ади (рос. адин)	Купа — Куча	Трегі — Тритіє
Відкритий — Уткрита	Ладити — Лад	Три — Три
Відчалити — Утчал	Світлий — Света	Трое, тріада — Трая
Падати — Пад	Свій — Сва	
Пара — Пара (другий)	Властивість — <i>Сватва</i> (рос. свойство)	
Піна — Пена (рос. пена)	Свояк — Свака	
Перший — Пурва		
Перепливати —		
Параплавате		

Пес — Пса	Сварка — Свар	Трійка — Трека
Півень — Кур (співати)	Сяйво — Сайя	Боягузтво —
Піч — Пач	Слава — Шправа	Траса (рос. <i>трусость</i> )
Печиво — Пачана	Славлення — Шраваніє	Тугий — Тунга
Пити — Піта (па, пи)	Смерть — Мритью	Турити
Плавання — Плавана	Сніг — Снеха	(штовхати) — Тур,
Той, що пливе — Плава	Збори, Збирання — Сабрана	тудж
Потакати (потурати) —	Амбар — Самбара	Надавати тумаків
Потакам	Собраття — Сабратри	— Тама
Приємно — Прия	Співпадіння, удача, згода —	Пітьма — Тамас
Простір — Прастара	Сампад	Іти — Іти
Проти — Прати	Стан — Стхана	Чашка — Чашака
Протистояти — Пратиста	Стати (зупинитися) — Ста	Відьма — Відма
Радувати — Радх	Сто — Сото	(Видман —
Руйнувати — Руй	Ступа — Ступа	людига великої
Рана — Врана	Сухо — Суха	вченості, знавець)
Поранений — Вранин	Сушка — Сушка	Четверо —
Річ (мовлення) — Річ	Тоді — Тада (рос. кажуть	Чатвара
Роса — Раса	<i>тагда</i> )	Чотири — Чатур
Рубати — Ру	Утьрох — Трищу	Чотиричастний —
Рушити — Руш	Таскати — Тас	Чатушка
Садити — Сад	Твій — Тва	Чотирнадцять —
Свекор — Свакар	Творити — Твор	Чатурдацан
Грива — Шия, грива	Те — Те	Чудак — Чуда
Шибко, шибеник —	Тобі — Твайи	Чулан — Чула
Шибхам	Темно — Томо	Шалаш — Шала
Юна — Юний		

чи мовленого кимось), «переходячи» у свідомість (пам'ять) іншої особи, набуває, хай і незначного, але особистісного відтінку.

Пояснимо на простому, як здається, прикладі: кожна «особа жіночої статі», відповідно до природи свого ества, мріє про материнство, хоче стати матір'ю, притому — *ідеальною*. Але у той же час кожна з них *по-своєму* уявляє *ідеал материнства*. Отже, за умови такої «поголовної» деформації змісту слів, аби «комунікація» відбулась, кожний її учасник повинен «очищувати» свої слова від особистісного їх смислу чи відтінку. Інакше спілкування виявиться неможливим («моя твоя не понімай!»).

У даному ж разі нас цікавить дещо інший аспект процесу деформації слів, а саме та обставина, що в процесі спілкування між людьми зазнає зміни не тільки *зміст*, а й *форма* слова. Застосовую-

чи вжите вище порівняння *слова з посудом*, можемо сказати: зазнає змін не лише «*вміст*», а й «*тара*» — форма слова.

Зазвичай, це відбувається стихійно, «ненароком», у процесі буденного спілкування людей. хтось, «тугуватий на вухо», «*недо-чуває*» якихось звуків, інший, «недорікуватий» (шепелявий, гаркавий, гугнявий тощо) — *недовимовляє* якихось звуків, відтак з'являються слова-*покручі*, які можуть навіть з часом набути статусу «діалектизмів». Ось у нас, у різних регіонах, наприклад, кажуть про одне й те саме: одні — *свято*, інші — *сьвато*, треті — *св'ято*. Наддніпрянці кажуть *треба*, подоляни — *траба*, житомиряни — просто *тра*, на Уманщині — не терплять початкового голосного (О, У, А), тому й кажуть *Гумань* (замість Умань), *гобід* (замість обід), *гоїрок* (замість огірок), *Голька* (замість Ольга), *Ганна* (замість Анна) тощо.

Особливо ж «псуються» слова в процесі спілкування людей різної етнонаціональної приналежності, оскільки тут, окрім вищезазначених причин, для цього з'являється цілий шерех додаткових.

*Слово* у мовленнєвій практиці являє собою, з формального боку, певну сукупність звуків. А в процесі мовотворення кожного окремого народу формується цілком певний, обмежений кількісно (від трохи більше десяти до кількох десятків) та своєрідний якісний (з огляду на спосіб видобування) набір звуків, які використовуються для утворення слів: *голосні* (наголошені, ненаголошені, лабіалізовані, нелабіалізовані), *приголосні* (глухі, дзвінкі, шиплячі, свистячі, проривні, задньоязичні, передньоязичні, губні тощо). Відтак мовні системи різних народів практично виявляються кількісно й «якісно» *недостатньо* сумірними. Через це «пересадження» слів з одного етнонаціонального мовного середовища до іншого неunikнено пов'язане із мовленнєвими «спотвореннями». Наприклад, у нашій мові, як і в інших слов'янських, початково був відсутній звук, котрий тепер означається літерою «Ф», і його замінювали поєднанням звуків, яке здавалось найбільш адекватним — «ХВ». Сліди цього «недоліку» - в іменах (наприклад, в імені визначного вітчизняного етнолога Хведір Вовк), у приказках (перед паном Хведорком ходить Хведір ходорком), у жартівливих каламбурах («не те «хве», що «хвїртка», а те «хве», що у боки взялося, «хвутбол»).

Проте у даному разі нас цікавить не так і не стільки спосіб «добування» інформації, «зашифрованої» плином часу у «слові», скільки обставини цього «шифрування» та ті умови, які сприяють збереженню в часі первісних форми та змісту слова, тобто «закодованої» у ньому інформації.

Як уже зазначалося, «деформації» неunikнено відбуваються

за умов *відкритого суспільства*, тобто в процесі активного між-національного, міжетнічного спілкування.

Загальновідомо, що навіть дуже добре вино за умов зберігання його у недостатньо щільно закупореному посуді втрачає свої первісні якості аж до того, що обертається на оцет. Натомість, у герметично закритому посуді вино «зберігає» свої початкові якості та навіть, на думку знавців і цінителів, значно поліпшує їх. Як не дивним це може видатись з першого погляду, подібне відбувається і зі *словами як носіями інформації*. В умовах відкритості суспільства до активного міжнаціонального спілкування *слова* неunikнено зазнають змін як у внутрішньому своєму змісті, так і в зовнішній формі (мовлення, графіка). Натомість в умовах ізоляції (чи то «добровільної» — «старообрядці» в Росії, чи то вимушеної (еміграція релігійних громад «мормонів», «молочанів» та деяких інших «сектантських» утворень до США) певним етнонаціональним групам, навіть за умов вельми тривалого перебування в оточенні іншомовного середовища, але при відсутності активного спілкування з ним, вдається зберегти свою «рідну» мовленнєву сферу від серйозних пошкоджень.

Вражаючий приклад щодо цього являє собою *санскрит* — за-консервований у часі прадавній «сколок» мови *наших* предків.

Як ієрогліф або відбиток печатки виглядає санскритське двоскладове слово. Переписане (транскрибоване) латинськими літерами *джнату*. Що стосується *змісту* цього слова, то він передається дієсловами: в англійській мові *know*, у німецькій — *kennen*, у французькій — *connaître*, в іспанській — *conocer*, у грецькій — *γινώσκω* (гносомай), латинській — *cōgnōsco* (когноско), у російській — *знать*, у польській — *znać*, чеській — *znáti*, сербо-хорватській — *znati*, українською — *знати*, а от у азербайджанській — *білмәк танимаг*.

Як бачимо, *значення* (тобто зміст) слова «*джнату*» і його *звучання* (тобто мовленнєва форма) у санскриті й в українській (як, утім, і в інших слов'янських мовах) практично *збігаються*, тимчасом, як у англійській та інших європейських — не слов'янських! — мовах, наявне тільки більш-менш віддалене «відлуння» — *kn, gn, zn*, натомість, в азербайджанській (як і в інших *не*індоевропейських мовах) — жодного натяку на спорідненість.

І слово «*знати*» не виняток. Ось короткий перелік подібних «співпадінь» українських та санскритських, тобто *індійських*, слів (у стовпчиках ліворуч — сучасні українські, праворуч — санскритські, тобто індійські (мова хінді) слова, курсивом подані російські Упродовж тривалого часу, аж до епохи «Великих географічних відкриттів», у Європі мало що знали про Індію. Обходились чутками та казками. Навіть знаменитий «відкривач» Америки Христофор



Колумб мав вельми тьмяні уявлення про країну, яку відправлявся освоювати. Висадившись на один з «відкритих» ним Антільських островів, він був упевнений, що перебуває в Індії, притому — не в одній, а в кількох з них: «знаходячись тут, в Індіях...», — писав він каталонській королеві Ізабелі<sup>5</sup>. Згодом, європейці, вражені неповторною самобутністю багатотисячолітньої історії індійської культури, а особливо тим, що структура європейських мов аналогічна структурі індійської мови та містить велику кількість «спільних» слів, відразу й беззастережно віддали «пальму першості» санскриту. Саму цю групу мов промовисто назвали *індоєвропейською*, а носіїв культури — *індоарійцями*. Санскрит набув статусу «батька» європейських мов. Однак наприкінці ХІХ-го століття думка змінилася: більшість мовознавців дійшли висновку, що це саме санскрит успадкував набутки європейських мов. Однак це не вирішувало питання про мовні першопочатки: *поміж європейських якась-то мова була первісною?*

1880 року (згадаймо самий розпал російських гонінь на українську культуру й, зокрема, мову) у місті Одеса (зверніть увагу, не у Києві чи Харкові, не кажучи уже про Львів!) вийшла друком брошура «Древность малороссийского языка». Її автор, *поляк* за походженням, по-європейськи освічений лінгвіст, *польський* та *російський* мовознавець Михайло Михайлович Красуський зазначав: *«Занимаясь долгое время сравнением арийских языков я пришел в убеждение, что малороссийский язык не только старше всех славянских, не исключая так называемого старославянского, но и санскритского, греческого, латинского и ПРОЧИХ арийских. А между тем малороссийский язык не имеет по настоящее время даже порядочного словаря! Это обстоятельство и помешало нашим и заграничным филологам открыть действительный источник древних языков. К тому же в последнее время заграничные ученые начали убеждаться, что колыбелью арийских племен не была Средняя Азия, но так названная Сарматская долина, или Славянская; следовательно, на этой равнине по настоящее время ЖИВУТ Малороссы и происшедшие от них же колонисты на севере, и Новгородцы: и вообще Великороссы. Известно, что новгородское наречие наиболее подходит к малороссийскому»*.

Красуський не просто задекларував першоосновність української мови серед індоєвропейських, а переконливо, оперуючи даними порівняльного мовознавства, довів: *наочно, на пальцях рук продемонстрував істинність свого твердження*.

Логіка насправді «проста, як усе геніальне». Виходячи з того, що числівники являють собою найдавніший елемент мови, Красусь-



кий показав, що назви чисел в європейських мовах походять саме від праукраїнських найменувань. Отож і всі слов'янські, включно з «великим и могучим», завдячують своїм походженням праукраїнській мові.

Звісно, таке «нахабство» не могло бути терпимим у Росії. Брошуру за «крамольні» думки, опубліковані у ній, велено було знищити. Та виявляється, що іноді не горять не тільки рукописи, але друковані тексти. Віднайдений був чи не єдиний, чудом уцілілий екземпляр, і слушного часу перевиданий у журналі «Індоевропа» (№1 за 1991р.). За чверть століття, що минуло відтоді, у цьому напрямі здійснено чимало надзвичайно важливих і цікавих своїми висновками досліджень, зокрема й українськими індологами, які недвозначно засвідчують близьку спорідненість не тільки санскритської та української мов, але й основ побутової культури, що знаходить підтвердження у топо-, тагіроніміці (назвах місцин та водойм) та у іменах і прізвищах.

Проте настільки міцні у нас «пережитки» (?) почувань власної нібито «меншовартості», що й у цій царині знаходять собі «місце бути». Не кажучи вже про російських «патріотів» з їхньою манією «всечеловечности», не можуть остаточно погодитись з пріоритетом української серед індоевропейських мов і вітчизняні невігласи. Ба! Навіть наші видатні дослідники спорідненості українщини зі санскритом часом також «заїкаються». Ось, наприклад, наш видатний індолог Степан Наливайко пише: *«Ім'я Мокоша — слов'янський різновид індійського Махеші, а Махеші — ще одне ім'я дружини Шіви, синонім до Махадеві — «Велика богиня».* Подібно й при розгляді інших давньотрадиційних українських імен, топонімів та гідронімів дослідник ні-ні та й акцентує увагу на їхньому «індійському» або «санскритському» корінні. Так, ніби це колись індуси сюди прикочували й залишили тут різноманітні сліди свого перебування! Тоді, як насправді, це саме наші далекі прапрапредки — «коровичі» (Наливайко, обережно обминаючи слово «українські», називає їх «нашими **індо (?)**» — європейськими предками!) на волах здійснили «вояж» до Гімалайських гір та берегів Гангу й там поклали початок розвитку великої індійської культури, чатиною, носієм і виразником якої і є «санскрит», а простіше кажучи, індійська мова, яка так і називається — *хінді, але коріння якої — тут, на наших землях.*

Ще 1933 року Олександр Білецький у вищезгаданій статті «Давня Індія та її література» категорично й однозначно відзначав: *«...індійська історія починається з того, що за непам'ятних часів з Іранського плоскогір'я прийшло в долину Інду та його притоків пастуше арійське (не індоарійське!) плем'я і зі своїми чередами роз-*

*селилося, перемагаючи ОПР ТУБІЛЬЦІВ, на родючих просторах річкової країни. Тут, не знаючи ні міст, ні центральної влади, у межах родової організації, яку пізніше заступила громада, жили вони довгі віки, складаючи свої найстаріші гімни. Тут склалася й змінилася в них та первісна форма суспільства (в Індії вона набула особливо сталого характеру), яку ми називаємо сільською громадою і громадським землекористуванням...»*

Той воловий «вояж», проміжним пунктом якого стало Іранське плоскогір'я, тривав не один десяток століть, тож «по дорозі» було «насіяно» чимало слів, які там «проросли», часом «схрестившись» з тамтешніми місцевими, «визріли» й дали врожаї. Ось, приміром, слово «Бог». Видатний українознавець Іван Огієнко (митрополит Іларіон) писав: *«Слово Бог було в нашій мові з дуже давнього часу, а дісталося до нас десь із Південного Сходу, із персько-іранського світу, порівняйте санскритське bhago, zendське bagha, перське bagha — багач, багатство, добро, податель добра. Наші слова багач, багатий, багатир, багатство (давніші богач, багатий, багатир, багатство), збожжя — збіжжя тощо одного пня з словом бог». У цьому неможливо не вбачити виразного сліду тривалого упослідження української культури загалом та зокрема й особливо — української мови як носія цієї культури.*

Зерна тих «врожаїв» — часом генетично вже модифіковані — вітри історії час від часу заносять до нас, і ми їх вшановуємо, як поважних іноземців, не тільки «не впізнаючи» — навіть не здогадуючись, що вони — нашого «роду-племени». Красуський назвав десятки таких, «запозичених» у нас — при тому в різні часи! — слів. І чи не найбільш вражають слова, пов'язані з обставинами одомашнення нашими предками коня, яке відбулося уже в часи після волового «вояжу» до Гімалаїв. Одомашнений кінь був рідкісним розкошем, ним володів великий та могутній пан, володар, словом, Князь — *Князь*. Німці витлумачили на свій лад — *König* (кьоніг, що означає по-теперішньому *корль*, англійці — по-своєму — *King* (*король*) *та* *Queen* (*королева*), запозичились відповідно шведи — *Konung*, норвежці — *Wiking*, а також, по-особливому, іспанці: кінь у них — *Kabala*, у якій прозора проглядає наша-таки кобила. Від іспанців це слово і поняття позичили (в часи іспанських завоювань Франції) і французи і назвали вершників квалрами, а кінну армію — кавалерією. Не менш вражаючими видаються міжнародні пригоди нашого слова радити та похідних від нього. Насамперед зауважимо, що первісне значення цього слова не «*советовать*», не *to device* (англ.) тощо, а — *робити*. «Зарадити справу», «дати чомусь раду» означає саме зробити щось. Свідченням цього є значення похідних від цього

слова у братніх слов'янських мовах: *ради́чки* у чехів, болгар, сербів, хорватів — це не «советники», не «пораденки», а — працівники. Так само наша Рада — не «Совет», не «Council», робочий орган. У цьому зв'язку може бути ясно, наскільки дотепними та розумними були ті депутати (чи не «колеги» Колісниченка та Ківалова!), які пропонували перейменувати раду на «говорильню» (фр. *parlement*). Похідні від цього нашого слова різні: «-rat'и» (бундесрат) та, відтак — ратуші та ратифікації. Від *рала* (ора(д)ла) та *р(а)ядна* до *жонд'у* (польськ. уряд) та індійського *раджі*<sup>1</sup>, німецьких *Ratuscha* (*ратуша*), *Ratification* (*ратифікація*), *Bundesrat* (*бундесрат*) — виразні сліди україногородного *радити*...

Отже, «Слово» є унікальним носієм інформації, що зумовлює його визначну роль як універсального засобу спілкування. Виконуючи цю «місію», слово піддається різного роду спотворенням як його змісту (смыслу, обсягу інформації), так форми, під якою в даному разі розуміємо оці виголошення (озвучення) слова у мовленнєвій практиці та графічне його позначення на письмі.

Природними причинами «псування» (дери́вацій) слова є індивідуальні мовленнєві та слухові відмінності між людьми — учасниками спілкування, навіть однієї «природної» мовної системи, та недостатня «сумірність» мовних систем різних народів.

Відтак об'єктивною умовою спонтанного, *стихийного* збереження первісних змісту та форми слова є обмежений обсяг комунікації, що суперечить самій природі та призначенню слова. Щодо «суб'єктивних» факторів, спроможних принаймні істотно застерегти слова від ушкодження, то це свідоме ставлення до рідної мови, як однієї з найважливіших соціально-культурних цінностей, невтомна робота над поглибленням та поширенням знання рідної мови, дотримання науково обґрунтованих норм її вживання.

Що ж до самого явища, факту, *результатів* збереження первісних змісту та форми слова як носія інформації, то, як випливає з вище поданого аналізу, важко перецінити їхнє культурно-історичне значення, оскільки вони проливають додаткове світло на першопочатки людської історії, а місце й роль у цьому процесі мови та народу — її творця.

З приводу ж намагань «дуже вчених» мовознавців, зокрема й особливо з числа північно-східних сусідів, нехтувати історичними фактами щодо витоків індоевропейських мов, не кажучи вже про традиційне для російських шовіністів заперечення навіть самого існування української мови, напрошується відома оцінка недолугих «лінгвоархеологів», які під час «розкопок» стародавніх мовних побудов необачно відкидають саме той камінь, який був наріжним<sup>7</sup>.

**Примітки:**

<sup>1</sup> «Ну що б, здавалося, слова... Слова та голос — більш нічого. А серце б'ється — ожива, Як їх почує!..» Ідуть меж люди!» (Т. Г. Шевченко. «Ну що б, здавалося, слова...» «Кобзар», К.: Дніпро, 1976. с. 487).

<sup>2</sup> Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Поставлю слово. (Т. Г. Шевченко. Подражаніє 11 псалму. «Кобзар», К.: Дніпро, 1976. с. 487).

<sup>3</sup> «1. Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і слово це було Бог. 2. Воно в Бога було споконвіку і Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті і правди...» (Євангеліє від Івана, 1:1–14).

<sup>4</sup> «Слово, моя ти єдина зброя... Слово, чому ти не твердая криця, що серед бою так ясно іскриться...» Леся Українка. Тв. В 4-х т. т. Т. І., К.: Дніпро, 1981, с. 186–187).

<sup>5</sup> Див. С. Безклубенко. Ошибка дона Христофора Колумба. — К.: Альтерпрес, 2005., с. 112.

<sup>6</sup> {Коли у 20-х роках минулого століття в Індії розпочався рух за самоврядування, його назвали *svaraj* (*xindī*) — означає *самоврядування*.

<sup>7</sup> «Камінь, що його відкинули будівничі, — той камінь наріжним став каменем» (Євангеліє від Матвія., 21:42).

**Оксана Бельдій**

*аспірант кафедри культурології НПУ  
імені М. П. Драгоманова, м. Київ  
oksanabeldy@ukr.net*

## **Феноменологічна версія взаємовпливу природного і культурного у мові**

Питання кореляції світу та мови — предмет інтересу численних дослідників у різних галузях. Особливо гостро воно постає у проблемі порозуміння в сучасному дискурсі. Спробу дати цілісне трактування цієї теми віднаходимо у феноменолого-екзистенційних поглядах Моріса Мерло-Понті.

У знаковій праці «Феноменологія сприйняття», він зауважує, що ми живемо у світі, де мова вже впроваджена. Для всіх повсякденних розмов ми володіємо вже сформованими значеннями. Вони викликають у нас лише деякі другорядні думки; останні, в свою чергу, передаються в інших словах, які не потребують від нас зусиль для їхнього вираження, а від наших слухачів — зусиль для їхнього розуміння. Таким чином, мова й розуміння мови здаються зрозумілими самі по собі. Мовний та інтерсуб'єктивний світ не дивує нас, ми не відокрем-

люємо його від самого світу й мислимо всередині вже промовленого йпромовляючого світу.

Мова — це не просто «знак» мислі, якщо тлумачити знак як деякий феномен, що повідомляє про інший феномен, подібно до диму, який вказує на вогонь. Насправді мова й мислення взаємопроникають, смисл включено у мову, і мова є зовнішнім існуванням смислу. Потрібно, щоб слова й мова припинили бути способом означення об'єкту чи думки і стали присутністю цієї думки у відчутному світі, стали не одягом мислі, а її емблемою чи тілом.

Нам слід пошукати зачатки мови в емоціональній жестикуляції, посередництвом якої людина доповнює даний світ світом олюдненим. Неможливо розділити в людині первинний шар поведінки, який ми могли б назвати «природним», та сформований культурний чи духовний світ.

Говорити про «природні знаки» ми могли б у випадку, коли анатомічна організація нашого тіла співвідносила з даними «станів свідомості» певні жести. Одначе міміка любові й ненависті у японця й західної людини різниться. Точніше, відмінності міміки приховують різницю самих емоцій. Випадковим у відношенні до тілесної організації постає не лише жест, але й сам спосіб прийняття ситуації й життя в ній. Японець у люті посміхається, західна людина червоніє й тупає ногами. Двом суб'єктам недостатньо мати одні й ті ж органи, чи одну й ту саму нервову систему для того, аби однакові емоції проявлялися в них однаковими знаками. Важливим є спосіб застосування власного тіла, одночасне надання форми тілу і світу в межах емоції. Психофізіологічне оснащення залишає число можливостей відкритим, і не в ньому, ні в області інстинктів немає людської природи, даної раз і назавжди. Спосіб застосування людиною свого тіла є трансцендентним у відношенні до тіла як просто біологічного буття. Кричати у гніві чи цілуватися в коханні не більш природно і не менш умовно, ніж називати стіл столом. Пристрасті і форми поведінки придумуються так само, як і слова. Мова є прийняттям суб'єктом позиції у світі його значень. Термін «світ», у цьому випадку, означає, що «ментальне» чи культурне життя записується у життя «природного» його структури, мислячий суб'єкт має базуватися на суб'єкті втіленому.

Те, що обумовлює й перші слова дитини, і слова письменника (побудову слів і побудову понять) — це відкритість буттю, яка постійно відтворюється.

Функція мови в тому, що остання повторює саму себе, на себе опирається, яка, подібно до хвилі, збирається в собі, себе підхоплює й прагне — за власні межі. Разом з тим, аналіз мови та ідеї ви-

раження ще раз підтверджують загадкову природу людського тіла. Воно не просто поєднання частинок, кожна з яких перебуває в собі, чи переплетення раз і назавжди означених процесів. Завжди вважалося, що жест чи мова претворюють тіло, розвивають чи проявляють іншу здатність людини — мислення чи душу. Але залишалось поза увагою: для того, аби спромогтися виразити цю здатність, тіло, в кінцевому підсумку, саме має перетворитися на думку чи інтенцію, яку воно означає. Саме тіло показує й говорить.

Таким чином, можна підсумувати, що феномен мови обумовлений цілісністю досвіду людини, її «вплетеністю у життєсвіт», тілесністю, історичністю — природним і культурним аспектами світу водночас. Відповідно дослідження мовних трансформацій, генезу нових смислів у комунікативному просторі можна розглядати з вищенаведеної позиції.

**Oksana Beldii**

***Phenomenological version of interaction of the natural and cultural aspects in a language***

**Summary.** *This article reveals the peculiarities of interaction of the natural and cultural aspects in the language picture of the world. It is noted that the key role of the body in sense making: «mental» or cultural life borrows its structure from life's «natural», the subject of thinking should be based on the embodied subject. Speech and thinking are interrelated, the meaning is included in the language and it is the external existence of the sense. Words and speech is not just a way to refer to the object or thought, it is the presence of this idea in the tangible world.*

**Святослав Бердинських**

*кандидат технічних наук,  
учений секретар відділення  
образотворчого мистецтва*

*НАМ України, м.Київ*

*Artsnamu@gmail.com*

**Проблеми формування проектної культури  
в сучасній дизайн-освіті**

Через те, що проектна графіка є основним засобом розв'язання проектних завдань у художньо-творчій діяльності й пріоритетною ділянкою процесу формування творчого мислення у процесі навчання фахівців, особливої уваги потребує методика опанування засоба-

ми проектної графіки, зокрема на початкових етапах дизайн-освіти. Завдяки новітньому графічному інструментарію комп'ютерного проектування, що став невід'ємною складовою формотворчого процесу в професійній практиці дизайну, виникла потреба часткової трансформації освітньої концепції дизайн-спеціальностей, зокрема перегляду дисциплін, пов'язаних з формуванням графічної проектної культури.

Досвід роботи з підготовки фахівців з дизайну в деяких вищих навчальних закладах Києва, аналіз сучасних навчальних програм дає можливість зробити висновки про шляхи удосконалення дизайн-освіти, а саме в новітніх підходах формування проектно-графічної культури, які б відповідали сучасним вимогам проектування. Якісніша підготовка з графічних дисциплін дозволила б уникнути помилок в організації графічного матеріалу як на стадії репрезентації проекту, так і в процесі роботи над ним.

Так, у навчальному процесі дизайнерських шкіл виявлено ті принципові аспекти, які, на наше переконання, потребують найбільшої уваги, а саме:

- недостатнє вміння оперувати найпоширенішими традиційними інструментами проектної графіки, зокрема спеціальними формами пошукового начерку та демонстраційного рисунку, що виявляється у відсутності високої технічної культури виконання, володінні малим спектром зображальних засобів, наявності помилок у побудові зображень просторових форм з уяви на стадії ескізного пошуку;

- освоєння комп'ютерних технологій проектування відбувається невчасно, тобто не на початкових стадіях дизайн-освіти, а також у недостатньому для вирішення проектних завдань обсязі; у вивченні сучасних технологій відсутня системність і дається обмежений інструментарій, який не відповідає повному спектрові наявних практичних проектно-пошукових та презентаційних завдань формоутворення;

- дисципліна «Основи проектної графіки» в сучасному вигляді не має структури, що була б достатньо спрямована на розвиток творчих здібностей, на вивчення повною мірою необхідних у формотворчій практиці властивостей засобів графічного проектування та закономірностей побудови графічної моделі; не розглядаються такі практичні завдання, у яких був би задіяний повний спектр засобів моделювання та формалізації та способи системної взаємодії традиційного й новітнього інструментарію.

Для усунення цих недоліків освітнього процесу пропонується модель формування проектної культури, що передбачає трансфор-



мацію курсу дисципліни «Основи проектної графіки», формування нових вимог та завдань до дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні», а також запровадження курсу «Технічний рисунок».

Як відомо, у розробці методики викладання потрібних дисциплін основну роль відіграє правильне формулювання та постановка завдань, а також послідовність їх виконання.

Так, розрахована на один навчальний рік програма дисципліни «Основи проектної графіки» має на меті розвиток проектної культури, тобто формування практичних навичок щодо використання конструктивно-технологічних та композиційних властивостей традиційних та сучасних комп'ютерних графічних засобів проектування для вирішення різноманітних практичних презентаційних і творчо-пошукових завдань у проектній діяльності. Базовими дисциплінами, на які спирається даний курс є рисунок, нарисна геометрія, основи композиції, кольорознавство, основи формоутворення, технічний рисунок та основи комп'ютерної графіки.

Навчальна програма «Технічний рисунок» має на меті підготовку та відпрацювання необхідних технічних навичок володіння арсеналом традиційних засобів проектної графіки, розвиток культури виконання ескізних та презентаційних зображень проєктованих форм, уміння перетворювати форму та ракурс зображення об'єкта засобами проектного рисунка, ознайомлення студентів з основами графічної мови та навчання їх обирати потрібні засоби для моделювання необхідних властивостей зображеної форми.

Крім того, поряд з опануванням властивостей арсеналу традиційних графічних засобів слід провадити підготовку щодо опанування новітнього інструментарію проектування, зокрема основних його різновидів: векторного креслення, векторного рисунка, тривимірного моделювання, растрового рисунка. Важливим аспектом щодо цього є розуміння, чому доцільно застосувати кожен з цих різновидів, а саме їх композиційних та декомпозиційних властивостей у конкретних завданнях проектного процесу, що може вплинути на ефективність результату.

Програма дисципліни «Комп'ютерні технології в дизайні» передбачає вивчення основ створення двовимірних растрових та векторних зображень, а також побудови й візуалізації тривимірних моделей.

У процесі вивчення даної дисципліни студент не лише на практиці опановує формотворчі ресурси комп'ютерної графіки, а й на прикладі тривимірного моделювання вивчає геометричні основи утворення поверхонь різної складності й топології.



**Sviatoslav Berdyskyh****Problems of forming of project culture in modern design education**

**Summary.** *As the project is a primary means of solving design problems in the artistic and creative activities and also priority area of the formation process of creative thinking in the training, special attention needs to be paid to the mastering of the technique of graphic design tools, particularly in the early stages of design education. Thanks to the latest graphic computer design tools, which became an integral formative process in the professional practice of design, there is a need to partial transformation of the educational concept design disciplines, such as browsing the disciplines associated with the formation of graphic design culture.*

*Experience in preparation of design professionals in some Kyiv universities, analysis of current curricula makes it possible to draw the conclusions about ways of the design education improvement, namely the formation of new approaches to graphic design culture that would meet modern requirements of engineering. Better training of graphic disciplines would avoid mistakes in the organization of graphic material representation at both the project and the process of working on it.*

*To address the shortcomings of the educational process the model of design culture, which involves the transformation rate discipline «Fundamentals of project graphics», the formation of new requirements and tasks for the discipline «Computer technologies in design» and the introduction of the course «Technical drawing» are proposed.*

**Олена Берегова**

доктор мистецтвознавства

провідний співробітник

Інституту культурології НАМ України

**Інструментальний театр:  
українські культурологічні візії**

Існує думка, що на сучасному етапі розвитку цивілізації на зміну старій вербальній культурі йде культура нова — візуальна. Однією з гуманітарних тенденцій сучасності є стрімке розповсюдження екранної культури в різноманітні її форм (від екрана кінозалу, телеекрана й монітора комп'ютера до міні-екрана мобільного телефону). Візуалізація повсякденного буття неминуче призводить до посилення візуального чинника в художньому, зокрема музичному мисленні сучасних митців.

У XX столітті на процес візуалізації музичного мистецтва зна-

чно вплинула тенденція синтезу жанрів. З'явилися численні зразки так званих гібридних жанрів: опера-ораторія, опера-балет, концерт-симфонія, симфонія-балет тощо. У ХХ столітті під впливом синтезу мистецтв (зокрема музики й театру) виникли абсолютно нові музичні жанри так званого музичного акціонізму. Театралізованими й видовищними є експерименти сучасних композиторів у сферах хепенінгу, перформансу, конкретної музики, саунд-арту, інструментального мультимедіа тощо. Метою їх створення композитори вбачали у прояві новаторських позицій, коли досить специфічний візуальний ряд міг пропагувати певні смисли, приваблювати увагу публіки.

Тенденції видовищності, театралізації й синтезу мистецтв, проникаючи у сферу інструментальної музики, зумовили появу такого явища, як *інструментальний театр*. Корені цього явища сягають музичного мистецтва епохи бароко з його вражаючою театральною пишністю, декоративністю форм. Саме тоді виник жанр інструментального концерту, який став яскравим прикладом ігрового начала, заснованого на принципі змагання: партія соліста демонструє віртуозні, імпровізаційні можливості інструмента, а форму твору підпорядковано суворій логіці розвитку музичного матеріалу; грі складом учасників оркестру та комбінуванні ролей між ними. У другій половині ХХ століття з'являється тенденція театралізації музичної спадщини різних епох, починаючи від бароко й закінчуючи сучасними зразками у балеті, опері, симфонічній, камерно-вокальній та камерно-інструментальній музиці. Ці процеси відобразилися, насамперед, у балеті, який почав оперувати не тільки вже існуючим багатовіковим репертуарним багажем, але й сучасними зразками небалетної музики.

Різні види інструментального театру розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Мауріціо Кагель (Німеччина — Аргентина), Лучано Беріо (Італія), Влодзімеж Котонський (Польща), Фарадж Караєв (Росія), Альфред Шнітке (Росія), Софія Губайдуліна (Росія), Авет Тертерян (Вірменія) та інші. Загалом інструментальному театру притаманні такі риси, як пошук нової музичної мови; наявність драматургії звуку; звернення до слова або віршів у якості фону чи смислового підтексту; прихована полісюжетність; відкритість до протесту й провокації; відповідність кожного амплуа окремим спорідненим групам інструментів або лише одному інструменту, а також сценічна гра самих виконавців твору тощо.

Одним із перших українських композиторів, хто прагнув візуалізації інструментального жанру через введення ігрового начала, був Іван Карабиць. У динамічному Концерті для оркестру № 2 (1986) композитором уведено такий засіб, як аплодисменти орке-

странтів. Оригінальне переміщення оплесків із глядацької зали на сцену, тобто аплодування оркестрантів самим собі може тлумачитися як пародія на набридлі партійні засідання часів розвинутого соціалізму з їх обов'язковими атрибутами, як-от: зустріч партійних лідерів радісними оплесками, трафаретні виступи й бурхливі овації, однастайність у голосуванні тощо. На жаль, композитор не залишив жодних ремарок, які б могли допомогли з'ясувати призначення оплесків у його творі. У будь-якому випадку цей засіб слугує залученню оркестрантів до гри зі слухачами і є одним із перших зразків інструментального театру в українській композиторській творчості.

В українській музиці 1990–2000-х років інструментальний театр розвивають у своїй творчості такі композитори, як Кармелла Цепколенко, Олександр Козаренко, Сергій Зажитько, Володимир Рунчак та інші. Так, Сергій Зажитько у композиціях другої половини 1990-х років починає використовувати епатажно-провокаційні як музичні, так і позамузичні засоби виразності зі схильністю до інструментального театру, перфомансу та хепенінгу. Зокрема у творі Зажитька **«Збігнев Батюк» для актора-співака, туби та балерини** (1998) абсурдне поєднання примітивної акторської пластики з брутальним звучанням найнижчого духового інструмента — туби та вишуканими балетними «па» дає підстави припустити, що композитор натякав на знамените шекспірівське «життя — театр», спроектоване на наше парадоксальне сьогодення, у якому поєднуються високе й низьке, смішне й трагічне.

У камерних композиціях 2000-х років Сергій Зажитько остаточно визначається з напрямком, у якому він працює, назвавши його музичним абсурдизмом, очевидно, не без впливу театру абсурду. Його суть полягає у парадоксальному поєднанні протилежних чи несумісних явищ, речей і понять, сатиричне зображення стереотипів музичного мислення тощо. Так, одна з новітніх композицій Зажитька **«Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-Ямайського округу»** (2010) — це похмура, але дотепна сатира на загальновживані стереотипи української класичної музики. І текст, і музика твору уособлюють набридливі оперні стереотипи: текст витриманий у дусі тотального нігілізму й сприймається, як досить примітивний, нудний і одноманітний; музика також доволі примітивна, з тональною основою, зрозумілою структурою. Авторське ставлення до примітиву в музиці й мистецтві загалом С. Зажитько висловлює, користуючись улюбленими засобами перфомансу, хепенінгу та інструментального театру.

Інструментальний театр — явище відносно нове як у світовій культурі, так і в українській музиці. Подальша розробка цієї теми

допоможе не тільки виявити специфічні риси українського інструментального театру, а й «вписати» його в систему сучасних європейських художніх пошуків, а отже, є актуальною в контексті європейських прагнень України.

**Володимир Білошкурський**

*заслужений працівник культури України,*

*доцент кафедри хореографії*

*Інституту мистецтва НПУ імені М. Драгоманова, м. Київ*

*belochkurski@ukr.net*

### **Ніна Уварова — «золотий фонд» хореографічного мистецтва України ХХ сторіччя**

Уварова-Латинська Ніна Миколаївна (дівоче прізвище — Вовк) народилася 20 серпня 1923 року в м. Полтава у творчій сім'ї. Мати, Ганна Іванівна Вовк, співала в хорі товариства «Просвіта» (керівники — Ф. Попадич, В. Верховинець, Є. Біленький). Батько, Микола Семенович Вовк, був актором самодіяльного театру Будинку культури імені С. Кірова. Тому у цьому ж будинку при балетній студії під керівництвом Воронцової Станіслави Петрівни дівчинка Ніна зробила перші кроки в хореографії. Дебютувала в аматорській постановці опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» — танець арапчат у гаремі Султана. 1937 року на Всесоюзній олімпіаді народного мистецтва в Москві за виконання танцю «Гопак» отримала премію.

З 1944 року почала професійну діяльність у вокально-хореографічному ансамблі «Жінхоранс» при обласній філармонії, керівником якої на той час була дружина Василя Верховинця — Євдокія Доля.

1946 року Ніна Миколаївна створює свій ансамбль народного танцю «Барвінок» у селі Кобеляки при районному будинку культури (РБК). Саме тут розкрився талант хореографа-постановника Н.М. Уварової, яка здійснила безліч фольклорно-етнографічних експедицій по Кобеляцькому району. Мандруючи селами та крихітними хуторцями, розпитуючи дідусів і бабусь, як вони танцювали та що співали за своєї юності, Ніна Миколаївна збирала унікальний матеріал для власних майбутніх постановок. Так, у селі Перегонівка у Євдокії Паньківни Шабельник, якій перевалило за сто років, їй пощастило записати танець «Кружало» (с. Перегонівка-Гарбузівка Кобеляцького району).

Неодноразово обласне управління культури направляло Ніну Миколаївну на стажування до Державного академічного ансамблю танцю України під керівництвом П. П. Вірського та до Державного академічного ансамблю танцю СРСР під керівництвом І. О. Мойсєєва. Проходила стажування в Ансамблі пісні і танцю Радянської армії імені О. Олександрова. На семінарах майстер-клас давали такі визнані фахівці, як майстер східного танцю Тамара Ханум, балетмейстер Маріїнського театру опери та балету Вів'єн Хорардо, балетмейстер Державного ансамблю танцю Молдови «Жок» В. Курбет і багато інших видатних хореографів.

На Всеукраїнському огляді хореографічного мистецтва голова журі П. П. Вірський попросив виконати всі танці з репертуару «Барвінка» в репетиційній формі. Після перегляду Павло Павлович сказав Ніні Миколаївні, що вона на правильній дорозі і щоб ніколи з неї не сходила, щоб розвивала та примножувала свій хореографічний потенціал. Благословивши її на подальші творчі здобутки, Вірський перед усіма керівниками ансамблів, які брали участь у огляді, поставив її за приклад творчого пошуку та небайдужості до народної хореографії.

27 років Ніна Миколаївна керувала ансамблем танцю «Барвінок», який отримав Золоту медаль на Республіканському огляді художньої самодіяльності. «Барвінок» об'їздив усю Україну, побував у Москві, Кишиневі, гастролював в Угорщині, Болгарії та Німеччині. 1967 року Н. М. Уварова була відзначена званням заслуженого працівника культури України. Є кавалером орденів Миколи Чудотворця та княгині Ольги. Н. М. Уварова здійснила постановки в Державному академічному ансамблі танцю України під керівництвом П. П. Вірського, Державному академічному українському хорі імені Г. Верьовки, народному хорі «Калина», ансамблі народного танцю «Юність» м. Лубни та Заслуженому самодіяльному ансамблі пісні й танцю «Лтава». По переїзді із Кобеляк у Полтаву створила фольклорно-етнографічний ансамбль «Полтавські рушники».

Характерно, що танці та вокально-хореографічні композиції, Н. М. Уваровою відтворюють або обряди, або звичаї, або трудові процеси та напряму пов'язані з місцем знаходження того чи іншого населеного пункту де було записано танець. Наприклад, танець «Кружало» обрядовий, його виконували на весіллі, записаний у с. Перегонівка.

«Рогоза» — це відтворення малюнком танцю плетіння кошиків, черевиків та інших виробів з рогози. Ніна Миколаївна разом із творчою групою приїхала в с. Городище Чорнухинського району Полтавської області, де відвідала сільську артіль, у якій з рогози

плели брилі, рогожі... Пісню вона дописала сама, бо початок почула від артільниць:

Заплетемо рогозу,  
Заграйте музики,  
А ми з тої рогози  
Сплетем черевики.  
Приспів:  
Черевички з рогозу  
Не бояться морозу.  
Черевички з лободи  
Не бояться води...

На колодах у с. Василівка Ніна Уварова записала танець «Василечки», який відзначався своєю оригінальністю, виразністю. Танцювальний ансамбль Кобеляцького районного будинку культури «Барвінок» виїхав з концертом у це село. До концерту баяніст ансамблю О. Бутко награвав польку й усі селяни почали танцювати «трійками» (1 хлопець і 2 дівчини). Рухи зацікавили Ніну Миколаївну: танець був побудований увесь на переходах, виконувався під пісню. У с. Суха Маячка був записаний танець «Коша» про трудовий процес побудови коші для ягнят. Танець «Сито» записано в с. Таранушичі, «Хрест-вибиванець» — с. Тарандинці, а «Краснянськаполька» — у с. Красне. Композиція «Зубок» із с. Чернечий Яр Диканського району. Молодь після трудового дня завжди збиралася за околицею села, щоб розважитись, поспілкуватись і позалицятись. У селі був дідуган, який слідував, щоб молодь довго не засиджувалась, бо зранку на роботу. Грімаючи в колотуху, він повідомляв, що час розходитись по домівках, але молодь намагалася продовжувати гуляння. На перемовини відряджали хлопця з п'ятаком, який дід «пробував на зуб», і, якщо гроші були справжні, гулянка продовжувалась. Танець «Чорбівські підківки» с. Чорбівка виконували з набитими на підбори підківками тому, що танцювали цей танець на піддашках (навісах). «Стукалка» — це вокально-хореографічна композиція, що має свою назву від поведінки скрипаля, який під час гри стояв на лавці та періодично розвертав скрипку іншим боком і в такт музиці вибивав по ній іншим боком смичка.

Визнаний і неперевершений майстер українського фольклорного танцю Н. М. Уварова створила оригінальні, неповторні вокально-хореографічні композиції й танці, які увійшли в «золотий фонд» національного хореографічного мистецтва ХХ-го сторіччя.

**Юрій Богуцький***директор Інституту культурології**НАМ України, професор, кандидат філософських наук,**академік НАМ України***Культура — Текст — Особистість:  
до постановки проблеми**

Як відомо, на сьогодні існує більше 400 визначень поняття «культура». Це пов'язано з тим, що слово «культура» використовується в найрізноманітніших ситуаціях: захоплюючись талантом артиста, ми говоримо про високу культуру виконання; ми говоримо про культуру поведінки, культуру побуту, сільгоспкультурутощо. Як це не парадоксально, усі ці дефініції одночасно вірні й невірні. Вони вірні, адже все, що вони визначають, дійсно є культурою. І вони невірні, адже жодне з визначених явищ не охоплює культуру в цілому. Таким чином, визначення поняття «культура» викликає складності. Недостатньо буде дати визначення «культури» в одній з наук, як гуманітарних, так і природничих, оскільки воно неминуче буде пов'язане з внутрішнім змістом цієї науки, логікою вивчення в ній об'єкта, а тому буде однобічним. Відтак, поняття «культура» й сьогодні вимагає багатогранного, комплексного аналізу. Певне вирішення цієї проблеми можливе в межах культурології, одним з основних методів дослідження в якій є міждисциплінарність.

Сучасна наука розглядає культуру як життєтворчість, як творчу діяльність з перетворення природи й суспільства, результатами якої є постійне поповнення матеріальних і духовних цінностей, удосконалення всіх сутнісних людських сил. Водночас, не можна не згадати відомого культуролога, літературознавця, семіотика Юрія Михайловича Лотмана (1922–1993), який сказав, що культура є сукупністю текстів чи складно побудований текст. Або іншого відомого філософа та культуролога Михайла Михайловича Бахтіна (1895–1975), який розглядав текст як знаковий комплекс, і в цьому сенсі — усі твори мистецтва є текстами. Однак у Бахтіна «текст» є більш широким, всеосяжним явищем у порівнянні зі «знаком», оскільки «будь-яка система знаків принципово завжди може бути переведена на інші знакові системи. Але текст ніколи не може бути переведений до кінця».

Отже, у культурології в поняття «текст» вкладають не тільки письмове повідомлення, але будь-який об'єкт (предмет матеріальної культури, соціальний акт, звичай, ритуал тощо), що розглядається як носій інформації. Найчастіше «текст» характеризується як да-



ність культурологічного порядку з притаманними їй естетичними, етнокультурними й поведінковими стереотипами. Текст як об'єкт для розгляду знаходиться на перетині таких наук, як теорія літератури, фольклористика, лінгвістика, культурологія, текстологія, етнографія, герменевтика, мистецтвознавство.

Культурологічний аналіз тексту передбачає аналіз «по вертикалі», коли текст розглядається в контексті всього культурного простору, як його невід'ємної частини, що володіє всіма його ознаками й змінюється по мірі зміни культурного простору.

Скажімо, дослідник має справу з деяким текстом. Для історика даний текст — джерело, він представляє інтерес остільки, оскільки за ним стоїть певна історична реальність, подієвий факт, який він й інтерпретує. Але вірність фактам, згідно із законом парадоксу, може призвести до спотворення, якщо немає відчуття цілого або дослідник виявляється нездатним знайти адекватний критерій для відбору фактів з їхньої сукупності. Факт може виявитися й «річчю в собі», якщо не виявлено його зв'язку, якщо немає уявлення про культурне поле, яке його породило. Для культурологічного типу пізнання текст важливий, як основа для рефлексії з приводу соціокультурного сенсу даного факту, дослідник намагається з'ясувати не тільки те, що історія говорить про себе, скільки те, про що вона замовчує, зашифровуючи у своїх текстах. Іншими словами, для культуролога важливе «мовчання тексту». Отже, явище культури і є текст. Тільки діалог з фактами і можливість організувати логіку розгортання оповідання на всіх рівнях породжує культуру.

Робить культуру, надає їй смисли, інтерпретує — особистість. Культура й особистість нерозривно пов'язані. З одного боку, культура формує той чи інший тип особистості. З іншого боку, особистість відтворює, змінює, відкриває нове в культурі. Можна сказати, особистість — це рушійна сила й творець культури, а також головна мета її становлення. Як не було й не могло бути громадськості, що склалася поза людьми, так не було й не може бути жодного громадського моменту, який своїм існуванням і своїм розвитком не був би зобов'язаний особистій ініціативі й особистій творчості.

Резюмуючи, зазначу, що в межах запропонованої теми конференції, культура може розглядатися як явище синкретичне, як динамічний творчий процес, синтез створених людиною матеріальних і духовних цінностей, гармонійних форм ставлення людини до природи, суспільства й самої себе, як результат її (людини) зв'язку зі світом і затвердження в ньому. Таке визначення дозволяє споглядати культуру убагачьох різних ракурсах, число яких невичерпне. Як писав видатний філософ Олексій Лосєв, культу-



ра — це граничне узагальнення всього. Не випадково саме вона є носієм загальнолюдських цінностей. Завдяки цьому культура виступає як ідеальна сполучна ланка між вічним і минулим. Отже, проблема «Культура — текст особистість» є й актуальною, і такою, що має значний науковий потенціал.

**Yurii Bohutskyi**

*Director of the Institute of Culturology  
of the National Academy of Arts of Ukraine,  
Professor, PhD in Philosophy,  
member of the National Academy of Arts of Ukraine*

**Culture — Text — Personality: to the formulation of the problem**

**Summary.** As you know, today there are more than 400 definitions of the notion «culture». The word «culture» is used in a variety of situations: admiring the talent of the artist, we are talking about high culture of performance; we are talking about culture of behaviour, culture of everyday life, agricultural cultivation, etc. Paradoxically, all these definitions are both true and false. They are faithful, because everything they determine is really culture. And they are not true, because none of the specified events define culture as a whole. Thus, the definition of the concept of «culture» is complicated. It will not be enough to give a definition of «culture» in one of the sciences: humanities, natural sciences. Definition will inevitably be related to the internal content of a particular science, the logic of studying in it an object, and therefore will be one-sided. Consequently, the concept of «culture» today requires a multifaceted, complex analysis. A certain solution to this problem is possible within the limits of cultural studies, one of the main methods of research in which is inter-science. Culture is a collection of texts or a hard-to-build text. Cultural studies in the concept of «text» includes not only written, but any object artefacts, social act, habit, ritual, etc. In cultural studies «text» is all that is considered as a carrier of information. Often, «text» is characterized as a given cultural order with its inherent aesthetic, ethno-cultural and behavioural stereotypes. Cultural analysis of the text involves a «vertical» analysis when the text is considered in the context of the whole cultural space as an integral part of it, which has all its features and changes as the cultural space changes. For a culturologist «silence of the text» is important. Consequently, the phenomenon of culture is the text. Culture and personality are inextricably linked. Personality is the driving force and creator of culture, as well as the main goal of its formation. The problem «Culture — Text — Personality» is both actual and the one that has significant scientific potential.

Зінаїда Бойко

*провідний інженер**Інституту культурології НАМ України*

## Мова як канал смислової взаємодії у діалозі культур

Актуальність цієї проблеми полягає в дослідженні мови культури як універсальної форми осмислення реальності, у яку організовуються уявлення, сприйняття, поняття, образи та інші подібні смислові конструкції (носії смислу), що існують або знову виникають.

У монографії «Культурологія» (під ред. Н. Г. Багдасар'ян) «мовою культури в широкому сенсі називаються ті засоби, знаки, форми, символи, тексти, що дозволяють людям вступати в комунікативні зв'язки один з одним, орієнтуватися в просторі культури». Внаслідок загострення геополітичної й суспільно-політичної ситуації у світі сьогодні, по суті, відбуваються зміни типу культури. На думку Г. Г. Гадамера, під впливом руйнації зв'язку часів завжди актуалізується проблема розуміння, яка «постає тоді, коли зазнають краху спроби встановити взаєморозуміння між регіонами, націями, блоками й поколіннями, коли виявляється відсутність спільної мови й звичні ключові поняття починають діяти як подразники, що лише зміцнюють і посилюють протилежності й напруження». Термін «розуміння» використовується у двох значеннях: як фактор інтелектуальний, пізнавальний і як співпереживання, почування.

Проблема мови й культури — це, на думку В. фон Гумбольдта, фундаментальна проблема не тільки науки, але й людського буття, тому що «через розмаїття мов для нас відкривається багатство світу й різноманітність того, що ми пізнаємо в ньому, і людське буття стає для нас ширшим, оскільки мови в чітких і дійових рисах дають нам різні способи мислення й сприйняття... мови — це ієрогліфи, у котрі людина вміщує світ і свою уяву».

Поняття *культура* в III тисячолітті знаходиться в центрі уваги вчених і громадськості, адже людство розвивається шляхом розширення взаємозв'язку і взаємозалежності різних країн, народів та їхніх культур. У наш час поширена тенденція, зв'язана з поняттям *глобалізація культур*, що існує поряд із такими поняттями, як *глобалізація англійської мови*, *глобалізація долара*, *тероризму*, *наркотиків* тощо. Але провідною є інша тенденція — збереження культурної самобутності й рідної мови. Як і в лінгвістиці, де існують різні класифікації мов, в культурології також постає проблема класифікації мов культури.

К. Леві-Строс вважав, що тотемізм був одним із перших видів

символічної класифікації мов культур, коли зображення тварин і рослин використовувались як священні знаки племені. Відмінності між тваринами в рамках тотемізму склали природну модель для диференціації й класифікацій різноманітних явищ як природного, так і соціального світу.

Отже, проблема мови й культури — це проблема *розуміння*, іншими словами, *діалогу культур*. Як справедливо зауважує С.Г. Тер-Мінасова, найскладніше в цій проблемі є переклад смислів з однієї мови на іншу внаслідок того, що кожна з мов має безліч семантичних і граматичних особливостей. Не випадково в науці сформовано крайній погляд, згідно з яким смисли настільки специфічні для кожної культури, що взагалі не можуть бути адекватно перекладені з однієї мови на іншу. Погоджуючись із тим, що, дійсно, досить важко передати смисл, особливо, коли йдеться про унікальні твори культури, відзначимо, що є позитивні спроби виявити універсальні людські концепти й символи, що являють собою психічні феномени внутрішнього світу людської думки. На цьому наголошували ще Р. Декарт, Б. Паскаль, Г. Лейбніц, які називали елементарні смисли, що генетично передаються від покоління до покоління, «алфавітом людських думок». Опис значень, закодованих у мові, систематизація, аналіз цього алфавіту — одне з головних завдань лінгвістики й культурології.

**Zinaida Boiko**

### ***A language as a channel of semantic co-operation in the dialogue of cultures***

**Summary.** *The topicality of the problem lies in studying the language of the culture as a universal form of understanding reality, which combines ideas, perceptions, images, and other semantic structures. Profound changes, occurring in the acute geopolitical situation, the contradictions in all spheres of human life, lead, in fact, to a change in the type of the culture. It is therefore important to identify the ways of preserving the identity of cultures and languages. The problem of the language and the culture was studied by eminent philosophers-rationalists R. Descartes, B. Pascal, G. Leibniz, who called «basic meanings», that are genetically passed down from generation to generation, as an «alphabet of human thoughts». Description of meanings encoded in a language, classification, analysis of this alphabet is one of the main tasks of linguistics and cultural studies. Great German philosopher, linguist and cultural scientist W. von Humboldt stressed that this was a fundamental problem not only for science but also for the human existence. He also emphasized that through a variety of languages we discover the wealth of the world, human existence becomes broader for us and that any language is a hieroglyph that contains world and imagination of a human being.*

Леся Бондаренко

*радник дирекції**Інституту культурології НАМ України, м. Київ*

## Гра як культурний елемент

«Гра — одне з найчудовіших явищ життя, діяльність, неначе даремна й разом з тим необхідна. Мимоволі чаруючи й привертаючи до себе як життєве явище, гра виявилась досить серйозною й важкою проблемою для наукової думки,» — так зазначає В. Абраменкова, і з цим важко не погодитись.

Епістемологічна проблема виникає уже на етапі визначення цього феномену. В енциклопедичній літературі гра визначається так: це вид фізичної або інтелектуальної діяльності, у якій відсутні пряма практична мета і яка дозволяє людині самій реалізовуватися, виходячи за межі її активної ролі. Але така дефініція задовольнити не може, оскільки вона не віддзеркалює основоположну роль ігрової діяльності в зародженні та становленні культури людства. Так, голландський психолог Й. Хейзенга вважав, що культура не народжується в грі, а виникає як гра. На підтвердження цього можна також навести цитату видатного радянського вченого А. Лосева, який підкреслював, що в «грі є всі достоїнства мистецтва: і ідеал, і мудрість, і високе, і трагічне, і комічне — все, чим багате життя». Тільки завдяки ігровому початку може існувати міф, казка, театр, балет, живопис — усе мистецтво з його умовними формами зображення реального та ірреального світу речей і почуттів. Таким чином, дослідження еволюції форм ігрової діяльності дозволяє простежити розвиток мистецької свідомості в культурі.

Гра пронизує усі аспекти людського буття, її фізичну та інтелектуальну діяльність, зв'язуючи покоління, передаючи багатовіковий досвід і стаючи основою для породження нових знань. На основі літературних джерел можна досить чітко побачити, що навіть виключно побутові питання, такі як посадка культурних рослин і збір врожаю, розчищення лісів та обробка полів, мисливство та рибальство мали ігрову форму.

На початкових етапах зародження культури ігрова діяльність набувала форми діалогу з природою, духами чи богами. З розвитком людства у гри з'являється істотне етичне й соціальне значення. Досвід ігрової поведінки має кожен, у культурно-історичному плані світ не знає культур, народів чи епох, які не знають ігор. Особливо чітко це проглядається в збережених первісних релігійних культурах.

У межах релігійних подій відбувається розіграш певної си-

туації, що носить міфологічний характер, всередині якого кожен учасник наділений певною роллю (в тому числі й роллю глядача). Під час виконання обряду кожен поводить ся так, ніби він і є та істота, або та дійова особа, яку він зображує, але при цьому кожен розуміє, що ця дія «штучна».

З розвитком мистецької свідомості роль гри в культурній діяльності людини все більше удосконалювалася, вона набувала все більш витончених форм. Серед найбільш важливих ігрових елементів сучасної культури варто згадати інтермедіальність, тобто взаємопроникнення різних видів мистецтва. На авансцену виходять візуальні види мистецтва, насамперед кіно й телебачення, які стають центром тяжіння для інших мистецтв. Досить помітною є також тенденція до суположення гетерогенних явищ, що виявляється в поєднанні, на перший погляд, несумісних жанрових форм, суцільній какофонії стилів тощо. Недаремно одним з основних типів художнього осмислення дійсності стає парадоксальне мислення, яке поступово витісняє з передових позицій метафоричну та асоціативну образність.

Отже, функція ігрової діяльності для соціально-культурного розвитку людства є надзвичайно важливою. Постійна еволюція трактування феномену гри в певному сенсі відображає об'єктивні тенденції суспільного культурного життя й місце в ньому ігрової практики, значення якої в культурному світі людини помітно збільшилось.

**Євгенія Буцикіна**

*кандидат філософських наук,  
асистент кафедри етики, естетики  
та культурології філософського факультету  
КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ  
gudzenkozh@gmail.com*

### **Феномен трансформації твору у текст (на прикладі аналізу творчості Ж. Батая)**

Теоретичний доробок французького письменника, філософа та літературного критика ХХ століття Жоржа Батая є свідченням його новаторства у відношенні до попередньої традиції західної філософської думки, а не тотального її заперечення. Ж. Батай та його колеги змінили стиль філософування в напрямку його естетизації та суб'єктивізації, що мало вплив на подальший

розвиток гуманітарних досліджень аж до сучасного їх стану. Дослідниця Н. Григор'єва визначає трансгресивність філософії та літератури, як ключову загального стану європейської культури першої половини ХХ століття: «Можна сказати, що в другій половині 1920–1940-х рр. філософія часто вироджується в так званий екстремальний текст, у природу якого закладене бажання перетинати всі можливі кордони й всі межі можливого. Твір, створений за принципом подібної «екстремальної» трансгресії, часто буває інтердискурсивним. По суті, екстремальний текст — це текст, який прагне бути власним Іншим. Якщо це філософія, вона хоче в той же час стати літературою, якщо це література, вона бажає стати філософією. Яскравий приклад «трансгресуючої» філософії — творчість Жоржа Батая».

Думка М. Бланшо, як і в Ж. Батая, працювала на перетині філософії та літератури. Такий підхід до дослідження мав великий вплив на подальший розвиток французької філософської думки. Крім того, на доробок Бланшо та Батая можна дивитись, як на важливий місток між модерністю та постмодерністю, бо список модерних франкомовних авторів, до творчості яких він звертається, вражає уяву, захоплюючи широкий діапазон, від П. Маларме, М. Пруста й Г. Рембо до Ф. Гельдерліна, Ф. Кафки та Р.М. Рільке.

Літературна критика М. Бланшо (як і його колеги) набуває нового статусу. Критичний текст тепер прирівнюється до філософського за своїм змістом, не лише надаючи нові сенси аналізованим творам, але й вибудовуючи власні, автономні концепти. Дослідник М. Євстропов описує роль критичних творів Бланшо, Батая та інших у межах філософського дискурсу ХХ століття, надаючи їм (вслід за французькими постмодерністами) статусу «письма»: «Літературну критику Бланшо можна розцінити як гранично філософічну, це певна філософія літератури, сам феномен письма осмислюється в ній на «фундаментально-онтологічному рівні». «Письмо» як граничний досвід ставиться Бланшо на один рівень із досвідом умирання й повідомлення. Бланшо-критик постійно зайнятий новими, усе більш вишукувальними формами вираження цього «досвіду-межі».

Унікальність літературної мови Жоржа Батая — у його постійному прагненні до неможливого й недосяжного. Висловлення невимовного за допомогою метафор, доступних кожному, переступити межу, що відокремлює свідоме від неусвідомленого й несвідомого, заборонене від дозволеного. Водночас, письменник від імені автора наче піднімається над цими поняттями, проявляє стилістичну «байдужість» до сказаного, у результаті чого кордони зникають із виду. Або Батай стає на саму межу, зливається з нею, розчиняється в ній,

і тоді чітко окреслені контури метафори починають коливатися, і метафора, варіюючись, пронизує текст повністю.

Стиль написання Ж. Батая знаходиться (використовуючи його ж термінологію) в надлишковому зв'язку у відношенні до мови та життя. Його текст існує наперекір мові — алогічний, саморуйнівний. Переживання часу в творах Батая підпорядковане природним ритмам, закладеним у людській діяльності. Напруга, зростаюче очікування змінюється звільненням від нього. Іншим прикладом є часте використання письменником поняття «angoisse» (тривога, туга), яке знову зближує його з екзистенціалістами. Батай використовує специфічний прийом повторення задля утворення певної емоційної картини у власному творі: дане поняття з'являється на самому початку твору, а потім неодноразово повторюється (при цьому робиться акцент). Як зазначає С. Зенкін: «Батаєвський текст розвивається судомно — і частково в ньому мотиви тілесних судом мають метатекстуальну функцію, висловлюють собою його власну структуру». Концепти тілесності, еротизму закладені в літературній мові Батая, визначають її структуру та темп розвитку подій. Не лише конкретні герої виступають проєкціями еротичного, але й твір в цілому, його форма та зміст.

Дослідник І. Тевеньо пропонує розрізняти в літературних текстах Батая три майже завжди присутні разом елементи: «письмо оповідання» (власне розповідь про події), «письмо публікації» (передмови й післямови, які показували б передбачувану історію тексту) і «письмо повідомлення» (пряме звернення до читача в сьогоденні часу), причому суб'єкт жодного з цих трьох типів дискурсу ніколи не іменується «Жорж Батай». Важливо, що читач сприймає текст з урахуванням усіх трьох елементів одночасно, що надає йому специфічного досвіду.

Текст Батая завжди непослідовний, незв'язаний: лінія одного героя може бути заміщена іншою. У ньому майже неможливо розрізнити образ та поняття, визнання та вигадку, афоризм чи просто крик. Саме крик виступає в якості засобу боротьби з означником у письмі. Проте, незважаючи на «крикливість та балакучість», у межах письма Батая можна віднайти тяжіння до мовчання, зачарованість перед мовчанням як раптовою смертю мовлення: «Урочистість меси змінилася іншою, несамовитою урочистістю: мовчання органа, ніяковіння присутніх, яке включало в себе елемент релігійного зосередження, — парафіянки схиляли коліна прямо на плити й молилися майже в повний голос, — робили це видовище чаруючим».

Сам Жорж Батай називає свій текст другою природою, яку необхідно подолати мовчанням. «Безмовне споглядання суцього на



верхівці буття» — це мета подолання письмом Батая мови, сталої та визнаної до нього. Використання «крику» як крайнього стану існування мови, доведеного до самозаперечення, саморуйнування, є цікавим синестетичним прийомом Батая — крик, який не можна почути, але можна прочитати. Крик, як і мовчання, слугують інструментами для подолання меж літературного тексту. Батай називає свій текст другою природою, адже тепер треба подолати те, що само колись стало результатом подолання первинного стану людини.

**Yevhenia Butsykina**

*PhD in Philosophy,  
assistant of the department of ethics, aesthetics  
and culturology of philosophical faculty,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv*

***The phenomenon of transformation of literary work into the text  
(on the example of the analysis of the works of George Bataille)***

**Summary.** *Article is devoted to the study of the phenomenon of literary work transformation into the text through the analysis of the works of George Bataille. Theoretical achievements of a French writer, philosopher and literary critic of the twentieth century G. Bataille is a testament to his innovation in relation to the earlier tradition of Western philosophical thought without its total negation. A new status to the literary text was required in his oeuvre. Critical text now amounts to a philosophical in content, not only giving a new meaning to the works analysed, but also building up their own, independent concepts: interdiscourse, transgressivity, illogical «angoisse», synesthetic and others.*

***Література:***

1. Батай Ж. Ненависть к поэзии: Порнолатрическая проза — М.: Ладомир, 1999. — 614 с, с. 354.
2. Григорьева Н. Я. Философия в кризисе: антропологические идеи в западно-европейской культуре второй половины 1920–1940-х годов / Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — № 57 / 2008. — С. 161 — 166, с. 163].
3. Евстропов М. Н. Опыты приближения к «иному» в философском творчестве Жоржа Батая, Эмануэля Левинаса и Мориса Бланшо: дис. канд. филос. наук.: 09.00.03 — Томск, 2008. — 326 с., с. 219.
4. Зенкин С. Блудопоклонническая проза Жоржа Батая // Батай Ж. Ненависть к поэзии: Романы и повести — М.: Ладомир, 1999. — 614 с. — с. 18.
5. Thevenieau, Yves. Procèdes de Georges Bataille // CRIN. 1992. № 25. — с. 43.



## **Модуси дитячої субкультури в українському вимірі**

Беззаперечною сьогодні видається думка, обґрунтована ще в ХХст. вченими — дослідниками культурних процесів Фрідріхом Ніцше та Освальдом Шпенглером, про те, що будь-яку культуру можна дослідити й зрозуміти тільки з позиції плюралістичного погляду на різноманіття багатьох інших культурних проявів і рефлексій. А в стані сучасної виняткової «надмірності» культури (культур) знову загострюється запит на дослідження нових проявів культурної діяльності з огляду на чергові «аномії» (за Е. Дюркгеймом), що породжують і чергові смисли. У контексті зазначеного вище актуальним є дослідження проблеми, що собою являє дитяча субкультура, прояви якої спостерігаємо в українських концертно-виконавських практиках, чи які дії можна вважати регуляторними в галузі управління культурою. Управлінська діяльність в культурно-мистецькій галузі зазвичай асоціюється з діяльністю органів державного управління, яка є чинником структурування, генерації та презентації культуротворчих (відповідних культурі) проектів-ідей. Щоб не втратити концентрації в надмірному намаганні охопити всі можливі виклики, зосередимо власні пошуки на розгортанні означеного дискурсу крізь призму присутності дитячої субкультури в мистецьких практиках у контексті діяльності мистецьких навчальних закладів у сучасному українському континуумі як потужних репрезентантів нового ціннісного домінування регуляції (на відміну від більш традиційного та сталого нормативного типу).

Для розгляду цієї проблеми пропонуємо доповнити концептуальний зміст дискурсу терміном «гармонізація», на якому спробуємо збудувати аксіологічну модель управлінських стратегій у культурно-мистецькій практиці сьогодення. Тобто зазначений концепт вважаємо за можливе використати як центральний методологічний інструментарій, що дозволяє перевести так звану управлінську проблематику в площину проблеми формування культурних цінностей (які, безперечно, містять конкретний культурно-історичний зміст).

Культурологічний аспект дослідження управлінської складової в культуротворчих процесах дозволяє проаналізувати особливості її функціонування у вітчизняному культурному просторі, а також

частково простежити перспективи розвитку в соціокультурному глобальному контексті.

Сучасна масова культура як духовне явище часу, як актуальна модель часу відображає комплекс гуманітарних проблем. Управлінська складова культури становить складну кореляційну систему, яка має певну ієрархію, виконує різні функції і є механізмом впливу культури на людину. Останнє на практиці враховується у процесі формування стратегії розвитку суспільства, країни, у якому спостерігається дискурс виникнення та упорядкування нових комунікативних просторів — одна із проблем, яка й актуалізується внаслідок глобалізаційних процесів, коли стрімке розширення простору культури та утворення множинних культурних форм породжують нову комунікативну ситуацію, що в ній мистецькі акції навчальних закладів, ціннісно зорієнтовані на зразки світової досконалості в композиторській і виконавській творчості, посідають важливе місце.

Емпіричний досвід свідчить, що комунікація не є засобом ретрансляції будь-чого — вона створює нові структури, які визначають міру залучення людини в культуротворчі процеси сьогодення. Сьогодні ми переконуємось, що не тільки державні інституції регулюють культурний простір, культурно-освітню сферу діяльності людини, а й PR-діяльність, реклама, менеджмент, маркетинг, брендинг стають тими управлінськими трансформерами, які допомагають змінити у свідомості образ світу й, зокрема, його мистецької складової в контексті презентативних, комунікативних і організаційних можливостей. Цей аспект досліджувався в роботі Олени Берегової «Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті» [2].

У цьому контексті як особливий фактор впливу на культуротворчі процеси спостерігаємо формування нових модусів дитячої субкультури. Зауважимо, що поняття «дитяча субкультура» нами вживається у ширшому значенні, ніж усталене «традиційна дитяча субкультура», яка пов'язується з побутовими народними традиціями, практиками виховання та соціалізації дитини (дослідження Я.М.Левчук та ін. [3], [4], [6]). Уживаємо поняття «дитяча субкультура», як таке, що вписується в концепт офіційної культурної парадигми в суспільстві, але має свої особливості: культура, що, імітуючи загальні культурні концепти й практики, використовуючи для комунікації мову музики, танцю, образотворчого мистецтва та оперуючи художніми образами, створює свої особливі осередки існування, базисною основою яких стали засновані упорядковувальною управлінською волею позашкільні мистецькі освітні заклади для дітей та молоді та вищі мистецькі навчальні заклади. Таким чином,

звертаючи увагу на мультикультурність сучасного суспільства, дитячу субкультуру ми розглядаємо як позначення «підсистеми» культури, у якій проявляється своя естетика, етика та ідеологія, особливо молодіжного середовища. Тим більше, що її (дитячу субкультуру) можна укласти в межі моделі культури як комунікативної системи.

Акцентуючи увагу на особливостях впливу дитячої субкультури на культуротворчі процеси, відзначимо когнітивний зміст її діяльності, який полягає в уявленні про субкультуру як систему пізнавальних конструктів, крізь призму яких сприймається людиною навколишня дійсність. Цей аспект проблеми розроблявся як українськими, так і зарубіжними науковцями (Я. М. Левчук [4], І. М. Юдкін [8], Л. І. Михайлова [5], М. Соколов [7], Т. Б. Щепанська [9] та багатьма іншими).

У процесі аксіологічного огляду тих процесів, які відбуваються в українському освітньому культурно-мистецькому просторі сьогодні, спостерігаємо доволі строкаті й неоднозначні (у площині управлінських стратегій) феномени та процеси, які відбуваються, скажімо, у межах комунікації — «упорядковувальних» дій у діяльності щодо організації мистецьких практик, зокрема, практик мистецьких навчальних закладів і органів управління ними. Безпосередню участь у них беруть апарати двох міністерств і 52 місцеві органи управління України. У цих практиках спостерігаємо як те, що, з одного боку, управлінські рішення спрямовані на «всеохоплення», стандартизацію, регламентацію, уніфікацію діяльності всієї освітньої системи, що не спрямована на врахування особливостей підготовки мистецьких кадрів і діяльності мистецьких навчальних закладів, а з іншого боку, прояви ознаки опосередкованого управління — самоорганізаційну активність щодо проявів культуротворчої ініціативи, у яких складова молодіжної мистецької діяльності є завершеним комерційним проектом.

Культурний простір заповнюється акціями інституалізованих мистецьких проектів і відзначається розширенням мистецьких ініціатив різновекторних фігурантів культуротворчості.

Палітра українського культурно-масового простору за участю дітей і молоді презентується українськими сайтами, присвяченими фестивальному життю України: Афіша фестивалів України, «Країна фестивалів»; Фестивалі України (анонси, програми, вартість); Міжнародний благодійний фестиваль талантів «Дивосвіт»; Сайт, присвячений фестивальному життю Закарпаття; Міжнародний джазовий фестиваль «Art jazz cooperation» Рівне-Луцьк; «Garden Fest»; Творчий фестиваль «Touch Fest» (Київ); «Мій дім Україна» — інформаційний сайт про дозвілля, розваги та відпочинок в Україні;

Блог о киевских фестивалях; Art Green Fest та багато інших. Вони, як правило, диверсифікують масову культуротворчість (десятки заходів) у широкому спектрі номінацій: музика, кінематограф, культура, спорт, кулінарія та інші з однозначним акцентом на різновекторності та комерційності (російськомовний сайт «Список фестивалей Украины», з яким можна ознайомитися у Вікіпедії). Зазвичай, це разові акції, розраховані на одномоментний популістський ефект.

Їхні програми передбачають агон (за грецькою традицією — змагання) учасників різних вікових категорій (наприклад, всеукраїнський фестиваль мистецтв «Украина моя любовь» у Львові передбачає: «Возрастные группы участников: Подготовительная группа до 8 лет; Группа юниоры 9–11 лет; Младшая группа 12–14 лет; Средняя группа 15–17 лет; Старшая группа 18–24 года; Профессионалы (без возрастных ограничений)» навіть із дистанційною участю. Номінації передбачають змагання й у вокальному мистецтві (народні пісні, романси, авторська пісня, фольклор, джаз, r & b та інше), і в хореографічному мистецтві (естрадний танець, побутові та сюжетні танці, спортивно-бальні танці та інші), і в жанрі оригінального мистецтва (театри мод, читці, естрадні мініатюри, акробатика та ін.), і в інструментальному мистецтві (поліфонічні твори, етюди, п'єси та ін.), і в галузі декоративно-ужиткового мистецтва (вишивка й текстиль, вироби з глини, заліза, дерева та лози).

Залишаючи для подальших досліджень аксіологічний аспект цих акцій, зазначимо, що така різновекторність культурних проявів є ознакою сучасних культурних практик із комерціалізованою репродукцією традицій, утворених простором «радянської» культури.

Разом з тим, як альтернативу популізму масової культури спостерігаємо активність у культуротворчому процесі творчого потенціалу дитячої субкультури мистецьких шкіл та пролонгованого вищими навчальними закладами. Ці заклади виступають як матеріально-технічна основа й інтелектуальна база — потенціал збалансованої позитивної енергії. Ця діяльність є фактором гармонізації проектної діяльності творчого навчального закладу й регулятором управлінських рішень, спрямованих на організацію збалансованих культурних процесів у країні, моделлю опосередкованого управління цими процесами. Зазначена модель опосередкованого управління перетворює їх діяльність із навчально-організаційної на суто практично-менеджерську, яка опосередковано диверсифікується в культуротворчі практики сьогодення. Керівник навчального закладу має не лише знати та розуміти реальні проблеми культурно-мистецької галузі в межах конкретного топосу (міста, регіону, країни тощо), а й прораховувати стратегії, виходячи з ідеального становища

«ідеальної моделі» культурно-освітнього продукту. Цей культурний продукт стає брендовим і відіграє роль носія прогностичної перспективи щодо формування творчо-інтелектуальної еліти.

Безперечно, на сучасній мапі України можна позначити певні регіони, які навколо основних культурних центрів (Львів, Київ, Одеса, Харків) утворюють золоту скарбницю вітчизняної культури. Логотипи, девізи, символіка мистецьких навчальних закладів доповнюють традиційний бренд цих міст, розкривають культурно-історичну сутність цих мистецьких локусів. І важливу складову їх брендингу становлять творчі практики культурно-мистецьких навчальних закладів (музичних академій, консерваторій, інститутів, коледжів тощо), що заповнюють мистецький простір, і за допомогою якого створюється концентрований образ із ціннісними асоціаціями та привабливим іміджем.

Прикладом позитивної присутності зазначеної моделі дитячої субкультури в гармонізації управлінських і самоорганізаційних процесів можуть слугувати мистецькі події, започатковані в Україні як вищими, так і початковими мистецькими навчальними закладами. Перспективою щодо отримання статусу традиційних позначені мистецькі акції Дніпропетровської (Дніпровської) консерваторії, Донецької, Одеської, Київської, Львівської музичних академій, Харківського університету мистецтв, Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра.

Авторитетними змаганнями у професійному мистецькому середовищі вважаються: Відкритий фестиваль-конкурс студентів-піаністів Південноукраїнського регіону пам'яті Л. Н. Гінзбург (відбувається навесні), у цьому році шостий, **м. Одеса**; Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (восьмий у 2017 р.), **м. Харків**; Всеукраїнський конкурс піаністів імені Олега Криштальського, **м. Львів**; Міжнародний конкурс-фестиваль арфового мистецтва імені Вікторії Полтаревої, **м. Львів** та багато інших.

Усі вони мають ознаки спадкоємності й традицій професійного змісту.

Дії мистецьких дитячих шкіл як осередків формування високохудожніх естетичних смаків, творчої свідомості є знаковим прикладом успішного просування зазначеного модусу дитячої субкультури в суспільстві й може бути визначеним як альтернатива масовості культури — розважальної розтиражованої посередності як в столиці, так і інших містах регіонального значення: Міжнародний фестиваль майстрів мистецтв і конкурс юних піаністів імені Святослава Ріхтера на батьківщині піаніста, **м. Житомир**; Всеукраїнський конкурс молодих виконавців на мідних духових інструментах «Полтавська весна», **м. Полтава**; Всеукраїнський відкритий конкурс

молодих виконавців (ансамблів) на мідних духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка, **м. Рівне** та інші.

Ці акції можуть сприйматися як феномени корпоративної активності дитячої творчості мистецьких навчальних початкових закладів, на існування якої вказував авторитетний український вчений І. М. Юдкін [8], і як приклади управлінських стратегій, і щодо територіального брендингу, завдяки якому можна побудувати потужний локальний бренд культурних об'єктів і заходів і за відсутності культурного потенціалу, обмеженого місцевими ресурсами.

Показовим прикладом трансформації стратегій управління культуротворчими процесами у бік імідажевої привабливості та опосередкованого впливу дитячої субкультури на них може слугувати: Міжнародний конкурс-фестиваль «Золота скрипка» ім. Михайла Ельмана, присвячений 126-річчю від дня народження видатного скрипала-віртуоза ХХ ст., **м. Тальне Черкаської обл.**; Міжнародний фестиваль вокального естрадного мистецтва «Медовий край», **м. Мелітополь**; Регіональний конкурс молодих піаністів «Весна в Уваровському домі — 2017», **м. Ворзель (Київська область)**; Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Барви Полтави» відбувається на базі Полтавської дитячої музичної школи № 2 ім. В. П. Шаповаленка; Всеукраїнський конкурс піаністів ім. В. В. Пухальського, **м. Київ** (заснований у 1999 році. База проведення — Київська ДМШ № 24) тощо.

Якщо в українському суспільстві середини — кінця ХХ ст. такі ініціативи були регламентовані і їх організатором виступало, зазвичай, Мінкультури, то ХХІ століття відкрило регіональним центрам повноваження культурних ініціатив, які вдало об'єднують зусилля з консолідації мистецьких сил і створення позитивного культурного простору. Гармонізуючи управлінські інтенції центральних органів влади і процеси самоорганізації, вони демонструють успішну консолідацію зусиль — менеджерські та PR-технології в створенні позитивного іміджу власних територій.

У нових умовах культурного розвитку управління культурно-мистецькими процесами позначено активним залученням регіональних локацій як майбутнього культурного капіталу, коли мистецькі події певного регіону позиціонуються як тренд, за допомогою якого можна залучати інвестиції, створювати позитивний образ України, формувати нові платформи для спілкування митців і зацікавлених соціальних груп тощо.

Діяльність мистецьких навчальних закладів, що стала осередком для формування сучасного модусу дитячої субкультури, формує культурний імідж власних територій, стає сучасним і перспективним напрямом наукових досліджень, оскільки вона виступає як



соціогуманітарна технологія, за допомогою якої відбувається взаємодія між такими феноменами, як «територіальна ідентичність», «територіальна громада», «територіальний інтерес» і вводить нас в економічну площину розгляду теми. За Анхольтом [1], встановлення зв'язку між формуванням бренду території та розкриттям його ідентичності і є однією із актуальних стратегій управління — створення бренд-іміджу країни, зокрема й через арт-управління. Сучасні модули дитячої субкультури дозволяють включити в глобальний культуротворчий простір маловідомі та «незначні» (з позиції традиційного оцінювання) мистецькі події-феномени, які до цього часу не входили в культурну ойкумену. Відповідно, мистецькі практики навчальних закладів, створюючи фундаментальні осередки дитячої культурної творчості, як форма побудови ціннісної культурної локації напрацьовують механізми актуалізації таких територій.

Отже, культурно-мистецькі практики мистецьких навчальних закладів як осередків нових проявів модусів дитячої субкультури, як одна із важливих локацій культурного капіталу набирають потужних обертів у суспільно-економічних процесах і перетворюються на культуротворчу силу. Відповідно, формуються й нові форми впливу (опосередкованого управління), які мають корелювати, з одного боку, із концептуально зафіксованими цінностями культури (діалогізм, глобалізм, демократизм, універсалізм тощо), а з іншого — із інструментально-технологічними рішеннями на локально-регіональному рівні, які орієнтовані на практичний результат — формування особистості.

Очевидна взаємозумовленість та нерозривний зв'язок усіх цих модусів гармонізує управління культурно-освітніми процесами (глобального, регіонального та локального), спонукає до дослідження щодо методологічного поєднання ідей фундаментального культурологічного горизонту із точними управлінськими стратегіями. Своєю чергою, трансформаційні процеси, які відбуваються в сучасних культурно-мистецьких практиках, впливають на сутність мистецтва, що вимагає враховувати зазначені трансформаційні чинники, які в контексті такого дискурсу розуміються як кардинальні зміни сутності системи української культури.

### ***Література:***

1. Anholt, Simon; Govers, Robert. «Acknowledgements». The Good Country Index. [Електронний ресурс]. 2017. URL: <http://placebrandobserver.com/simon-anholt-explains-good-country-index/> (Дата звернення: 13.07.2017).
2. Берегова О. М. Культура та комунікація: дискурси культуротворення в Україні в XXI столітті / О. М. Берегова — К.: Інститут культурології АМУ, 2009. — 184 с. — Бібліографія с. 168-175. ISBN 978-966-2241-07-5
3. Левчук Я.М. Традиційна українська дитяча субкультура у висвітленні ког-

нітивної культурології: монографія / Ярослава Левчук. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2012. — 240 с.

4. Левчук Я.М. Перший український дослідник традиційної дитячої субкультури // Постать Марка Грушевського на зламі епох: історико-культурологічні візії: зб. наук. пр. / І. Б. Гирич, М. О. Курченко, Я. М. Левчук, І. М. Преловська, В. С. Шульга та ін. — К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. — 272 с. — Інформація про авт. і рез. ст. укр., англ. ISBN 978-966-2241-38-9.

5. Михайлова Л. И. Социология культуры: учебное пособие для студентов для студ. гуманит. вузов / Л. И. Михайлова. — М.: Фаин пресс, 1999. — 232 с.

6. Радзівський В. О. Нотатки з субкультури аномії: монографія / О. В. Радзівський. — К.: Логос, 2012. — 368 с.

7. Соколов М. Субкультурное измерение социальных движений: когнитивный подход / М. Соколов // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. — 1997. — №1. — С. 134–143).

8. Юдкін І. М. Формування визначників української культури: культурологічні студії / І.М. Юдкін. — К.: Ін-т культурології Акад. мист. України, 2008. — 184 с.

9. Щепанская Т. Традиции городских субкультур // Современный городской фольклор. — М.: РГТУ, 2003.

**Тетяна Гаєвська**

*кандидат історичних наук, старший науковий співробітник*

*Інституту культурології НАМ України*

*T25t@i.ua*

## **Семантика обрядів-оберегів (магічні тексти та дії) у традиційних народних звичаях**

Обряди-обереги — різні магічні засоби (вербальні тексти, предмети, дії, жести), що оберігають людину і світ, що її оточує (будинок, худобу, врожай, знаряддя виробництва тощо), від потенційної небезпеки: нечистої сили, хвороб (в тому числі пристріту, порчі), хижих тварин, змій, градових хмар тощо. Мета проведення таких обрядів-оберегів полягає в тому, щоб запобіжними засобами перешкодити майбутній невдачі або несприятливим умовам. Обряди-обереги створюють перепону, магічно «закривають» об'єкт, роблять його невидимим для пошкодження. Для цього потрібно провести запобіжні заходи — задобрити, «відігнати», нейтралізувати носія небезпеки або завдати йому шкоди, і навіть знищити. Ці заходи наділяють об'єкт, що охороняється, захисними властивостями й здатністю чинити опір злу.

Джерелами такої небезпеки, проти якої виконуються обряди-обереги, є:

- міфологічні та пов'язані з потойбічним світом істоти, персонажі, стихії: нечиста сила й пов'язані з нею люди (чаклуни, відьми);



- усе, що входить у сферу смерті (у тому числі «ходячі» й «нечисті» небіжчики);
- наділені ттонічними символами тварини, як правило, хижі або небезпечні для господарства (змія, вовк, ведмідь, миша, коршак, шкідливі комахи тощо);
- стихійні лиха й атмосферні явища, що пояснюються, як результат впливу потойбічних сил (пожежа, посуха, заморозки, гроза, град, буревій тощо);
- небезпечні місця, що знаходяться за межами освоєного людиною світу (ліс, болото, водойми тощо);
- різні маргінальні й «нечисті» місця (перехрестя, межа, поріг, баня, кладовище, покинутий будинок тощо);
- небезпечні тимчасові періоди, зазвичай, «кризові» моменти, коли буває «відкрита» межа між «тим» і цим світом (полудень, північ, дні зимового й літнього сонцестояння, що збігаються в народному календарі зі святочними й купальськими періодами, поминальні дні).

Об'єктом обряду-оберегу може бути які сама людина, такі світ, що її оточує. З точки зору сакральної значущості, охорона потрібна всьому тому, що є живим і здатне на зародження нового життя. Наприклад, у сербських і карпатських землях існують уявлення, що безплідному дереву, корові, яка не дає молока, або жінці, що ви-йшла з репродуктивного віку, неможливо нанести пошкодження, а отже, і не потрібні обереги.

Ситуації застосування оберегів можуть бути як хронологічно закріпленими, так і оказіональними (випадковими). Хронологічно закріплені обряди — це обряди «перехідного» періоду (народження, весілля, смерть), коли людина знаходиться в «прикордонному» стані, у підвищеній небезпеці.

Вважається, що такий стан є джерелом небезпеки не тільки для самої людини, а й для інших. Існують специфічні групи обрядів, що використовуються для охорони вагітної, новонародженого й породіллі від смерті, хвороби, порчі, підміни дитини нечистою силою (народна назва «підміниш»), молодих під час весілля. А також обряди, що використовуються під час похорону для охорони живих людей і господарства від впливу смерті й для охорони самого небіжчика від перетворення в демонічну істоту (народна назва «упир»).

Хронологічно приурочене застосування обрядів (найчастіше виконуються в період святку або в момент початку календарного сезону) покликане забезпечити безпеку «про запас», на весь календарний період. Наприклад, у південних і східних слов'ян існує звичай запрошення на різдвяну вечерю різних персонажів (Мороза, вовка, хмари і навіть померлих родичів). Здійснюється він, як риту-

альний діалог між господарем і домашніми. Зазвичай виконується у Святвечір і покликаний охороняти худобу та свійську птицю від нищення хижаками.

Запрошуючи на різдвяну вечерю Мороза, вовка, хмару, господарі вважали, що такими діями, вони захищають себе від небезпеки, запобігають шкідливим діям цих персонажів у літку. Крім цього існують ситуації не закріплені хронологічно, а виконання обрядів вважається необхідними: хвороба людини, напад хижаків, укуси змії, зустріч з нечистою силою, наближення стихійного лиха тощо.

Окрему групу становлять обряди, що охороняють домашнє господарство:

– худобу — у народному уявленні існувала особлива шкідлива форма магійного «відбирання молока», що начебто практикується відьмами й відьмаками, худоби, що дає молоко (зазвичай, це — корови йвівці). У результаті таких шкідливих дій зменшуються або й взагалі припиняються надої, знижується жирність молока, у ньому з'являється кров, а «відібране» молоко переходить відьмі або відьмаку;

– домашню птицю — для захисту в народній традиції використовується амулет-оберіг, Курячий бог, у вигляді каменя (або іншого предмета) з природним отвором, який охороняє домашню птицю (рідше — худобу). Такий амулет охороняє від порчі й нечистої сили, сприяє розведенню й плодючості, утримує птахів у своєму дворі. Щоб захистити курей від порчі або пристріту, такий амулет прилаштовували вгорі на видному місці, для того щоб привернути погляд зайди саме тудити відвернути від домашньої птиці, а ще Куриний бог у вигляді перевернутого горщика, надітого на тин, повинен також символічно захистити домашню птицю;

– урожай — у народних уявленнях існувала думка, що відьми можуть заподіяти шкоди й врожаю. Такі шкідливі дії пророблялися відьмами й відьмаками за допомогою завитка, закрутки, завертена, ляльки, вінка — пучка скручених, зламаних або зав'язаних вузлом колосків з житнього (рідше вівсяного) або ж лляного, конопляного поля;

– від пристріту, уроку — шкідливий магійний вплив на людину, його господарство, роботу і свійську худобу безпосередньо поглядом, похвальними або злими словами, заздрісними думками або намірами. Ознаками пристріту є хвороба, розлад і сварки в родині, безпліддя людини й худоби, розлад у справах і господарстві, а то й навіть тяжкий випадок — смерть людини й падіж худоби. На відміну від порчі (причини), шкідливий результат якої досягається за допомогою різних форм контактної магії, пристріт здійснюється виключно нематеріальними засобами впливу й необов'язково із злими намірами.

У всіх слов'янських народів пристрій осмислювався, насамперед, як вплив через слово, про що свідчать назви пристріту з коренем рек- / реч - / рок -: рос. *урок, уроки*; укр. *уроки, урочища*; біл. *уроки, суроци*; серб. *урок, урук, уроча, рок*; болг. *уроки, уроци, зароци, зарек*; макед. *урок, зарек*; словен. *uroki, urak*; пол. *Urok*; чеш. *urok*.

— від мору — повальна хвороба людей або худоби, у народно-му уявленні втіленням якої є особливі демони хвороб (наприклад, Холера або Чума). Для запобігання та припинення Мору в народі застосовувався комплекс профілактичних і «зупиняючих» магічних засобів — обрядів-оберегів («живий» вогонь, обкурювання, опанування, молитви тощо).

— від хижаків;  
— шкідливих дій відьом;  
— а також роботу (ткацтво, полювання, бджільництво, посів тощо), особливо її початок, від пристріту й псування;  
— простір навколо людини — будинок, хлів, садibu, поле, пасіку тощо — для запобігання проникненню нечистої сили, духів, хвороб та іншої небезпеки.

У якості обрядів-оберегів можуть використовуватися вербальні тексти різних жанрів. Найчастіше функції оберегів мають заговори (заклинання, наговори). Наприклад, у східних слов'ян широко поширені наговори, що промовляються при першому вигоні худоби, зазвичай на Юріїв день. За народними уявленнями, проголошені в цей день заклинання захищають худобу від ушкодження, хвороб і хижаків на весь сезон випасу. У Поліссі популярні заклинання, які застосовуються в захисті посівів від горобців; у південних слов'ян за допомогою замовляння зберігають поля від градових хмар.

Одним із найбільш поширених жанрів вербального оберегу є канонічні й апокрифічні молитви, а також «народні» молитви, створені за зразком або на основі церковних. Апокрифічні молитви й життя святих, «пристосовані» народною традицією, створювалися за оптроеічною (від греч. ἀποτρόπαιος апотропайон — «відвести порчу») метою. Ставали талісманами й амулетами, які носили з натільним хрестом або зберігали в будинку.

Серед вербальних оберегів широко поширені короткі формули — замовляння. Зазвичай вони використовуються в тих випадках, коли потрібно негайно запобігти небезпеці: при зустрічі з вовком, зі змією, з міфологічним персонажем, при наближенні градової хмари тощо. Наприклад, поліські замовляння типу: «Сіль тобі в очі, кочерга в зуби, горщик між щік» — вимовляються у відповідь на чийсь похвалу, щоб відвернути пристрій.

Охоронні властивості мають пісні. У фольклорі різних наро-

дів є такі пісні. Наприклад, у сербів колискові пісні, що захищають дитину від порчі, у поляків пісні, що співають під час обходу поля для захисту від граду, а також українські купальські пісні, що оберігають від відьом і русалок. Захищають також, за народними уявленнями й розповіді про «життя предметів і рослин», загадки, ритуальні діалоги, матірня лайка, гучне виголошення свого імені (зазвичай поширене у сербів для запобігання зустрічі зі змією) або імені померлого родича (як, наприклад, у Поліссі при зустрічі з вовком), а також просто людський голос.

У якості невербальних оберегів широко використовуються господарські або спеціально виготовлені предмети, рослини й речовини.

Отже, немає сумніву в тому, що такі обряди-обереги беруть свій початок з дописемної архаїки й існують, як концентрат суспільного досвіду. Вони стоять на фундаменті уявлень давньої людини про навколишній світ. У народній звичаях склалася традиційна система захисних обрядів-оберегів від потенційної загрози.

**Tetiana Haievska**

***Semantics of Rites-Garding (Magic Texts and Actions) in Traditional Raritional Folk Customs***

**Summary.** *Rites-guarding are various kinds of magic (verbal texts, objects, actions, gestures) that protect a person and his/her surrounding world (house, cattle, crops, tools of production, etc.) from the potential danger: evil spirits, illnesses (including evil eye, Spoils), predatory animals, snakes, hail clouds, etc.*

**Юлія Гніт**

*аспірантка факультету соціології*

*КНУ імені Тараса Шевченка*

*ylgnit@gmail.com*

**Наталія Фрейк**

*аспірантка факультету соціології*

*КНУ імені Тараса Шевченка*

*freik.natalia@gmail.com*

**Дискурс теми ідентичності  
в полікультурному суспільстві**

В умовах полікультурного суспільства інтенсифікуються соціальні зміни, зокрема й особистості, що формулює запит обґрунтування цілісного теоретичного підходу до аналізу ідентичності. З цією метою необхідно проаналізувати дискурс теми ідентичності

в сучасній українській гуманітаристиці, що дозволить зафіксувати основні тематичні напрямки. Тож на базі X міжнародної наукової конференції «Проблеми культурної ідентичності в ситуації сучасного діалогу культур» в м. Острог спробували здійснити аналіз дискурсу ідентичності на прикладі виступів конференції та їх обговорення.

На конференції ідентичність була представлена такими темами: 5 — національна ідентичність, 4 — ідентичність як концепт, 4 — національно-політична ідентичність та по одній доповіді на тему віртуальної ідентичності, соціальної ідентичності та культурно-національної ідентичності. На основі цього можна виділити кілька векторів розгортання дискурсу ідентичності. Перший, на відміну від конференцій попередніх років, на яких домінувала регіональна ідентичність, на даний момент акцент уваги зміщується на національну ідентичність, що є однією з основних у виступах. Значну частку займає також тематика національно-політичної ідентичності, що підкреслює зростання уваги не на етнічний, а політичний вимір національної ідентичності, зокрема вплив національної політики держави. Другий вектор полягає в тому, що окреме місце займає аналіз ідентичності як концепту за допомогою теоретичних концепцій, представлений переважно доповідачами зі спеціалізації філософія.

Значну частку серед сфер теми ідентичності займає теорія/концепція, а саме 4 доповіді, а також по 2 доповіді зі сфер лінгвістики, міжетнічних відносин, національної політики держави й по одній доповіді з історії, мистецтва, міжнародної політики/міжнародних відносин, соціальної нерівності, дозвільної культури. Щодо суб'єктності, то доповідачі переважно говорять про групову ідентичність (11 доповідей), індивідуальна ідентичність згадується тільки у 2 доповідях і як збірне поняття у 3. Переважна більшість доповідачів, а саме 12, презентували ідентичність як соціально конструйовану, водночас тільки в 4 доповідях ідентичність розглядається з позицій примордіалізму, тобто як природна даність.

Окрім виявлення основних тенденцій та характеристик розгортання теми ідентичності в науковому дискурсі, цікавим є погляд на спосіб пізнання науковця цієї теми, а саме на рефлексивний елемент цього пізнання. Зважаючи й на смислову наповненість самої теми ідентичності як такої, що стосується самовизначення кожного індивіда, зв'язок дослідника й досліджуваного об'єкту в цьому тематичному полі стає ще доцільнішим. Комунікативний аспект наукового дискурсу, як розгортання його в мовленні (*parole*), дозволяє чіткіше зафіксувати й аспекти наукової практики дослідника. Саме

наукова доповідь-виступ на конференції є однією з форм комунікативного аспекту наукового дискурсу, на який ми й звернули увагу для аналізу рефлексивності наукової діяльності.

Рефлексивні аспекти наукового розкриття предметної області ми аналізували за такими основними характеристиками, як актуалізація дослідником теми доповіді, посилання на авторитет та ідентифікація з певною науковою традицією. Актуалізація теми наукової доповіді показує, наскільки доповідач презентує важливість та доцільність досліджуваної теми в науці. З шістнадцяти доповідачів тільки дві доповіді не містили доведення актуальності їхньої теми для наукової спільноти. Решта чотирнадцять доповідей містили актуальність їхньої теми, з яких тільки одна доповідь містила формальне згадування актуальності, а всі інші вказували актуальність у середній та високій мірі. Другим важливим аспектом є присутність посилання на авторитети в дослідженні. Більшість доповідачів посилалась на наукові традиції чи дослідників, чиї напрацювання вони використовували для теоретичної чи емпіричної бази свого дослідження, решта апелювали до своєї дисципліни загальною. Крім цього, дослідники посилались у більшості випадків на теоретичну базу.

Наявність чи відсутність посилання на авторитети змінювалася від формату доповіді — у форматі інформаційних повідомлень та представлення результатів дослідження посилання на наукові авторитети було відсутнє, на відміну від теоретичного аналізу, аналітичної доповіді та доповіді з використанням емпіричного матеріалу. Менша частина доповідачів ідентифікувала себе з певною науковою традицією. Здебільшого доповідачі старшого віку презентували свою ідентифікацію з науковою традицією у своєму виступі.

Отже, у зв'язку з тим, що конференція у м. Острог була різноплановою за складом очних учасників (різні дисципліни представлені, тематичні напрямки тощо), це надало можливість зафіксувати дискурс ідентичності в міждисциплінарному розрізі. Основними темами є національна ідентичність, зокрема її політичний вимір, а також ідентичність як концепт. Рефлексивний вимір наукового пізнання свідчить про наявність культури представлення наукових досліджень та відрефлексованість актуальності теми власних наукових пошуків. Проте відокремлення себе як науковця та ідентифікація себе в ширшому науковому полі зустрічалась у меншості серед доповідачів конференції.

## **Реформування культури як українська традиція: ідеологічні та політичні аспекти досвіду реформ у сфері культури в незалежній Україні**

У доповіді розглянуто численні спроби реформувати державну культурну політику, а разом і всю сферу культури України; у ході такого огляду буде з'ясовано бачення проблем української культури авторами реформістських проєктів; їхня візія майбутнього цієї культури, указано причини невдач практично всіх спроб реформ.

У рамках такого аналізу слід з'ясувати ключові світоглядні настанови й ідеологічні принципи, що на них ґрунтувалися проєкти реформ, «культурні стратегії», з одного боку, а також настанови та інтереси, що ними керувалися противники (явні й приховані) цих проєктів (як у системі державної влади, так і у сфері культури загалом). Важливим є також розгляд спроб втілення реформ як процесу суспільної політики, з його інституційними, правовими, процедурними аспектами, неврахування яких нерідко прирікало реформістські задуми на невдачу вже від початку. Європейський ракурс теж є важливим: доцільно не лише звіряти наші реформістські зусилля з європейськими «підручниками», а й тверезо оцінювати, наскільки закордонні рецепти (створені в докризові для Європи 1990-і роки) релевантні для України, її культури.

Насамперед слід окреслити головні проблеми у сфері культури, що постали перед державою й суспільством після здобуття Україною незалежності та потребували розв'язання засобами державної політики:

1. Практичне забезпечення проголошених свобод — творчості, вільного доступу до надбань культури.

2. Подальша доля мережі державних закладів культури та понад 200 тис. працівників цих закладів, які в умовах планової економіки та однопартійної системи утримувалися й контролювалися державою, але в умовах демократії й ринку таке стало ідеологічно непотрібним і економічно проблематичним.

3. Забезпечення умов для раніше забороненого приватного сектора в культурі та для діяльності незалежних культурно-мистецьких організацій, котрі формально отримали рівні права з державним сектором.



4. Вирішення проблем конкуренції національного культурного продукту із зарубіжним, який одержав вільний доступ до українського ринку, а також проблем співіснування з потужною присутністю російської масової культури (на думку багатьох дослідників, культурою метрополії, що намагалася зберегти своє домінування в постколоніальному українському суспільстві).

5. Забезпечення реалізації українською культурою її ролі в суспільному розвитку, зокрема в оновленні системи цінностей суспільства, що трансформується; у формуванні громадянської національної ідентичності, у нарощуванні креативного потенціалу суспільства.

Доводиться констатувати, що більшість цих проблем не отримали задовільного вирішення досі. Зокрема, хоча для забезпечення свободи творчості створені правові та інституційні умови (ліквідація цензури, ідеологічного контролю в культурі), знято адміністративні бар'єри доступу до раніше забороненої частини культурної спадщини та до світової культури, але вирости нові бар'єри доступу — фінансово-економічні.

Долю державних закладів культури у трансформованій економіці України кілька разів пробували вирішити шляхом реформування (децентралізація, механізм субвенцій до місцевих бюджетів, експерименти з переходу на оренду, формування базової мережі закладів тощо), але щоразу поверталися до адміністративної інерції (бюджетне утримання, заборона на закриття й приватизацію), і навіть посилення залежності від держави (надання статусу національних усе новим закладам та заборона «Бюджетним кодексом» багатоканального фінансування культурної діяльності).

Для розвитку недержавного сектора в культурі (як комерційного, так і «третього») держава майже нічого не зробила. Таку діяльність уможливили юридично, але її розвитку заважали: низька купівельна спроможність громадян, брак бюджетної підтримки, слабкість меценатства, потужна конкуренція зарубіжного маскультурного продукту. На протекціонізм держави (податкові пільги некомерційним культурним організаціям та виробникам національного культурного продукту) довелося чекати майже десять років, та й то він поширився лише на національне книговидання й кіновиробництво.

З огляду на все це, українська культура за роки незалежності не набула здатності ефективно виконувати свою роль у суспільному розвитку, не стала вирішальною силою ані у формуванні ідентичності більшості громадян, ані в нарощуванні творчого потенціалу суспільства. Вона навіть не стала провідною в задоволенні культур-



них потреб більшості населення України — лише в останні два-три роки помітне певне просування на цьому напрямку, та й то завдяки, головним чином, політичним заходам, спрямованим на зменшення інформаційно-культурної присутності Росії. Не слід винуватити в цьому лише погану культурну політику держави. Вона була одним із чинників разом із «контрреформаційними» настановами частини культурного середовища й усього суспільства, загальними політичними обставинами, а також негативним наслідками, що їх встигли дати деякі з проведених «реформ».

На такому тлі регулярно ініціювалося розроблення проєктів загальної реформи культури (культурної політики). Ось головні з них:

1. Прийняття **«Основ законодавства України про культуру»** (1992), що визначали «правила гри» в культурі в перші пострадянські роки, однак мали численні недоліки перехідного періоду. У них помітні острах перед приватною діяльністю в культурі, переоцінка можливостей державного патерналізму (утопічна вимога спрямування 8% нац. доходу на потреби культури) тощо.

2. У січні 1995 р. опубліковано підготовлені за дорученням міністра культури І. Дзюби **«Основні положення Концепції державної культурної політики України»**<sup>1</sup>. Проєкт мав полемічний характер, постулював рівність державного та недержавного сектора в культурі (зокрема в праві на фінансову підтримку), пропонував роздержавлення частини закладів культури, що не увійшли б до «базової мережі», участь громадянського суспільства у формуванні культурної політики, «здоровий протекціонізм» щодо національної культури.

Однак в умовах гіперінфляції та спаду економіки більшість закладів культури і їхніх працівників боролися за виживання, тож бачили вихід у здобутті державних гарантій свого існування та бюджетного фінансування й боялися будь-якого роздержавлення. Тому проєкт викликав гостру критику, зокрема з боку керівників національних творчих спілок, які тоді добивалися узаконення свого особливого статусу, що реалізовано в Бюджетному Кодексі (2001).

3. Наступною «заявкою» на реформування стала Постанова КМУ № 675 від 23.06.1997, якою затверджено **«Концептуальні напрями діяльності органів виконавчої влади щодо розвитку культури»**. Цей документ фактично був «причесаним» варіантом «Концепції державної культурної політики України»: у ньому не було згадок про роздержавлення, про реформу системи управління культурою, про «множинність каналів фінансування», зате зберігся «здоровий протекціонізм щодо вітчизняної культури, національної

культурно-мистецької продукції», й додалися такі пріоритети, як «створення єдиного національного культурного простору як одного з найважливіших консолідуючих факторів у справі розбудови української державності; забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави».

Але ця постанова не мала значної ролі у державній культурній політиці. Одна з причин — незрозумілий правовий статус подібних концептуальних документів. А після президентських виборів 1999 року та приходу уряду В. Ющенка забулося, що ті «Концептуальні напрями...» взагалі існували...

4. У березні 2005 року Верховна Рада з другої спроби (першу зупинило вето президента Л. Кучми) ухвалила **Закон України «Про Концепцію державної культурної політики на 2005–2007 рр.»** Ця Концепція в засадничих положеннях перегукувалася з попередньою, але в конкретних механізмах підтримки культури її можна вважати апофеозом орієнтації на державний патерналізм. Пропонувалася «розробка та затвердження довгострокової програми культурного розвитку України», запровадження «державних стандартів надання послуг населенню у сфері культури, що гарантуються державою», а фінансувати все це треба було через нормативи «фінансового забезпечення державних соціальних стандартів надання послуг у сфері культури... на душу населення». Пропонувалася й реформа системи управління в галузі культури, а саме: «переорієнтація органів державної влади та органів місцевого самоврядування з виконання певних функцій на досягнення поставлених цілей». Видно, що автори «Концепції» мали туманне уявлення про те, у чому полягають функції органів виконавчої влади, Мінкультури зокрема.

Однаке й на цю «Концепцію» виконавча влада мало звертала уваги, адже реалізація її фінансових пропозицій була справою утопічною, а після 2007 року «Концепція» втратила й свій правовий статус.

5. Указ Президента **«Про першочергові завдання збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства»** (№ 1647 від 24.11.2005) створив Національну раду з питань культури і духовності, поставив завдання розроблення «загальнодержавної програми дій із збагачення й розвитку культури й духовності українського суспільства», визначив основні пріоритети для цієї програми: «вдосконалення законодавства у сфері культури; розвиток національної кінематографії, видавничої справи; створення умов для ефективного розвитку історичних і культурних центрів, пов'язаних з життям та діяльністю видатних діячів культури, науки

і мистецтва, національно-визвольною боротьбою...; активізація наукових досліджень у сфері культури; створення в столиці України та інших містах... музейних комплексів та виставкових залів; спорудження пам'ятників борцям за свободу і незалежність України; активізація міжнародного співробітництва України...» Фактично указ означав зміну пріоритетів у культурній політиці, переорієнтацію з підтримки сучасної творчості на розбудову культури пам'яті. Однак насправді переорієнтації не сталося: згадана «загальнодержавна програма дій» (термін, відсутній у чинному законодавстві) не була розроблена.

6. У січні 2011 року набув чинності **Закон України «Про культуру»**, розроблення та кількаразові спроби прийняття якого тривали з 2001 р. Ранні версії законопроекту мали положення, що кодифікували чимало реформістських ідей «Концепції державної культурної політики» 1995 року (надання недержавному сектору права на підтримку з держбюджету через гранти, створення базової мережі з роздержавленням решти закладів культури, участь громадських структур у формуванні культурної політики), але в ході тривалого відомчого погодження більшість цих положень зникли, зате посилювся патерналістський складник (гарантії праці на повну ставку та особливе пенсійне забезпечення працівників державного сектора в культурі), а до базової мережі врешті були включені всі «існуючі заклади», що було профанацією самої ідеї. Те, що задумувалося як реформа, обернулося новим етапом інерційної політики.

7. У 2014 році зусиллями громадських «агентів змін» та нового керівництва Мінкультури, за підтримки програми «Культура» Східного Партнерства ЄС почалося розроблення «нової культурної стратегії». Його неписане гасло керівник Бюро Програми в Україні Л. Глоор визначав так: головне — не написати якісний документ, а організувати навколо нього широку дискусію. І справді, протягом двох років учасники цього процесу довго дискутували, сварилися, звинувачували одні одних у некомпетентності, неготовності до діалогу, а то й у націоналізмі.

Єдиним конкретним плодом цього процесу стало Розпорядження КМУ від 1.02.2016 р. №119-р **«Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури — стратегії реформ»**. Метою Стратегії визначено «створення умов для сприяння творчій активності громадянина і формування в Україні громадянського суспільства європейського рівня», згадано також про необхідність забезпечити культурі «провідне місце в суспільно-економічному розвитку України». Стратегія визначає «стратегічні напрями реформ», що являють собою набір декларативних загальників про «визнання

центрального місця культури в загальнонаціональному розвитку та винятковості національної ідентичності», «посилення відповідальності державних органів», «удосконалення та модернізація правових, структурних і фінансових інструментів підтримки культури» й таке інше. Та головним недоліком документу є ігнорування в ньому більшості реальних проблем, що з ними стикається нині українська культура.

Підсумовуючи, можна вказати кілька причин невдач описаних спроб реформ:

- орієнтація більшості реформаторів на ідеалізовану візію майбутнього культури, а не на вирішення її конкретних проблем;
- слабка зацікавленість урядів та політичних еліт у реальному реформуванні державної культурної політики;
- взаємне нерозуміння, конфлікти інтересів та цінностей між тими, хто працює в державно-комунальному секторі культури, та представниками незалежних організацій;
- потужні консервативні, патерналістські настанови в культурно-мистецькому середовищі.

**Summary.** *The article overviews the problem of Ukrainian cinema repertoire. Nowadays, foreign films have flooded the cinema repertory and television content with feature films which comprise its significant part due to the difficult conditions of own pictures and television films production after Ukraine gained the independence, and because Ukrainian viewers prefer overseas films. For many years, Hollywood is the undisputed leader of film distribution for Ukrainian cinemas. Recently, British and French movies hold one of the leading positions in Ukrainian cinemas. Over the past three years, Russia has significantly reduced its cinematic presence on the Ukrainian cinema screens. In future, Hollywood movies are likely to strengthen their position on Ukrainian film rent market, and Russian cinema, on the contrary, will significantly reduce its presence on the Ukrainian screens. Therefore, there is every chance that the released fraction will go to Ukrainian and European films.*

### **Примітки:**

<sup>1</sup> Гриценко О., Стріха М. «Основні положення Концепції державної культурної політики України (Проект)» // Культура й життя, 21 січня 1995 р.

**Валентина Грищенко**

*кандидат педагогічних наук,  
професор кафедри сценічного  
та аудіовізуального мистецтва*

НАКККиМ

**Валерій Козлін**

*доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри сценічного  
та аудіовізуального мистецтва*

НАКККиМ

## **Методика програмування мультимедійних прикладів для електронних підручників**

Електронні підручники для музичних дисциплін (елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, інструментування тощо) передбачають наявність мультимедійних прикладів, що поєднують у собі текст, зображення і звук. Це потребує застосування різних мультимедійних технологій. Розглянемо декілька способів програмування таких прикладів у програмі Adobe Acrobat 7.

Для вставки в документ PDF звукового файлу необхідно скористатися командою Tools => Advanced Editing => Sound Tool або кнопкою на панелі інструментів. Після застосування інструменту Sound Tool з'являється діалогове вікно Add Sound. У верхньому полі необхідно вибрати режим сумісності медіаконтенту. У режимі **Acrobat 5** (and earlier) Compatible Media доступні такі формати аудіо: Wave (файли з розширенням wav, wave) і Aiff (файли з розширенням aif, aiff, aifc). У режимі **Acrobat 6** (and Later) Compatible Media доступний також формат MPEG Audio Layer III (файли з розширенням mp3). Під час роботи в режимі Acrobat 6 стає доступною опція «листівки» — зображення, яке асоціюється зі звуковим файлом. Вибрати необхідний графічний файл можна в нижньому полі діалогового вікна Add Sound — Poster Settings, за допомогою опції Create poster from file. Серед підтримуваних файлових форматів — PDF, DWG, BMP, GIF, HTML, JPEG, PNG, TIFF, EPS, TXT тощо.

Після вибору необхідного звукового файлу у верхньому полі вікна Add Sound стає активним список Content Type, який можна розгорнути й задати тип аудіофайлу. Опція Embed content in document визначає положення аудіофайлу щодо документа. Якщо опція активна, файл буде вбудований у документ, а якщо опція не активна, документ міститиме лише посилання на локальний ресурс, де знаходиться файл.

Після застосування інструменту Sound Tool звуковий файл поміщається в документ і стає доступним для перегляду, відтворення й редагування. Для редагування властивостей об'єкта, у якому міститься аудіофайл, необхідно скористатися командою Tools => Advanced Editing => Select Objects Tool або кнопкою на панелі інструментів та провести клацання правою клавшею миші на об'єкті, після чого з'явиться контекстне меню. За допомогою команди контекстного меню Properties викликається діалогове вікно властивостей об'єкту Multimedia Properties. Вікно складається з трьох вкладок: Settings, Appearance і Actions. Вкладка Settings визначає основні властивості об'єкту. Поля Annotation Title і Alternate Text містять текстові атрибути об'єкта. Поле Renditions дозволяє переглянути й відредагувати список аудіофайлів, асоційованих з даним об'єктом. Список List Renditions for Event, який можна розгорнути, дозволяє вибрати дію, з якою асоціюються аудіофайли, що відображаються в полі. Відтворюється тільки той аудіофайл, який знаходиться на верхній позиції в списку. Кнопка Add Rendition дозволяє додати аудіофайл у список. Кнопка Edit Rendition виводить вікно Rendition Settings для редагування властивостей аудіофайлу. Видалити аудіофайл зі списку можна за допомогою кнопки Remove Rendition. Опція Locked дозволяє заблокувати установки вкладки Settings.

Вкладка Appearance дозволяє набудувати параметри відображення об'єкта. Опція Annotation is hidden from view дозволяє приховати об'єкт. Поле Border містить списки Type, які можна розгорнути, Width, Style, Color, які дозволяють вибрати параметри відображення об'єкта, такі як: тип прямокутника (видимий/невидимий), товщину лінії, тип лінії (суцільна/пунктирна), колір лінії. За допомогою кнопки Change Poster Option можна змінити, або видалити «листівок», асоційовану з даним об'єктом. Опція Locked дозволяє заблокувати установки вкладки Appearance.

Вкладка Actions дозволяє встановити взаємозв'язок між дією (наприклад, клацання миші, наведення курсора тощо) та командою, що виконується (відтворення файлу, активація поля, виконання команди меню тощо). Вкладка складається з двох полів — Add an Action і Actions. Поле Add an Action складається з двох списків, які можна розгорнути, — Select Trigger і Select Action. Перший список служить для вибору можливої дії користувача, другий — для вибору виконуваної команди. Серед можливих дій користувача: кнопка відпущена, кнопка натиснута, курсор наведений, курсор відведений, об'єкт у фокусі, об'єкт не у фокусі, вхід на сторінку, вихід зі сторінки, сторінка видима, сторінка не видима.

Серед команд, які виконує програма: відтворення звуку, від-

творення файлу мультимедіа, виконання пункту меню, запуск JavaScript, імпорт даної форми, відкриття Web-посилання, відкриття файлу, відправка форми, очистка форми, перехід в 3-D режим, перехід до сторінки, показати/сховати поле, прочитати статтю, встановити видимість шару.

Поле Actions відображає список дій і асоційованих з ними команд. Кнопки Up і Down дозволяють змінити позицію тієї або іншої дії в списку. Кнопка Edit служить для редагування, кнопка Delete — для видалення дії зі списку. Всі зміни у вкладці Actions автоматично відображаються також і в полі Renditions вкладки Settings.

Для кожного нового об'єкта мультимедіа (зокрема звуку) за умовчанням встановлюється режим відтворення з клацання миші на прямокутнику самого об'єкта. Крім описаного вище способу відтворення, існує можливість управління відтворенням за допомогою інших форм Adobe Acrobat (наприклад, кнопок). Для зв'язку кнопки (або іншої форми) з об'єктом мультимедіа необхідно виділити кнопку й викликати з контекстного меню вікно Properties. У вікні Properties необхідно відкрити вкладку Action. У списку Select Trigger необхідно вибрати дію (за умовчанням встановлено дію «кнопка відпущена»). У списку Select Action необхідно вибрати виконувану команду, у даному випадку — Play Media (Acrobat 5 Compatible) або Play Media (Acrobat 6 and Later Compatible), і натискувати кнопку «Add», після чого з'явиться діалогове вікно. У списку Operation to Perform, яке можна розгорнути, необхідно задати виконувану програмою дію, яка буде асоційована з кнопкою (Play, Stop, Pause, Resume, Play from beginning, Custom JavaScript). У полі Associated Annotation необхідно вибрати об'єкт мультимедіа, з яким буде зв'язана дія зі списку Operation to Perform.

Таким чином можна створити кнопку, за допомогою якої здійснюється управління відтворенням звукового файлу (доступні команди: Відтворення, Стоп, Пауза, Грати спочатку).



**Віолета Демещенко**

*кандидат історичних наук,*

*доцент, завідувач відділу*

*Інституту культурології НАМ України*

## **Гене́за проблеми синтезу мистецтв у теорії та історії культури**

Проблема взаємодії між мистецтвами — їх співвідношення, взаємозв'язок та взаємовплив — належить до числа найважливіших проблем у мистецтвознавстві. У ній схрещуються питання суто теоретичні, пов'язані з трактуванням специфіки системи мистецтв, із реальними творчими питаннями художньої практики. Характер взаємодії між мистецтвами у певних випадках суттєво впливає на художню повноцінність тих чи інших конкретних результатів творчості. У процесі розвитку художньої культури яскраво виявили себе дві тенденції — інтеграція та диференціація.

Перша полягає у тяжінні до синтезу, друга — у збереженні суверенності кожного окремого виду мистецтва. Обидві тенденції беруть свої витоки із часів сивої давнини, супроводжуючи історію художньої культури. Різним періодам історії мистецтва властиві як виокремлення, так і збереження синтетичних засад. Залежно від того, яка із двох тенденцій у певний період розвитку мистецтва мала переваги у творчій практиці та теорії, центр ваги зміщувався на обґрунтування закономірностей виокремлення різних типів художньої творчості або з'ясування властивих їм особливостей. Синтез різних видів мистецтв можливий на тій підставі, що всі мистецтва — кожне по-своєму, своїми засобами — зображують людину, її ставлення до світу, до свого оточення та дійсності. Якщо кожен автономний вид мистецтва показує людину та її ставлення до дійсності тільки з одного боку, то синтетичні мистецтва — одночасно з багатьох сторін.

Гене́за взаємодії мистецтв бере свій початок в архаїчному синкретизмі, де в органічній єдності були представлені первісні форми мистецтва, що в процесі історичної еволюції людства з плином часу почали виокремлюватися у мистецтва музики, танцю, пантоміми, поезії, театру. Дослідники первісного синкретизму Олександр Веселовський, Моїсей Каган відзначали не тільки характерну для нього єдність видів мистецтв, співвідносну з усією сферою життєдіяльності людини, але й неподільність у окремих видах мистецтва їх родової та жанрової структури.

Як зазначає М. Каган у своїй роботі «Морфологія мистецтва», словесні, музичні тощо засоби художнього вираження ще не існува-



ли самостійно, а знаходилися у стані «взаємопроникнення» — «словесна творчість ще не відділена від музичної, епічна від ліричної, а історико-мітологічна від побутової» (як приклад автор наводить мисливський танок, що синтезує елементи пантоміми, гімнастики, містерії, музики, співу, малярства, скульптури, декоративного мистецтва) [2, 112]. Саме синкретичний етап творчого мислення передувало виокремленню та розподілу мистецтва на різні його види. Синкретизм цього періоду пов'язаний із синкретичним характером суспільної свідомості мислення, що повністю задовольняло соціальні потреби людей та їх уявлення про красу навколишнього світу. У процесі історичного розвитку суспільства відбувається поступова диференціація художнього синкретизму: окремі види мистецтва виокремлюються із первісного синкретичного «сплаву» й починають завойовувати свої права на самостійне існування. Процес диференціації, тим не менш, знаходився під впливом процесу взаємодії окремих видів мистецтв, що виявляло себе у взаємному впливі одного мистецтва на інше, у їх прямому схрещенні, так би мовити, у своєрідній «гібридизації», що сприяло народженню нових типів творчості, подібних до театрального та кіномистецтва. З того моменту, коли мистецтво стало розвиватись у вигляді окремих самостійних галузей художньої творчості, проблема синтезу мистецтв не тільки не була знята, а навпаки знову виникала на різних етапах розвитку художньої культури. Відображення цього складного й одночасно суперечливого процесу видового виокремлення і в той самий час збереження рудиментарних синтетичних починань знаходять втілення в естетичній та мистецтвознавчій думці, починаючи з античних часів.

Набуті віками знання про синтез мистецтв, які кількісно згуртувалися до епохи Відродження, на межі XVIII–XIX століть почали якісно осмислюватися німецькими романтиками «Ієнської школи» для теоретизування. Почалося із того, що німецькі представники ієнської школи (*gesamt-kunstwerk* — букет мистецтв) почали вивчати спадщину попередніх епох з метою виявлення тенденцій розвитку, взаємозбагачення, самовизначення й розмежування різних видів мистецтв. З'ясувалося, що кожна епоха виявила себе нестандартно й залишила спадщину уявлень про взаємодію малярства, скульптури та архітектури. Простежувалася тенденція чергування періодів поділу та синтезу. Ієнські теоретики в мистецтві й філософії шукали принцип синтезу у вигляді безладного синкретизму для того, щоб за допомогою такого важеля створити новий мітологічно-художній ідеал. Ідея взаємозв'язку мистецтв широко пропагувалась І. Кантом, І. Гегелем, Ф. Шлегелем, Ф. Шеллінгом, Р. Вагнером, І. Е. Лессінгом. Так, у Лаокооні І. Е. Лессінг дійшов до висновку, що кожний вид мистецтва має межі, які визначаються специфічністю створен-

ня художнього образу; одночасно існує можливість проникнення в інші види, збагачуючи й розширюючи їх зображально-виражальні засоби шляхом прямого й неформального або безпосереднього й опосередкованого відображення [3].

На основі діалектики загального і специфічного Гегель визначив ідею синтезу мистецтв і розкрив особливості різних його видів — пластики, скульптури, поезії. Філософ показав зв'язки п'ятих головних видів мистецтв — архітектури, скульптури, малярства, музики й поезії. Також він проаналізував закономірності роз'єднання поетичного мистецтва на роди: епічний, ліричний і драматичний. Згідно з теорією Гегеля, предмет різних мистецтв той самий, але водночас існують відмінності: єдність загального та індивідуального, універсального й специфічного укладено в самому цьому предметі. Співвідношення між мистецтвами, їх взаємна близькість, взаємне тяжіння й протидія історично змінні й рухливі. Так, І. Гегель, на диво прозорливо, пророкував зближення малярства з музикою та тяжіння скульптури до малярства: «Ця магія відблисків нарешті може набути такого провідного значення, що поряд з нею втратить значення зміст зображуваного, і разом із тим, малярство у чистому ароматі та чаклунстві тонів, їх протилежності, переплетенні та милозвучній гармонії так само починає наближатися до музики, як скульптура в подальшому розвитку рельєфу починає наближатися до малярства» [1, 63]. Можна сказати, що Гегелівське пророцтво здійснили маляри-імпресіоністи К. Моне, Е. Мане, К. Піссаро, Е. Дега, О. Ренуар тощо. Їхні картини стали музикою кольору, митці відійшли від сюжету малярства, близького до літератури, наближаючись до музичного мистецтва. Найбільшого розвитку синтез досяг у епоху Класицизму, коли всі елементи у будь-якому творі були підпорядковані єдиному творчому задуму. Мистецтвознавець Єлена Муріна вважала, що ситуація й тенденція розмежування видів просторових мистецтв змусила німецьких малярів-романтиків ієнської школи першими звернути увагу на синтез мистецтв. Вона звертає увагу на те, що романтики розуміли синтез, як злиття двох видів мистецтв «звуку і кольору» у новий вид (кольоровий звук), який зможе змагатися із природою за силу впливу на людину. Це розуміння породило ідею створення універсального мистецького твору у вигляді «безамткунстверка», яке об'єднає різні мистецтва, необхідні для спільного мистецького впливу на глядача-слухача всеосяжного змісту. Романтики боролися за тісний союз прогресивної думки, естетики, філософії, науки, з одного боку, та за тісний союз релігії, моралі, міфології, видів мистецтв, з іншого боку.

XX століття по праву називають століттям інтеграції не тільки

у мистецтві, але й у науці й техніці. Сьогодні у ХХІ-му столітті великого значення набули нові напрямки, що з'явилися на «перетині» різних галузей науки та мистецької творчості. Виникають і формуються нові синтетичні види мистецтв, такі як кіно, телебачення, естрада, цирк. Їх характерною особливістю є те, що без нового мистецького сплаву вони не можуть існувати, оскільки синтез мистецтв знаходиться в їхній основі.

### **Література:**

1. Гегель Г. В. Эстетика / Г. В. Гегель. — М.: Искусство, 1971. — Т.3. — 622 с.
2. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. — Л., 1972. — 441 с.
3. Лессинг Г. Э. Избранные произведения / Г. Э. Лессинг. — М.: Художественная литература, 1953. — 635 с.

**Violeta Demeshchenko**

### ***Genesis of the problem of the synthesis of arts in the theory and history of culture***

**Summary.** *The problem of interaction between the arts — their relationship such as interconnection and mutual influence — belongs to the most important problems in the study of art. The nature of the interaction between the arts in some cases significantly affects the artistic usefulness of specific outcomes of creativity. In the development of artistic culture two trends are clearly proved: integration and differentiation. The first attraction is the synthesis; the second is in preserving the sovereignty of each art form. Both trends are rooted since the ancient times, accompanying the history of culture. The XXth century is rightly called the century of integration not only in art but also in science and technology. Today in the XXIst century new trends that emerged at the «intersection» of different fields of science and artistic creativity acquired great value.*

**Жанна Денисюк**

кандидат культурології,  
начальник відділу наукової  
та редакційно-видавничої діяльності  
НАКККиМ, м. Київ  
jannet\_d7@ukr.net  
ORCID: 0000-0003-0833-2993

### **Тексти постфольклору як креативний засіб сучасних комунікативних практик**

Новітні технології сучасних інформаційно-комунікативних систем не лише забезпечують загальний цивілізаційний поступ, але

й спричиняються до впливу на соціокультурний розвиток суспільств. Змінюється не лише «обличчя культури», але й повсякденні соціальні практики людини, з огляду на все більше превалювання сфери комунікацій, поширення та практичне застосування численних гаджетів та цифрових сервісів для здійснення комунікації, передачі й сприймання інформації. Завдяки технологічній основі веб 2.0 в інтернеті стало можливим поширення користувачами власного контенту, що зробило його середовищем реалізації креативу, творчого самовираження та задоволення як комунікативних, так і творчих, розважальних та ігрових потреб.

Інформаційно-культурне середовище, створюване системою медіа-комунікації, формує особливі культурні феномени, які опосередковуються комунікативними практиками та належать до їх семантичного поля. Інтернет як універсальна система комунікації та простір існування культурних знаків і сенсів значною мірою актуалізував повсякденні комунікативні практики людини в новому форматі, що зумовлюється віртуалізацією та свободою спілкування. Зокрема, А. Сичов наголошує на характерному ігровому характері комунікації в мережі, де вона виходить за межі звичайної розваги і формує характерні якості самого спілкування: відособленість від повсякденності, свободу самовираження, наявність добровільно прийнятих правил. Віртуальний світ схожий з карнавалом, що скасовує ієрархічні відносини та статусні відмінності співрозмовників [2].

Саме на цих засадах ґрунтуються постфольклорні тексти, які активно насичують мережу та є результатом як індивідуальної, так і колективної творчості, зважаючи на анонімність комунікації в інтернет-мережі. Будучи символічно-знаковим чи вербально-ігровим результатом відображення та осмислення різноманітних актуальних подій та явищ соціуму в модусах сміхової культури, постфольклорні тексти стають джерелом креативу, спрямованого на «перевертання знакових полюсів соціально маркованої реальності, з тим, щоб тимчасово «зняти» репресивну у відношенні до людини дію встановленого в суспільстві соціального порядку» [1, 12].

Тексти постфольклору інтернет-мережі формуються мозаїчно та компресивно, вбираючи в себе фрагменти об'єктивної дійсності, інформації, множинні культурні тексти, наповнюючи свій зміст актуальними значеннями, які поділяють учасники комунікативного процесу. Мікронаратив таких текстів відзначається підвищеною експресивністю та емоційністю, що робить їх актуальним засобом комунікативного обміну, під час якого учасники процесу можуть як дешифрувати всі ці сенси, так і додавати нових, вступаючи таким чином в ігровий діалог, що спонукає до прояву креативності,

нестандартності мислення. Такі тексти є ситуативними, мінливими, що відображають поточну актуальну ситуацію та характеризуються так званою вірусністю розповсюдження в мережі, чому сприяє безперешкодне їх копіювання численну кількість разів. Отже, феномен постфольклору, опосередкованого інтернет-мережею, належить до засобів комунікативних практик та є відображенням суб'єктивного емоційно-чуттєвого оцінювання дійсності з метою її гармонізації.

### **Література:**

1. Панкова Л. О. Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів: автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Л. О. Панкова; Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Х., 2008. — 19 с.
2. Сычев А. А. Юмор в интернет-коммуникации: социокультурный аспект/ А.А. Сычев [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. (1 файл). — Режим доступа: <http://www.ict.edu.ru/ft/004098/sychev.pdf>.

**Zhanna Denysiuk**

### ***Texts of Post-Folklore as a Creative Means of Modern Communicative Practices***

**Summary.** *In the article the role of information and communication technologies in the formation of a separate cultural and information space and its influence on the transformation of everyday communicative practices are presented. Communicative practices are a kind of social practices and represent generally accepted social actions based on collective experience and are aimed at supporting and developing communications. In a modern society, the Internet is becoming one of the main technologies, so communication practices allow a person to meet the needs for information, communication, entertaining and creative activity. The Internet environment has formed the Post-Folklore segments, the texts of which are formed from fragments of sociocultural reality and, thanks to expressiveness, is a popular means of communicative practices.*

**Любов Дрофань**

кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник,  
учений секретар ІПСМ НАМ України

### **Художньо-літературна критика 40–80-х рр. ХХ ст. як дискурсивна категорія**

Мистецько-літературний процес в Україні середини ХХ століття — надзвичайно строкате й різномірне явище, пов'язане як з політичними процесами, так і з особливостями культурного розвитку, що спричинило нав'язування інтерпретаційних стереотипів і критич-

них схем. Але парадоксально, що й на сьогодні повного осмислення, дослідження та навіть простого опису всіх аспектів естетичного вияву художньої дійсності того часу немає. А проте, оперуючи, наприклад, академічною, структурною, феноменологічною, тематичною критикою, можливо простежити трансформацію літературних, мистецьких, естетичних феноменів у процесі їх засвоєння, вибудувати систему рецепції мистецьких творів, у тому числі заборонених чи цензурованих, у загальному культурному процесі без упереджених оцінок і заангажованих підходів.

Українська культура середини ХХ ст., яка розвивалася в частини задушливій атмосфері суцільних приписів і заборон, зуміла дати світові гідні зразки мистецьких творів. Митці й критики, головною «стратегічною зброєю» яких були індивідуальність та образність мислення, інтелектуальність та ерудиція, змушені були діяти під тиском несвободи, але мали дивовижний вплив на тоталітарну систему, яка поступово руйнувалася й виявилася безсилою й неспроможною зламати відкритий чи прихований опір тих, хто зберіг у собі гідність як людську, так і національну. Тенденційність і односторонність критичного офіціозу, який послуговувався усталеною фразеологією, сьогодні сприймаються як певна дилема: з одного боку, художньо-літературні критики були керованими й виконували спеціальні завдання, з другого — вони самі опинилися в ролі жертв у руках всевладної жорстокої машини. Та, попри химерне переплетіння доль і обставин, можемо об'єктивно визнати той факт, що середовище офіційних критиків було надто неоднорідним, адже багато хто з них навіть у суто партійних матеріалах вдавався до алюзій та езопової мови, виявляючи таким чином власне ставлення до описуваних творів мистецтва та впливаючи на формування суспільної свідомості, позбавляючи її тотальної люмпенізації. Видається надзвичайно актуальним виокремити в історії мистецтва та критики періоди ідеологічного тиску та окреслити й переосмислити всі стадії поступу художнього процесу; визначити модель тиску на культурну сферу, акцентуючи на схематичності співвідношення «влада — митець»; мотивувати конфлікти ідеологій, світобачень, культур і ментальностей; здійснити статистичне дослідження втрат літературно-мистецьких надбань; уточнити поняття «шістдесятництва», «розстріляного відродження», «українського рісорджименто», «дисидентства в літературі і мистецтві», а отже, реставрувати палімпсест культурного руху України в межових історичних станах.

Діалог між соціальною та культурною системою в Україні середини ХХ століття завжди залежав від ієрархічного політичного механізму, що спрацьовував на дискредитацію інтелектуального

поступу. Інструментарій всевладного контролю змінювався залежно від ситуації — від тотального заперечення до езуїтськи непомітного й витонченого відмежування й відлучення від культурної сфери. Та всевладній тоталітарній машині так і не вдалося перемолоти творчий потенціал, закладений упродовж століть, хіба що втягти у виснажливу критику осіб, поставлених бути на сторожі різноманітних ухилів. Українське культурне громадянство, викликаючи перебої в роботі відшліфованої спецслужбами системи, розвивалося за своїми законами, балансуючи між двома почасти антагоністичними полюсами. Це питання й до сьогодні залишається відкритим через низку об'єктивних і суб'єктивних чинників. Насамперед це стосується наукового й правильно обраного методологічного підходу до освоєння історичного фактажу, який належить до недавнього нашого минулого. А це дає чудову нагоду «вхопити за нитку» рефлексію на літературно-мистецький процес, залучившись підтримкою покоління, представники якого ще живуть серед нас. Таким чином, на часі досягти історичної справедливості в оцінці тих процесів, яких свідомо чи несвідомо унікало офіційне літературознавство й мистецтвознавство.

**Liubov Drofan**

*PhD in Philology, Senior Research Officer,  
academic secretary of Modern Art Research Institute  
of the National Academy of Arts of Ukraine*

***Arts and literary criticism of the 40s–80s of the XXth century  
as a discursive category***

**Summary.** *The Ukrainian culture of the middle of the 20th century developed in the oppressive atmosphere of demagoguery and prohibitions but brought to the world the exemplars of the art works. Artists and critics whose «strategic weaponry» was individual and imaginative thought with erudition and intellectuality were compelled to work under the burden of the pressure and freedom limitations. They had a great influence on the totalitarian system that was consequently being ruined and was forceless and unable to break open and hidden resistance. It seems to be very actual define in the art and critique history the periods of the ideological pressure and circle out and rethink all steps of the art process; to distinct the pressure model on the cultural sphere, making accent on the relations schemes «the authorities — the artist», to motivate ideological conflicts, worldviews, cultures and mentalities; to undertake the statistical investigation of literature and art works and so to restore the palimpsest of the cultural movement in Ukraine in the certain historical situations.*



**Антоніна Дубрівна**

доцент КНУТiД,

antart@ukr.net

## **Просторово-часові виміри мистецьких пошуків Олександра Животкова**

Аналіз процесів, які відбуваються у сучасному арт-просторі України, актуалізує питання осмислення культурно-мистецьких пошуків у системі її культурогенезу. Для складання максимально об'єктивної картини про характер творчої пошукової роботи у діяльності митців сьогодення необхідний просторово-часовий вектор розгляду, фокус якого спрямований у транскультурному ракурсі, узагальнюючи здобутки від стародавньої образотворчості до мистецьких постмодерністських інновацій.

Олександр Животков — znana особистість в українському образотворчому мистецтві, художник-новатор, творча діяльність якого була розпочата в кінці 80-х років минулого століття, завжди вирізняючись сміливими пошуками у живописно-пластичній сфері, що тяжіли до абстрактних проявів. Орієнтири творчості митця носять позачасовий характер, а саме, глибоко інтегруючись в архаїчні прошарки культури та синтезуючи надбання загальних цивілізаційних цінностей. Його мистецтву притаманне вправне володіння лінією, інтуїтивне відчуття ритму та динаміки в композиції, вільна інтерпретація природних об'єктів, де митець передає не стільки реальний оточуючий світ, а своє враження від нього за допомогою системи символів, де відтворення цілісного художнього образу продиктовано рухом асоціацій в уяві та пам'яті, як умова образної гри.

Мистецькі здобутки О. Животкова останніх років, які втілились у серіях робіт «Шляхи» (2013–2014 pp.), «Motherboard» (2015–2016 pp.), «Аз воздам» (2017 p.), характеризуються просторово-часовим напрямом орієнтування творчої думки, яка наочно візуалізує систему зображувальних кодів, зародженої в надрах прадавньої культури. Використовувані художником вихідні елементи образотворчості (лінії, крапки, хрести, кола, трикутники та їх варіації), що були першими виразниками самоусвідомлення людини, символами зв'язку з світобудовою, знаками спадкової єдності, які пройшли через усі культурно-історичні фази розвитку людської цивілізації, транслюючи глобальну історичну безперервність, закладену в пам'яті поколінь, матеріалізуються на новому рівні вирішення творчих задач. Технічний аспект творів характеризується поєднанням принципів живопису та скульптури, що виражається

у дерев'яних барельєфах, де різцем автор наносить рисунок, формальні ознаки якого направляють нас до петрогліфів на стінах печер, орнаментованої палеолітичної культової пластики, пронизаною міфологічним наповненнями, де умовні та схематично-лінійні зображення транслиують приналежність до ознак жіночої статі, демонструючи архаїчну матриархально-родову основу. У своїх мистецьких пошуках О. Животков, спираючись на первинну образотворчість, використовує прийоми абстрагування з метою посилення художньої виразності образу. Головним є вибір об'єкту, відбір та підкреслення особливостей його деталей та станів, відмова від другорядного, свідомо зміна форми зображуваного предмета, що дозволяє розкрити його в новому, більш глибокому сенсі. Особливе місце в системі художніх образів митця посідає узагальнене втілення Великої Праматері, трансформуючись від трипільсько-кукутенських богинь, скіфських баб, шумерської Інанни, індуїстської Шакті до величної Богородиці, як намагання пізнання сенсу життя та буття через безкінечний процес народження та смерті, сповнене розумінням причинно-наслідкових зв'язків.

Активність творчих пошуків мистецьких діячів, які відбуваються в художній культурі XXI століття, демонструє взаємозалежність часових та просторових відносин, урахування яких являється однією з ключових задач культурологічного дослідження. Це надає можливість зробити універсальний та динамічний аналіз сучасної культурно-мистецької ситуації, що сприятиме її упорядкуванню з вірогідністю прогнозування майбутніх форм розвитку.

**Antonina Dubrivna**

***Spatio-temporal measuring of artistic searches of Oleksandr Zhyvotkov***

**Summary.** *The analysis of the processes taking place in the contemporary art space of Ukraine actualizes the question of understanding of cultural searches in the system of its culture genesis. Oleksandr Zhyvotkov is a well-known personality in Ukrainian art; he is an artist and innovator. His creative activity which started at the end of last century, always demonstrates distinct pictorial and plastic solutions that tended to abstract forms. Art works of O. Zhyvotkov of last years, embodied in a series of works «The Way» (2013–2014) «Motherboard» (2015–2016), «I will repay» (2017), characterized by spatiotemporal direction orientation of creative thought, which clearly visualizes the system of figurative codes laid down in the depths of ancient culture. The artist in his artistic quest based on the primary visual forms and uses abstraction techniques to enhance artistic expression image. Considering the interdependence of temporal and spatial relationships is one of the key objectives of the study of cultural processes taking place in the artistic culture of the XXIst century.*

**Ірина Живоглядова**

*кандидат філософських наук, доцент кафедри етики, естетики  
та культурології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ*

*irina.victz@gmail.com*

## **Творчий потенціал духовної музики в адвокації чуттєвої культури**

Проблема конструювання чуттєвої сфери культури в сучасному консуматорному суспільстві — це проблема кризи культури почуттів. Усе більш проблематичним і складним стає досвід оволодіння культурою жити «в істині життя, а не в істині речей». З необхідністю актуалізуються пошуки способів протидії практикам «егоїстичної самозакоханості».

Життя, якщо воно осмислене, вимагає від людини особливих зусиль, що спонукаються зростаючою необхідністю вибору людської якості проживання цього життя й відповідальності за цей вибір. Зрозуміло, що такий стиль життя (усвідомлене його проживання), не є легкою справою. Цей шлях, зазвичай, вкритий не пелюстками, але — шпичаками випробовувань життям, самовипробовувань на спроможність усвідомленого інтегрування власного життєвого досвіду.

Сучасна людина перестає довіряти самій собі, власний чуттєвий досвід перестає бути основою сприйняття життя, піддається сумніву як неповноцінний внаслідок тотальної релятивізації буття і ціннісної дезорієнтації. Внаслідок цього з необхідністю актуалізуються ті культурні реалії й способи олюднення світу, які на певний час здалися вичерпаними, але дуже швидко їх затребуваність стала очевидною.

На противагу споживацькому гедонізму, збайдужінню до високого ціннісного духовна музика — спроба впорядкування, інтегрування внутрішнього досвіду чуттєвого самопізнання, досвіду осмисленого проживання життя. У результаті більш усвідомленим стає позамузичне, позахудожнє життя, у якому осмислено помітним стає безліч великих дрібниць нового, раніше не відчутого, не прожитого. Духовна музика (в ідеалі) не примушує сприймати певні готові авторські інтерпретації смислосначуючих людських інтенцій, у той же час — не представляється слухачу у вигляді «tabularasa». Вона охоплює й виконавців, і слухачів як пропозиція занурення в дійсне життя як безумовну цінність.

Зустріч автора і слухача — це не зустріч того, хто володіє знанням, таїною, і того, хто ще не прилучився до неї. Музика, надаючи

великий простір для людських почуттів, дозволяє об'єднати в єдиному спілкуванні-творенні різний досвід двох людей задля можливостей відчувати себе не кінцевою істотою, яка вимушена проживати життя, сповнене повсякденними, часто примарними смислами. Вічність стає предметом безпосереднього «проживання», отримуючи конкретні чуттєво відчутні форми.

Духовна музика сама по собі не може облагородити, одухотворити, розвинути внутрішній світ людини. Шлях духовного пізнання неможливо споглядати осторонь. Духовна музика — це шлях, який можливо визначити, лише вступивши на нього. Де єдино можливий спосіб існування — це рух, у якому навіть зупинки, незалежно від протяжності, володіють внутрішньою динамікою прагнення вдивитися, вслухатися, з очевидною ясністю охопити якнайбільше кольорів і відтінків можливостей власних сутнісних сил, власного життєвого потенціалу в якості духовного суб'єкта.

Усвідомлення себе, своїх бажань і прагнень — того, на що спрямовуються творчі зусилля — є перетворенням музичної дії на специфічну духовну практику. Специфіка полягає у тому, що розширення меж власної суб'єктивності під час сприйняття музики відбувається не тільки і не стільки шляхом інтерпретації музичного тексту, не приборканням чи освоєнням його як гарного чи негарного, приємного чи неприємного, накладаючи на нього звичну матрицю ціннісних естетично-художніх уподобань. У подібних випадках виникає небезпека суб'єктивізму, який, своєю чергою, уможливорює перетворення художньої дії на узвичаєну гру з власними емоціями і почуттями, яка забезпечує відомий і передбачений результат — насолоду, наявність якої залежить у даному випадку не стільки від якості змісту і форми музичного твору, продуктивності художньої уяви й мислення суб'єкта, скільки від самої гри. Остання перетворюється на пустий ритуал, який можливо зупинити в будь-який момент, якщо його відправлення вимагатиме докладання пошуківих зусиль, особливо, якщо останні «обтяжені» смислами. Крім того, треба брати до уваги, що в сучасній «прохолодній культурі» (за визначенням Ж. Липовецькі) музика поступово втрачає не тільки естетично-художній сенс існування. Навіть її «фоновість» перестає бути домінуючою. Превалуючою функцією музики стає існування в якості способу відмежовування від зовнішнього світу.

Глибинне відчуття неможливості об'єктивного знання, що виникло в результаті усвідомлення безперспективності однобічного розуміння дуальності світу (істина або хибна, добро — зло, прекрасне — потворне); усвідомлення, що об'єктивність останніх можливе лише крізь призму суб'єктивного сприйняття, стимулювало такої

ж глибини бажання відновлення довіри, насамперед, до себе, до власного досвіду світовідчуття, до цінності тих смислів, що його конституують. Це знання, довіра до нього, відновлюється шляхом не повернення до себе-відомого, але — розширення меж власного світу, власної суб'єктивності за рахунок усвідомленої відкритості буттю Іншого. Як процес музичного сприйняття, так і створення музичного твору постають не лише самовизначенням через самовираження, «самовимовлення».

Досвід «омузиченого» проживання не є вузько специфічним, обмеженим професійною востребуваністю, необхідністю. Це цілком конкретне практичне знання. Цей шлях — складний і, одночасно, продуктивний. Результат його проходження — відкриття досвіду дії-переживання, основою якої є не випадкові імпульси — але особистісні смисли буття.

Духовна музика руйнує однобічно засвоєну ціннісну дуальність світу. Надає можливість прийняття дійсної різноманітності життя. Сама людина відкриває в собі потенціал «майбутності» з тим ступенем ясності, що уможливлений конкретно-чуттєвою практикою «омузиченого» життя. Зрозуміло, що це є результатом певного «тренування» свідомості й чуттєвості.

Духовність, «філософічність» музики не є наслідком поєднання не поєданого з ціллю отримання інтелектуальної насолоди від гри творчих можливостей людського розуму на відповідному художньо-музичному матеріалі. Таке поєднання спричиняє глибокі сильні переживання особливого ґатунку. Вони можливі у випадку, якщо музика дарує не просто насолоду від музичної гри, мелодійно-гармонічного звучання музичного твору, але — провокує конкретно-чуттєві розмисли над музичною грою як самодостатньою для насолоди дією. Духовний вимір музики — той, що стосується її конституювання в якості досвіду світо-і самопізнання, онтологізації музичної дії (сприйняття чи авторської творчості) як людиновимірного способу життя, маніфестації людських можливостей духовно-чуттєвого самоствердження.

*Iryna Zhyvohliadova*

***Creative potential of sacred music in designing  
of sensuous culture***

***Summary.*** The problem of designing of sensuous areas of culture in modern consuming society is the issue of the cultural senses crisis. The search of the ways to counter the practice of «selfish narcissism» is being actualized. The need to choose the human quality of living this life is growing, the cultural realities and ways of humanizing the world are actualized, which for a time

*seemed exhausted, but very quickly became obviously in demand. In contrast to consuming hedonism, spiritual music is an attempt to streamline, integrate internal experience of sensuous self-knowledge, experience of meaningful living this life. It covers both performers and listeners as an offer to immerse in real life as an absolute value. The spiritual dimension of music is one that applies its constitution as the experience of world — and self-knowledge, ontologization of musical performance (or the perception of author's creativity) as a manifestation of human capabilities of spiritually sensuous affirmation.*

**Наталія Жукова**

доктор культурології, доцент,  
завідувач відділу етнокультурології  
та культурної антропології НАМ України  
natnina1@yandex.ua

### **Культуротворчий потенціал біографізму (на прикладі творчості Едуарда Кочергіна)**

«Біографічний метод», який дозволяє реконструювати та об'єктивно оцінити, у контексті протиріч історичних подій, життєвий та творчий шлях видатних діячів науки та мистецтва, є одним із засадничих принципів культурологічного дискурсу. Цей метод у своїх розвідках доволі плідно використовують українські науковці, зокрема О. Валевський, І. Валявка, І. Голубович, Т. Ємельянова, Т. Кохан, В. Менжулін, О. Оніщенко, К. Семенюк. Не можна не згадати й того факту, що біографічний метод був «напрацьований» відомим французьким літературознавцем та письменником Шарлем Огюстеном де Сент-Бьовом (1804–1869), який і сформулював основну ідею цього методу в нарисі «П'єр Корнель», що полягає у прагненні зрозуміти митця, з'єднавши в єдине ціле усе, що про нього відомо, задля чого необхідне вивчення усього існуючого матеріалу. Важливим та цінним джерелом для такого методу дослідження є автобіографії, мемуари, листи, щоденники та твори самої особистості, адже вони є свідченням її екзистенціальних переживань.

Слід наголосити, що однією з фундаментальних культурологічних особливостей біографічного методу є спрямованість на відтворення історико-культурної картини подій, що розгорнута у часі. Саме такий підхід дозволяє здійснити всебічне осмислення різноманітних факторів — особистісних, зовнішніх впливів (оточення, сім'ї, особливостей виховання, навчання), які впливають (чи то стимулюючи, чи, навпаки, гальмуючи) на розвиток творчих здібностей

особистості. Зауважу, що іноді негативні «фактори», стають відправною точкою на шляху в пошуках себе, свого призначення, своєї долі. Яскравим прикладом такого життєтворчого шляху є шлях головно-го художника Великого драматичного театру імені Г. Товстоногова Едуарда Кочергіна (1937 р. н.), у спадщині якого яскраво відбита ця «фактажнанепердбачуваність». Насамперед, треба зацентрувати увагу на його автобіографічних оповіданнях «Ангелова кукла: Рассказы рисовального человека» та «Крещенные крестами. Записки на коленках».

Дитинство майбутнього художника пройшло у дитячих приймальниках СРСР, з яких він постійно втікав. Так, перед початком Великої вітчизняної війни, як син репресованих батьків, майбутній живописець і письменник потрапив до дитячого приймальника. Евакуацію він пережив разом з іншими сиротами під Омськом — «у зразковому дитприймальникуенкавеесного відомства, ...під дахом міцного чотириповерхового цегляного будинку, щоправда, колишньої пересильної в'язниці, що стала тісною для дорослого люду й тому її віддали під дитприймальник. У народі заклад став обзиватися «дитячими хрестами». На дверях палат виднілися ще сліди годівниць, а з деяких вікон не зняли тюремні ґрати».

Як згадує Е. Кочергін, восьмирічним він «вдарився в біга» і сім років добирався з Сибіру до Ленінграда. На цьому, так би мовити, «шляху» й почав малювати, натхненний побаченими картинами на тілі Томаса Карловича — помічника господарника (помгоспу) в одному з приймальників, котрого дівтора наділила «дивного кликухою Японамать». Томас Карлович — «російський» естонець — був учасником Російсько-Японської війни (1904–1905), а після контузії потрапив у полон до японців. Саме там йому запропонували «продати» «поверхню його тіла» знаменитій у Японії школі татуювальників задля атестаційних робіт своїх учнів. Платнею за це було отримання свободи після «атестації». Томас погодився. Йшов час. Коли ж залишилися не татуйованими тільки голова, шия, кисті рук, ступні, військовополоненого «російського» естонця відпустили на всі чотири сторони. До Естонії він так і не добрався, залишився жити в місті Молотові (Перм). Там-то його й зустрів Е. Кочергін, здивувавшись побаченому.

У 1952–1954 роках Е. Кочергін навчався в середній художній школі (СХШ) при Інституті живопису, скульптури та архітектури імені І. Рєпіна. У 1955 році закінчив вечірню художню школу імені В. Серова. У 1956–1960 роках навчався в Ленінградському державному інституті театру, музики і кінематографії на театральнопостановчому факультеті (керівник курсу Тетяна Григорівна Бруні), закінчивши який, працював у різних театрах Ленінграда, і, наре-



пшті, з 1972 року став головним художником БДТ, де оформив більше двохсот вистав, серед них і такі славетні, як «История лошади», «На дне», «Дядя Ваня», «Иудушка Головлёв» та багато інших.

Воповіданні «Анюта Непорочна. Спогади затирщика» художник-письменник згадує, що його мати, після звільнення з табору два роки не могла влаштуватися на роботу. Для того, щоб не померти з голоду, хлопчик змушений був, як пише Е. Кочергін, «згадати біографію», тобто своє буття вдитіпріймальниках та між ними, ы «люди хороші» порекомендували його «в якості пацана-затирщика. Як пояснює сам Е. Кочергін, затирщик помічник, що приймає крадене. «Горизонти» дитинства, які описує сьогодні вже знаменитий художник, а також «горизонти», оточуючих його людей, це світ виживання в запропонованих умовах, вийти за рамки яких так само складно, як і вижити в них.

За М. Гайдеггером, людський світ характеризується тим, що в ньому керує Слово, адже сама людська діяльність (у чому б вона не полягала) є неодмінно і, в усякому разі, осмислення та іменування. Мова, за логікою М. Гайдеггера, є найбільш потужним осередком культури, але мова вся клішована, занурена в граматичні, лінгвістичні та інші конструкції. Однак, не дивлячись ні на що, мова в кожній культурі «збувається», іншими словами, відображає суть цієї культури, її енергію, її інтенцію. Дійсно, мова модифікується й розвивається внаслідок впливу на неї індивідуальності людини (автора), автор, своєю чергою, у власній літературній, мовній продукції залежить від мови. Безумовно, людина говорить на тій мові, на якій говорить її оточення. Людина виховується, зростає, та врешті-решт будь-яке індивідуальне уявлення або думка визначаються мовною спільністю проживання й діяльності. Саме на цьому, як відомо, наголошував Ф. Шлейєрмахер. Він же говорив про те, що словниковий запас (мова) та історія епохи, до якої належить автор, виступають як «ціле», на підґрунті якого має бути зрозумілим його твір («часне»). І навпаки: з «часного», тобто твору, повинно бути зрозумілим «ціле» — епоха. Мова Е. Кочергіна — це не просто засіб виразності, за допомогою якого описується життя різного роду голодних і холодних, це приклад інтенціональності слова, це характеристика епохи. Е. Кочергін досить професійно використовує потенціал мови, надаючи колориту своїм непересічним героям. Водночас, письменник жодного разу не опустився до соромітності чи брутальності. Наприклад, такі словосполучення як «колонтайське отроцтво», «відсидка в кошмар-дірах» (перекручена назва міста Йошкар-Ола), «малювальний шкет» тощо одразу «вимальовують» «горизонт» проживання та середовище, у якому відбувається процес

виховання, — це з одного боку. З іншого, це мова повоєнного буття, у якому змішалось все і вся, і разом це стало повсякденням, навіть похорони, на яких можна було побачити всі види людського скалічення — «обрубки» — повні, половинні й комбіновані; «милиці» всіх видів, «тачки» — зовсім безногі, «печені» в танках і літаках, контужені...». Це слова, за якими доля людей, сімей, країни...

Скільки людей — стільки «життєвих світів», а в них — бажань, страждань, горя, радощів, сподівань, надій, мрій. Скільки людей — стільки й шуканих ідеалів: хтось до них наближається, хтось віддаляється. Усе це то ускладнюється, то полегшується тим, що людина, котра за визначенням Арістотеля, «тварина суспільна», вимушена взаємодіяти з «життєвими світами» інших людей і, відповідно, за необхідності, корегувати свій власний світ. Похідною від зазначеного є проблема детермінації думки людини з буттям і, з рештою, самодетермінації. Іntenція думки щодо самодетермінації визначається буттям, а думка визначає себе тою мірою, у якій нею визначається буття. Відповідальність за визначення свого буття та перехід на інший щабель (в залежності від шуканих ідеалів) покладено на людину, вибір за нею. А взаємодія одного «життєвого світу» з іншими «життєвими світами» цілком залежить від цього вибору. Е. Кочергін обрав мистецтво, яке й стало його долею.

**Natalia Zhukova**

***Cultural Edifying Potential of a «Biographical Method»  
(on the Example of Creative Works of Eduard Kocherhin)***

**Summary.** «Biographical method» allows reconstructing and objectively assessing differences in the context of historical events, the life and career of outstanding figures of science and art. It is one of the fundamental principles of cultural discourse. It is impossible not to mention the fact that the biographical method was «accumulated» by the famous French writer and literary critic Charles Augustin de Sainte-Beuve (1804–1869). Important and valuable sources for the study of this method are autobiographies, memoirs, letters, diaries and writings of the personality, because they are evidence of existential experiences. It should be emphasized that one of the fundamental cultural features of the biographical method is a focus on the reproduction of historical and cultural picture of the events that are unfolding in time. This approach allows one to make a comprehensive understanding of the various factors — personal, external factors (environment, family, education, training) that affect (either stimulate or, conversely, slow down) the development of creative abilities of the individual. Sometimes negative «factors» are the starting point on the road in search of itself, its own purpose, and its own destiny. A striking example of the life and creative path is the path of Eduard Kocherhin — chief artist of the «Big Drama Theatre». A difficult childhood in orphanages and youth among

*criminals did not promise anything good. However, Eduard Kocherhin chose art that became his destiny.*

**Наталія Загоскіна**

*завідувач відділу науково-творчих розробок,  
редагування та друкованої продукції  
Інституту культурології НАМ України*

## **Цінності як базові смисли дозвілєвої сфери сучасного суспільства**

Цінність є одним із центральних філософських, соціологічних та культурологічних понять. У сучасному загальному гуманітарному знанні цінність трактується як значення даного предмета для суб'єкта, цінність означає саме людське, соціальне й культурне значення певних явищ для людини, спільноти, різних субкультурних об'єднань. Але тому, що постійно змінюються смислові уявлення в різних суспільних групах, у представників різних соціальних верств, вікових і гендерних когортах, розкриття суттєвих сторін співвідношення загальнолюдських цінностей з внутрішньою моральною суттю окремої людини має безперечну актуальність. Слід додати, що актуальність цієї проблематики посилюється у зв'язку з процесами певного «розмивання» традиційних ціннісних вимог в умовах мультикультурних практик і спроб так чи інакше з'єднати різні, іноді конфронтаційні, ціннісні системи. Тому увага до дослідження ціннісного «фону» культури загалом, а культури дозвілля, культури розваг зокрема, ніколи не може послабитися.

Спочатку слід вказати, що ціннісне співвідношення є співвідношенням суб'єктно-об'єктним. Саме тому його теоретичне обґрунтування є ефективним, коли досліджуються різні аспекти співвідношень суб'єкта та об'єкта. Ця логічна можливість теоретичної інтерпретації цінності та ціннісного відношення реалізується в аксіології ХХ століття у трьох типах концепцій, кожна з яких має свої різновиди в залежності від того, як конкретно-науково або філософськи обґрунтовується те чи інше розуміння цінності.

Це, по-перше, суб'єктивістські концепції, представники яких акцентують увагу на індивідуальних цінностях; по-друге, суб'єктивістсько-об'єктивістські (реляціоністські) концепції, у яких визначається відносний характер взаємозв'язків між індивідуальними та абсолютними цінностями; і, по-третє, це — об'єктивістсько-онтологічні концепції, у яких головними вважаються онтологічні цінності, аж до

самого Бога, як абсолютної сфери всього дійсного й цінного. Усі виділені концепції продовжуються у сучасній соціально-філософській науці й особливого тлумачення набувають у культурологічному вимірі.

Саме культурологічне бачення виразно виявляється у сфері дозвіллевих практик, яка виступає майданчиком вільного застосування не тільки цінностей загальнолюдського виміру (вірність, чесність, щедрість, благородство, милосердя тощо), а також цінностей свого класу, своєї релігійної групи, своєї вікової, гендерної групи. Вільний час, який є найпотужнішим ресурсом дозвіллевої діяльності, але спонукає зіткнення намірів і можливостей його ефективного (з точки зору індивідуального й соціально-доцільного) використання. Важливіші функції дозвілля діють і в корисному для людини, і в шкідливому впливі, тому значення ціннісних орієнтирів у сфері дозвілля, особливо в умовах повного дозволу, є надзвичайно великим.

Дослідження тематики цінностей у контексті дозвіллевих практик передбачає виділення та розгляд умов, які необхідні для ефективної інтеріоризації загальнолюдських цінностей окремою особистістю, а логіка дослідження диктує пошук відповідей на питання, що таке особистість, що таке духовність, що таке цінність, та за яких умов загальнолюдські цінності формують смислоутворюючу основу в системі особистісних якостей сучасної людини.

По-перше, феномен особистості, як свідомої, моральної істоти, виявляє свою специфіку тоді, коли виступає як носій єдності загальнолюдських та індивідуальних цінностей. Не ідея людини взагалі, не її рольові вияви, не особистісна диспозиція духовних якостей і цінностей самих по собі визначають дійсність гуманістичної свідомості, а тільки їх поєднання, як основа соціально-доцільної конструкції особистісних прав і свобод. Тобто, зовсім не випадково в сучасному цивілізованому світі все більшого розповсюдження набуває принцип пріоритету прав особистості над правами народів і націй. Нині все наполегливіше декларують думку, що особистість не одиничне, і, навіть, не особливе монадне утворення, бо вона може презентувати увесь всесвіт, втиснутий у межах духовного світу конкретного індивіда.

По-друге, треба розуміти, що «душа», «дух», «духовність» — поняття, що відображують визначальні атрибутивні модуси існування суб'єктивності. Видатний український філософ С. Кримський стверджує, що саме цінності будують та наповнюють смислом людське буття загалом та окремі особистісні долі, особистісні світи. А джерелом існування й розвитку цих «світів» постає більш-менш впорядкована система цінностей.

По-третє, варто враховувати, що цінність — це своєрідний зра-

зок, на який спираються люди, чим вони керуються й чим вимірюють смисл власного та чужого життя. Вони безпосередньо не представлені, вони втілюються за допомогою культурних механізмів, насамперед, через норми, які є формуючими умовами, що забезпечують збереження й збагачення соціокультурного світу.

Багатство й багатоманітність ціннісного «арсеналу» культури виявляється досить специфікованими в залежності від різних сфер суспільного, культурного, демографічного, етнічного життя й традиційних і сучасних суспільств. На мій погляд, особливо чуттєві до змін ціннісні системи, комплекси, «кодекси» молодіжного середовища. Дійсно, ці групи, наприклад, легко підпадають під вплив кіногероїв, які проklamують не завжди позитивні приклади поведінки, мислення, почуттів, стають носіями егоїстичного, ізольованого, жорстокого стилю життя. Дуже цікавим для дослідження є фактор релігійного виховання, соціалізації в контексті альтруїзму, використання педагогіки стримування, ненасилля, милосердя. Не менш цікавим є дослідження умов, за яких саме ці цінності втрачають «цінність» і комунікаційний простір, у тому числі сфера розваг, перетворюються в простір доцивілізованого спілкування.

На завершення підкреслимо, що велика увага, яку вчені приділяють саме цінностям призводить до усвідомлення необхідності поглибленого інтересу й виявлення суті й динаміки ціннісних систем як об'єкту саме культурологічних досліджень, які дозволяють конкретизувати впливи загальнолюдського ціннісного світу на різні сфери суспільного життя, на різні групи й об'єднання.

Отже, доповідь включає розгляд складної природи й суспільних проявів ціннісного комплексу; він включає у себе загальнолюдські цінності, цінності суспільних груп і об'єднань, цінності окремих людей, які належать до різних етносів, релігій, професій, статевих і вікових спільнот.

**Ірина Зубавіна**

*доктор мистецтвознавства,  
професор, член-кореспондент НАМ України,  
учений секретар відділу кіномистецтва НАМ України*

### **«Екраноцентричний» світ як нова культурна реальність**

Протягом XX–XXI століть відбулась радикальна зміна домінантних форм комунікації людини зі світом, збереження й опри-

люднення інформації та культурних інваріантів/кодів — від друковано-вербальних до аудіовізуальних — від книги до екрану. Кінематограф, телебачення, відео, широкий спектр гаджетів (смартфони, планшети, ігрові приставки тощо), комп'ютер, екран якого забезпечує вихід у кіберпростір, заплетений «павутинням» Інтернету та соціальних мереж — так можна пунктирно окреслити вектор цього стрімкого руху, що дає підстави констатувати ознаки справжнього «екраноцентричного повороту».

Спробуємо тезово сформулювати базові особливості нової культурної ситуації:

1. Сучасна культура невід'ємна/невідривна, як від техніко-технологічних інновацій, так і від процесів трансформації ціннісно-сміслових орієнтирів у соціумі з наступним утворенням нових культурних моделей.

2. Віртуалізація культури. Відбувається поступове занурення людської спільноти в єдине електронно-комунікаційне середовище з утворенням нової соціально-культурної реальності — віртуальної, що заснована на демократичних принципах рівної доступності й свободи, часом — на межі безвідповідальності. За наповнення віртуального простору відповідає кожен з користувачів ресурсу. У певному сенсі «віртуал» є виміром здійснення одвічних бажань і прагнень людства: опосередковане комп'ютером спілкування практично не має меж для комунікації, що дало підстави Г. М. Маклюєну сформулювати концепцію «глобального села». Утворення єдиної соціально-культурної віртуальної реальності, на яку перетворився практично весь цивілізований (читай — комп'ютеризований) світ, сприяє втіленню ідеї рівноправного співіснування культур, здолання різноманітних культурних «центризмів». Утім, попри твердження, що культура перестає бути «кордоном між націями», ані проект «глобальної культури» («грос-культури»), ані проект «мультикультурності» («крос-культури») не виправдали себе щодо збереження наявного потенціалу культури. У першому випадку ціннісно-ментальні «ядра» автентичних культур, їх сутнісні осердя пручались переплавці в загальному тігелі/котлі. У другому — спроби єднання несхожих культур у незміненому стані обертались дисперсністю культури замість цілісної картини «гомогенної» культурної реальності.

3. Віртуалізація контекстів буття. Дедалі все частіше люди в межах свого буденного життя/існування контактують з віртуальною реальністю — працюють, спілкуються, шукають розради, ховаються у ній, тікаючи від незатишної дійсності, занурюються у кіберсвіт, часом починаючи плутати параметри фізичного буття з його імітацією, фотографічно переконливою ілюзією. Насамперед,

ідеться про групи користувачів, які активно включені/втягнуті у вир інформаційного простору. Трансформації культурного контексту існування «людини віртуальної» з необхідністю впливає на концепцію самого суб'єкта.

4. Формування нової концепції особистості в оновленому інформаційно-комунікативному полі. У координатах «віртуального» світу людина стає більш розкутою, не відчуває фатальної залежності від своєї фізичної природи. Утім, поява/народження «віртуальної особистості» несе й певні загрози для реальної фізичної особи. Серед основних небезпек можна назвати:

- фрагментарність сприйняття, що провокується, зокрема новітніми, формами, такими як: подання інформації дозованими уривчастими модулями, руйнація цілісності екранного твору — фільму або телепередачі — блоками реклами, маніпуляції масовою свідомістю шляхом оприлюднення фактів у неповному або ж однобічному висвітленні тощо);

- схильність до «серфінгування», ковзання по поверхні за нездатності до заглиблення у суть проблеми;

- криза ідентичності, децентрація суб'єкта, деструктивне розпорошення/розщеплення його особистісного «Я». Поширення синдрому множинної особистості — лише один з клінічних наслідків необмеженої свободи у жонглюванні фіктивними, фантазійними образами, симуляціями. Гра з «масками» свого «Я» ведеться в повній незалежності від вікової та гендерної детермінації, расової приналежності, соціального статусу, навіть від фізичних параметрів власного тіла, аж до втечі з нього (цей феномен має назву ТБО — тіло без органів, яке може існувати у мережі, наче чистий, невітлений дух)...

Скільки ж отих «символічних ідентифікацій», віртуальних «осіб» може породити один користувач у комп'ютерному задзеркаллі? Виникає невідільна асоціація з суперечками середньовічних схоластиків, зацікавлених питанням: «Скільки янголів може розміститися на кінчику голки?» Суто гіпотетично: скільки завгодно...

Слід зауважити, що таке фантазування має іноді суто терапевтичний ефект для фантазера, якому омріяні фіктивні маскири допомагають компенсувати темний бік власної особи (комплекси, фобії, агресивні бажання, вияви хворобливої сексуальності, інші виплески придушеного «кошлатенького Воно»). За умови використання віртуалу, як зіцлювача травм психіки, людині важливо не втрачати здатності до розпізнання фікції. Саме усвідомлення «несправжності» подій та вчинків у віртуалі допомагає користувачеві доволі ефективно «зняти» протиріччя між звабністю прихованих бажань і відмовою від їх втілення у реальному житті.



5. Віртуальний простір симулякрів як музей соціальної і культурної патології. За втрати орієнтирів при візуалізації «плину бажань» користувач губиться між реальностями, фізичною та віртуальною, з наступним випадінням з культури як системи нормативних цінностей. Зважаючи на те, що саме заборонні табу стали елементом соціалізації людини, легко передбачити, що відкидання звичних стримувань та обмежень з необхідністю призведе до експлуатації тих меж «віртуальної особистості», які б вона ніколи не наважилась продемонструвати в реальності — як-от схильність до проявів неприхованого насильства з вимогою щодо постійного підвищення доз адреналіну тощо. Легко помітити, що саме у цей бік дрейфує «екраноцентрична» культура, що все відвертіше постає проти заборон і табу, тим самим руйнуючи усталену ціннісно-смыслову матрицю, провокуючи нестабільність ментальних настанов та культурних меж споживачів.

Трансгресивність (вихід за межі) сучасних медій не потребує додаткових підтверджень, достатньо пригадати «реаліті-шоу», сюжети популярних «ток-шоу», які часом ретранслюють зняті телефонами й запущені в Інтернет сцени знущань, побиття, вбивств. Нонконвенційними у форматах традиційної культури слід визнати також зафільмовані у форматі реального часопростору й викладені на web-сайтах сакральні акти сексу й пологів тощо. Навіть у кіномистецтві є свої апологі руйнації усталених табу, які у своїх постмодерних творах ніби репрезентують розгорнутий код надмірних страждань, характерний для «посткультури». ЗМІ, телеекран, Інтернет дедалі все більше захоплюються демонстрацією кривавих злочинів, збочень, психічної патології, а також візуально переконливих симуляцій на кшталт ходячих мерців, монстрів, неможливих істот — примар і потвор, споглядання яких лоскоче нерви. Популяризації екранних страхів сприяє органічне поєднання їх з ідеями варіативності світу, що римуються з естетикою та етикою комп'ютерних ігор: будь-який гейм завжди можна переграти й завершити більш оптимістично. Поступово помітно стає тенденція до трансляції «квазіігрових» форматів у буденне життя, чим послідовно розхитується стабільність моральних орієнтирів, вносяться реляції до ціннісно-смыслові матриці культури.

6. Екран та опосередкована ним широка доступність інформації (як правдивої, так і фейкової) кардинально змінили соціально-політичну, освітню, професійну сфери нашого буття. Серед іншого — уможливилися віртуальні мандри світом і всесвітом, широкого оприлюднення дістали експозиції світових галерей, музеїв, вмісти запасників книгосховищ тощо.

Симптоматично, що навіть книжкові тексти наразі ми читаємо з екрану (електронні книги, електронні ресурси бібліотек тощо). Таким чином, вербальне слово через подвійне заперечення екраном знов, відродившись, повернулось до людства. Отже, поступово екран перетворився на своєрідний «портал», що забезпечує користувачеві вихід у іншу, радше — у інші культурні реальності, кожна з яких має власні негерметичні сайти, домени, канали інформації та комунікації. Окрім домінантної/титової культури, представлені інтерактивні субкультури, що ними перенасичене культурне середовище сьогодення. Серед віртуальних «тусовок», об'єднаних спільними смаками, розумінням стандартів і цінностей, можна виділити, зокрема, неформалів різноманітних спрямувань — від фанатів спорту до нетрадиційно орієнтованих трансгендерів; від завзятих геймерів і хакерів до бунтарів від музики — панк-рокерів, реперів, металістів тощо. Симптоматично, що в ситуації екраноцентричного світу місце реальних соціальних груп поступово заступають взаємопроникні спільноти користувачів віртуальних мереж, а саме обличчя сталої культури, віртуалізуючись, зазнає невідпинних змін.

**Summary.** *The article deals with the problem of transformation in the culture of mediation screens of different formats and purposes that radically change social, political, professional, educational spheres of society and people. Considered as pseudo-reality generated by the electronic virtual environment (cyberspace, the world of films, television, the-other-side-of-the-screen media, etc.), acquiring the status of an alternative dimension of existence/operation, it self-changes the boundaries of the individual/entity users, their ideas about options in the real world and culture. The article studies features of the new cultural reality that inspired a kind of 'screen-centred turn', almost total equipment screens and 'virtualization' of modern life.*

**Ганна Карась**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри методики музичного виховання та диригування  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ  
karasg@ukr.net

## **Музично-виконавська діяльність як вид комунікативно-художньої творчості**

Музичний твір як текстіснує в трьох онтологічних (буттєвих) станах або формах — *потенційній, актуальній та віртуальній.*

Ідеальний образ, який виник у свідомості композитора, втілюється у матеріальну форму (твір) у вигляді нотного запису, тобто тексту. Зафіксований у нотному записі, але не озвучений перед слухачами, твір існує у формі буття-можливості, потенційній формі (ланка: композитор → твір). На концерті, під час живого виконання, знову відбувається процес матеріалізації, однак уже у вигляді музичних звуків (вибудовується нова структура: композитор → твір → виконавець). Тобто, твір набуває актуальності у виконавському акті. Однак, це живе виконання адресується слухачам, тому наступна ланка матиме такий вигляд: композитор → твір → виконавець → твір → слухач. Отож, в центрі актуальної форми буття музичного твору перебуває виконавець як його співавтор, тобто творення музики і її виконання суть «рівноцінні» процеси. Звідси справедливим буде погляд на музичне виконавство як рід художньої творчості, як творчу діяльність. Віртуальна форма складається із багатьох компонентів: традиція виконання, новації інтерпретаторів, естетична оцінка твору як результату сприйняття слухачами, критиками, музикознавцями. Вибудовується наступна ланка: композитор → твір → виконавець → слухач (критик, музикознавець). Саме інтерпретація твору виконавцем та сприйняття його слухачами має комунікативний вимір, адже твір залишається в їх пам'яті в ідеальній формі. Таким чином, цей завершений процес виглядатиме так: композитор → твір → виконавець → твір → слухач → твір. Тобто, твір стає об'єднуючим фактором комунікативної тріади: *композитор → виконавець → слухач*.

Особливості твору як тексту оживають і стають яскравими тільки під час виконання. І під час кожного нового виконання вони проявляються по-різному, що залежить від особистості виконавця, його ставлення до виконуваного твору, умов концерту, загальної культурно-історичної ситуації.

Отож, процес інтерпретації твору виконавцем у концертній ситуації є видом комунікативно-художньої творчості, який залежить від кількох факторів. Перший — індивідуальність виконавця або артистична індивідуальність, складниками якої є світогляд, ступінь розвитку інтелекту, досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу, вольові якості й риси характеру, культурний рівень, художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм тощо. За цих умов варто враховувати, що всякий індивід є продуктом певного соціального середовища й епохи. Другий фактор пов'язаний із історично обумовленою змінністю того, що можна назвати об'єктивними умовами побутування музичного мистецтва (еволюцією музичних стилів, розвитком тех-

ніки тощо). Багатомірність музичного твору, його фундаментальну основу забезпечує складне тематично-жанрове підґрунтя. Звідси — виконавська інтерпретація музичного твору пов'язана з таїною проникнення в його змістову, смислову та емоційну структуру. Ця обставина зумовлює звернення виконавця до аналізу твору, його образного змісту, прочитання й розшифрування музичного тексту, його інтонаційно-образної сфери, включення системи значень так званого «музичного словника епохи» (Б. Асаф'єв). Тобто, перед виконавцем постає проблема прочитання творів різних стилів і епох. Як свідчить історія музичного мистецтва, у живому виконанні постійно присутні елементи непередбачуваності, імпровізаційності, спонтанності, що створює неповторність кожного концертного виступу. Виконавці не дарма відстоюють своє право на інтерпретацію, оскільки їхня діяльність, як і діяльність композитора, є творчою, сповненою натхнення, інсайту, творчого пориву. Третій фактор пов'язаний із якісним складом публіки (рівнем її обізнаності й підготовленості до сприйняття, емоційного відгуку на виконуваний твір). Четвертий фактор відображає культурно-історичну ситуацію, у якій перебувають як виконавці, так і слухачі.

**Hanna Karas**

*Dr. habil. in Art Criticism, professor,  
professor of the department of methodology  
of musical education and conducting of  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

***Musical and performing activities as a kind of communicative art***

**Summary.** *The theses of the article are dedicated to musical and performing activities as a kind of communicative art. Musical composition as a text exists in three ontological (existence) states or forms — potential, actual and virtual. The performer's interpretation of work and its perception by the audience has a communicative dimension as the performance remains in their memory as a note-perfect performance. Thus, this process will look so: composer → composition → performer → composition → audience → composition. Therefore, the process is becoming a linking factor of communicative triad composer → performer → audience. The expression of the composition the performer gives at a concert depends on performer's personality or artistic individuality, the components of which are world view, degree of intelligence, experience of emotional life, belonging to a particular artistic type, volitional powers, cultural level, artistic taste, professional gift, technical proficiency, virtuosity, etc.*

**Андрій Кретов***кандидат філософських наук,  
доцент кафедри НАОМА, м. Київ  
creteil12@gmail.com*

## **Проблема «натура» — «культура» в контексті національної ідентичності**

У контексті сучасної соціокультурної ситуації співвідношення природного й культурного, народженого й зробленого, «створеного Богом» та «виготовленого людиною» набуває дуже важливого значення. Річ у тім, що природне, природа, натура стає в нинішню епоху об'єктом міфологізації, ідеологічним конструктом. Багато ідеологій стверджували свою легітимність, використовуючи ідею «відповідності законам природи», водночас ідеології опонентів (або відвертих ворогів) таврували як «неприродні», такі, що ігнорують «природу» людини. У цих випадках «натуральне», «природне» виглядає, як позитивно забарвлена абстракція, а «штучно створене» — як щось відразливе. Наприклад, нам приємніше побачити на пакунку «Без ГМО», ніж такої позначки не побачити. «Природне» в ідеології може виглядати відразливим, як «духовне тваринне царство» (характеристика капіталізму за К. Марксом). Але й усунення цього «царства» характеризувалося ним також як наслідок дії природних законів, «природно-історичного процесу», який призведе до заперечення системи приватної власності. Водночас ідеологи ринку, такі як М. Фрідман та Ф. фон Хайек апелюють до ринку, як явища, що діє, як «природа», на протигагу штучним та хибним механізмам регуляції та спробам взяти під контроль економічні процеси.

Відповідно до традиції романтизму, «природним», виявом «натури» в маніфестаціях національної ідеї в етнонаціоналізмі часто виступає сільське, а міське (часто несвідомо, мимоволі) виявляється накинутим. Водночас аграрна культура виглядає в ідеологічних побудовах сконструйованою, її внутрішні протиріччя пом'якшуються, розглядаються як наслідок дії зовнішніх сил. Реальне село як в історичному вимірі, так і в сучасності є феноменом, у якому вже півтора століття перемішане модерне та традиційне, від звичаїв до мови. На місце реальної природи й культури в їх взаємозв'язку часто стає вигадане. Але вся література українська, і передусім Т. Шевченко, заперечує спрощений образ селянського «золотого віку». До того ж тенденції патріархальної спільноти, коли неформальні, особистісні відносини, безпосередня прихильність є важливішими, ніж знеособлені, абстрактні норми закону, до яких звикла Єв-

ропа, протирічать напрямку євроінтеграції. Загалом, біологізація соціального, коли замість виховання толерантності й здатності до компромісу апелюють до генетики та виведених з неї законів, як до непорушних та аксіоматичних, є вкрай сумнівним. Це дорівнює своєю радикальністю колишньому запереченню генетики в сталінську добу Т.Д. Лисенком в ім'я всемогутності зовнішніх впливів та соціального виховання. Отже, глибоке усвідомлення української національної ідентичності можливе тільки в умовах, коли ми не ігноруємо діалектику природи та культури. З одного боку, не міфологізуємо «натуру» там, де мовиться про культуру й виховання, а з іншого боку, визнаємо культуру «другою природою», закони якої не можна довільно змінювати й довільно тлумачити. До того ж треба пам'ятати, що в основі будь-якої культури є жива людина, а не артефакти чи символи, або абстракція людини, з якою б ми хотіли мати справу й яку б вважали «своєю». В основі будь-якої категоричності та радикалізму, на це ще вказував Хосе Ортега-і-Гассет, лежить зовсім не неосвіченість. Неосвічена людина може бути спорідненою людині інтелектуальної еліти в тому, що вона принаймні усвідомлює брак освіти, який склався внаслідок тиску необхідності виживання. Людина напівосвічена живе в полоні абстракцій, знає прості рішення для складних проблем. Ситуація збройного протистояння часом виробляє віру в насильство, як «природний» шлях вирішення проблем у душі дарвінізму. Але людину як носія культури вирізняє з тваринного світу саме універсальне ставлення до собі подібних і не гіперболізація поняття «своє — чуже» як вічного джерела боротьби й протистояння, а «штучне», вироблене культурою вимірювання себе і своєї нації масштабами вселюдського часу і простору.

**Andrii Kretov**

*PhD in Philosophy, assistant professor,  
Academy of Visual Arts and Architecture*

***The problem of interrelation of «nature» and «culture» in the context of national identity***

**Summary.** *Modern ideology is an example of miphologisation of notion of «nature». Appeal to nature, legitimization by «laws of nature» is common for different ideologies, as well as attempts to accuse its opponents and enemies in artificial misunderstanding of nature of man and society. Such a way to argue was usual for Marxism, as well as for defenders of a «free market». In our national ideologies agrarian patriarchal culture connects with certain «Golden Age» but its values very often are far from European. Accent in identification of the Ukrainians in genetic is as mistakable as rejecting genetic in Stalin's age and declaring almighty social influence on man. Dimensional approach to*

*interrelation of nature and culture is very dangerous. It will be solved by taking into account the universal human measure.*

**Інна Кузнецова**

доктор філософії (Ph.D),

доцент, старший науковий співробітник,

вчений секретар Інституту культурології

НАМ України

## **Митець і Текст: пошуки етичних смислів**

Людина творить, транслює, інтерпретує систему буття — культуру — як Текст у пошуку смислу життя. Розуміння світу як тексту актуалізує потребу у дослідженні системи пізнання знакової цілісності культури як такої (самоорганізації цілого й фрагменту цілого, що також напевне має підсистеми). Тобто, творення/інтерпретація Тексту свідчить про пошук смислу життя у багатогранній її цілісності.

Митець апріорі здійснює своє фахове призначення в смислово-му полі етичних принципів, оскільки творення/інтерпретація тексту художньої культури віддзеркалює /спонукає свободу людського духу до розгортання самоздійснення, самоінтерпретації людини у пошуку себе сучасної в майбутньому через минуле. Інтерпретація як процес взаємодії людської свідомості (реципієнта, митця) з текстом художньої культури (результатом творчої діяльності митця) актуалізує етичну проблему — взаємозалежність свободи й самовідповідальності людини. Більше того, реципієнт як автор інтерпретації знаходить новий смисл (нову інтерпретацію), нове світовідчуття, «розгортаючи» текст у координатах переконань власного життєвого досвіду, що свідчить про постійну верифікацію різних смислів та про життя Тексту в часі.

Сучасне переосмислення, перевідкриття універсальних цінностей відбувається шляхом пошуку смислу життя через смисл Тексту, і саме інтерпретація слугує людині опорою в процесі подолання семантико-аксіологічної одномірності бінарного стереотипу та у відновленні цілісного світобачення. Небезпека бінарного мислення за схемою «або» — «або» в тому, що пари протилежностей ризикують стати протиріччям, чому може запобігти редукція діади до монади. Антагоністична ідеологія бінаризму пророкує світу самогубство та безпорадна перед синтезом. Обрання нової стратегії життя в контексті цілісного, нелінійного синергетичного мислення особистості



вчені визначають, як найважливішу проблему науки й культури в історії людства. Затребуваність органічної єдності інтуїтивного, емоційно-образного та словесно-логічного мислення створює умови для переходу від переважно констатуючої думки в науках про людину й суспільство до зіставлення реального та ймовірного ходу подій.

Відновлення цілісного світобачення в контексті синергетичної методології вимагає відповідальності Митця за створення людиною власної системи розуміння самої себе, Іншого, третього. Пошук людиною смислу життя через смисл Тексту визначає морально-етичні смисли діяльності Митця у створенні Тексту художньої культури. Ціннісними пріоритетами творчості Митця можна вважати:

- соціальну відповідальність за наслідки поширюваних серед соціуму текстів художньої культури, творення та постійне відтворення єдиного смислового поля культури, а відтак — цілісності суспільства, його історичної перспективи, вимірів життя прийдешніх поколінь;

- адаптацію культурних явищ у просторі й часі, тобто забезпечення тяглості схеми явищ культури: поява, продукування, «згортання» (перетворення на знак культури, втрата актуальності), «розгортання» знаків культури до особистої межі сприйняття людиною;

- сприяння розвитку суспільства, спираючись у створенні художніх образів на знання історії, що підтверджує ідею про єдність людства за всього його етнічного розмаїття;

- запобігання неправдивому свідченню щодо Інших народів, їхніх звичаїв, обрядів, виходячи з потенційної рівності всіх націй, вивчаючи культуру народів світу в її минулому та сьогоденні з гуманістичних, людських позицій, глибоко поважаючи цінності, інтереси, долю, права, честь, гідність, репутацію та почуття людини;

- підтримання професійної компетентності, здатності до критичного мислення та сприяння умовам відкритості, доброзичливості, взаємопідтримки, взаємодопомоги, творчої співпраці з колегами;

- об'єктивне, аргументоване, необразливе протидіяння практиці непорядних та некомпетентних колег, що зашкоджують соціуму та репутації творчої діяльності;

- громадську свідомість у захисті прав і свобод людини.

Отже, творення/інтерпретація Тексту художньої культури, що формує розуміння почуттів Іншого, бажання почути Іншого має неминуще соціальне значення у здійсненні Митцем ціннісно-орієнтованого надзавдання — формування етичного досвіду особистості. Саме вміння співвідчувати партнера/опонента дозволяє здійснити подвійне завдання: відчувти образ світу Іншого (створено-

го інтелектуально, інтуїтивно, почуттєво) і одночасно зберегти саможиттєвість в оцінці даного образу. Критична рефлексія та оцінка свого та інших образів світу наповнює етичним змістом якісні зміни — перегляд власних поглядів, а врешті решт — зміни системи, як такої, появу нових концепцій та напрямів розвитку.

**Inna Kuznetsova**

***An Artist and a Text: searches for ethic senses***

**Summary.** *Man creates, broadcasts, interprets the Genesis system — culture — as the text in the search for the reason for living. Understanding of the world as the text updates the need in studying the system of knowledge of emblematic integrity of culture as such. That is, the creation/interpretation of the Text indicates the search for the reason for living in its multifaceted integrity. Restoring single vision in the context of synergetic methodology requires the artist's responsibility for creation by human his own understanding of the system itself. Search of man the reason for living through the meaning of the text defines moral and ethical meanings of the activity of the artist in creating the Text of art culture.*

**Вероніка Левко**

*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри естрадного виконавства НАКККиМ  
nikalevko@gmail.com*

**Вокальне мистецтво  
у контексті діалогу «культура — натура»**

Серед усіх видів музичного мистецтва найбільш актуальним сьогодні є вокальне. Величезна кількість конкурсів, фестивалів за участю вокалістів, великі набори на вокальні спеціалізації свідчать про сталий інтерес українців до вокального мистецтва. Це пов'язано і з національним менталітетом, культурною традицією, і з поверхневим уявленням про легкість отримання вокальної освіти та професії вокаліста, на відміну від інших музичних спеціальностей, які передбачають володіння музичним інструментом. Значну роль у промоції фігури вокаліста зіграв іміджевий пріоритет фронтменів музичних колективів, де вся увага публіки та фанів дістаються вокалісту, а не інструменталістам або композиторам. Також уявлення про легкість праці вокаліста підживлює побутова думка про те, що співати вміють усі, а тому професія вокаліста доступна практично кожному. Зазначимо, що міфи навколо вокального мистецтва були

завжди, частина з них пов'язана зі специфікою цього мистецтва і його відмінністю від інших музичних спеціалізацій, коріння яких знаходяться у площині «культура — натура». Спочатку розглянемо взаємовідношення «культура — натура» відповідно до пари «інструментальне — вокальне».

Відомо, що людський голос є природним музичним інструментом, який не потребує жодного додаткового пристрою для видобування звуку. Відповідно, серед усіх видів музичного мистецтва саме вокал символізує природу як таку, бо, на відміну від нього, будь-який інструмент є витвором культури, як матеріальної (сам інструмент), так і духовної (його призначення для задоволення культурних потреб людини). Зосередження в музичному інструменті духовного й матеріального начал посилює позицію інструментальної музики як головного репрезентанта європейської музичної культурної традиції. І сьогодні традиційно вважається, що найвищим виявом музичного мистецтва є інструментальна музика, яка є автономною від слова, а тому є вершиною еволюції світового мистецтва. З іншого боку, у православній культурі саме природність, а не штучність вокального мистецтва отримала символічне вираження та інтерпретацію як мистецтво надприродне (спів янголів). Відповідно, природне (вокальне) стало символом надприродного, а культурне як штучне (інструментальне) — земного. З часом ця опозиційність нівелювалася, однак протиріччя між вокальним та інструментальним як природним та штучним не знялося, бо це принципово різні види музики, хоча й оперують тими ж самими засобами виразності, виконавськими прийомами тощо.

Вокальна музика пов'язана з живим диханням, її інструментом є сама людина, тоді як інструмент як штучний пристрій стає посередником між природою людини та світом культури. Утім, вокальне мистецтво в його еволюції також зазнало змін, і сьогодні воно не є природним у класичному розумінні. Зараз ніхто не співає природним звуком, хіба що учасники ансамблів фольклорного автентичного співу. Кожен професійний вокаліст має поставлений голос, відповідно до того репертуару, який він виконує — класичний, естрадний, старовинний. Отже, сучасне вокальне мистецтво не є чисто природним, воно також зазнає впливу музичної культурної традиції. В історії музики й вокального мистецтва зокрема були періоди або музичні стилі, коли воно зазнавало сильних інструментальних впливів. Згадаємо хоча б музику доби бароко, коли вокаліст в аріях «da capo» при повторі першої частини традиційно дивував імпровізаціями слухачів, і ці імпровізації за стилем нагадували інструментальну музику, тобто були вже по суті не вокальними. Якщо

звернемося до сучасної музики, то стиль «скет» у джазі також є вокальним відтворенням інструментальної музики. Отже, розвиток професійної вокальної музики весь час рухається у бік зближення з інструментальною. З одного боку, це спонукає вокаліста до вдосконалення своєї професійної майстерності, з іншого, призводить до певної втрати природної специфіки вокального мистецтва.

Ще одним чинником «неприродності» сучасного вокального мистецтва стало використання звукопідсилювальної апаратури та звукозапису. Щодо звукозапису, то він може зберігати й природний звук, що ж до використання апаратури, то вона не лише посилює звук, що вкрай необхідно для великих концертних майданчиків, а й пливає на тембр голосу. Тому сьогодні вже важко провести демаркаційну лінію «культура — натура» щодо протиставлення інструментальної та вокальної музики. Утім, як було зазначено на початку, культурні шари, які в процесі еволюції музичного мистецтва зближували вокальну та інструментальну музику, ніколи не зможуть їх остаточно уніфікувати, оскільки їхня природа є відмінною.

**Veronika Levko**

*PhD in Art history,  
assistant professor of the variety show Department  
of Contemporary Art Institute of Academy  
of Managerial Staff in Culture and Arts*

### ***Vocal art in the context of a dialogue «culture — nature»***

**Summary.** *The interrelation «culture — nature» in the musical art lies in the area of opposition «instrumental — vocal». Among all types of music vocal symbolizes nature as such, while any musical instrument is a product of culture. In opposition to the development of music «instrumental — vocal» levelled, but the contradiction between vocal and instrumental both natural and artificial has not been removed, because it is fundamentally different types of music, though they operate by the same means of expression and performing tricks. In the twentieth century, another factor «unnatural» modern vocal art is the use of recording equipment and equipment for sound amplification that affect the tone of voice. Today it is difficult to draw a line of demarcation «culture — nature» on contrasting instrumental and vocal music, and the cultural layers that in the evolution of music alike vocal and instrumental music can never unify them completely, because their nature is different.*

## **Музична культура в контексті діяльності військових творчих колективів України періоду Незалежності**

Творчість у житті кожної людини є унікальною частиною буття. Тому творче начало в межах сучасної армії — це надзвичайна необхідність, наприклад, для підйому бойового духу чи розради бійців після бою тощо.

Сценічне вокально-інструментальне мистецтво сьогодення є складним багатоманітним явищем художньої культури України і світу. Зокрема виявлено, що процес існування військової музичної культури в армії невід’ємний від суспільно-політичної ситуації в країні. Зазначимо, що активний розвиток армії й суспільства сформував якісно новий тип військових музичних колективів — ансамблі пісні й танцю. Ці творчі військові формування займають провідне місце серед інших музичних колективів, що, насамперед, обумовлено їх функціональною специфікою. Творча діяльність військових ансамблів пісні й танцю є активною (творчою) складовою військової музичної культури, що в ХХ ст. отримала можливість розвиватися й проявлятися в різних формах національного музичного мистецтва. Після проголошення Державної незалежності України формування нової ціннісної орієнтації на національне відбувається у поєднанні із зростаючим інтересом до феномену української військової музики традиційних та сучасних жанрів. Тільки за часи Незалежності українська військова музика набула прогресивних рис, що базуються на високому професіоналізмі всіх її складових.

Новий етап існування України, як Держави, характеризується значними змінами й у духовному стані суспільства. Відбувається гуманізація суспільства й мистецтва, відповідно, змінюється й зміст-ідея самих пісень. Правомірно констатувати й посилення тенденцій жанрової диференціації репертуару, стимулювання синтезу різноманітних видів мистецтва у зв’язку із суспільними потребами специфічної музично-виконавської діяльності сучасної України ХХІ ст.

Сучасні концертні виступи військових музичних колективів по праву можна назвати повноцінними шоу-програмами. Військові колективи, як і народні, користуються величезною увагою закордонних глядачів. Неповторний національний стиль української музики й танцю характеризується багатим колоритом і особливою,

притаманною лише нашому народові, манерою виконання. Ще однією спільною рисою діяльності військових колективів за часи незалежності стала поява у їхньому штаті фольклорних ансамблів, як вокальних (тріо, квартет), так й інструментальних (троїсті музики), які активно популяризують саме народну музику. На перший план виходять твори-символи національної культури: думи, історичні, козацькі, стрілецькі пісні, героїко-патріотичні твори.

Ця тенденція відобразилася на діяльності й хорів, оркестрів, і балетних труп. Виконуються українські народні танці: гопак, аркан, гуцульський танок, різні польки, козачки тощо. На фоні загального національного підйому в період прийняття Україною незалежності цей факт відіграв велику роль. Концепція, на якій відбувається розбудова Збройних Сил незалежної України, передбачає кардинальні зміни в репертуарній політиці колективів. Виступи таких ансамблів проходять завжди з величезним успіхом. Проаналізувавши політичні, соціальні та культурологічні засади функціонування ансамблів пісні й танцю, як засобів розвитку сучасної військової музичної культури, виявляємо, що вони поєднують у собі традиції духовного, народного та естрадного співу. Підкреслимо, як позитив, що незважаючи на комерціалізацію вітчизняного естрадного мистецтва, військовим колективам вдалося зберегти національну самобутність, високий художньо-виконавський рівень і значне жанрово-стильове різноманіття репертуару. Прослідковується тенденція, що з кожним роком творчі можливості колективів розширюються, стаючи більш цікавими й різноманітними.

Впевнене й стабільне становище військових музичних колективів в українському мистецькому середовищі дає підстави говорити про їх цілковиту самодостатність. Культурологічна ситуація сьогодні з її прискореним темпом перемін спонукає по-новому поглянути на естрадно-пісенне мистецтво з точки зору розвитку його художніх тенденцій, творчого потенціалу та відповідності потреб аудиторії.

Отже, аналіз усіх аспектів суспільного життя періоду Незалежності: стрімкого рівня розвитку технічного прогресу, національного характеру репертуарної політики, появи нових явищ і тенденцій у мистецькому просторі — дає змогу нам визначити, що військові ансамблі пісні й танцю — це цілком новий тип військових музичних колективів.

**Людмила Малес**

*доктор соціології, доцент,*

*доцент факультету соціології*

*КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ*

*lyudmylamales@gmail.com*

## **Урбанонімічний текст міста**

Однією з особливостей урбанонімії є те, що на відміну від меморіалів, від інших символічних об'єктів, вона легко вихолощується, лишаючи по собі лише знакову оболонку, яка може наповнюватися будь-чим, як у випадку конкретного пойменування, так і цілого символічного простору міста, котре протягом останнього століття відчувалося від місця й життя містянок та містян. Урбанонімія — найкоротший із топонімів текст, проте дуже інформативний. Для її вивчення був створений масив даних на базі інформації довідників, карт та документів з відповідними рішеннями міськради Києва.

Урбаноніми до XX-го століття виникали природнім чином і, в основному, їх шлях був від місцевих топонімів, від певних ознак, особливостей території їх мешканців.

Внаслідок національної революції, більшовицької окупації, воєн Київ зазнає великих змін, і в міру становлення в місті нової влади з'являється потреба змінити ідеологічний образ міста. І ця потреба в XX–XXI столітті буде час від часу актуалізуватися, щоразу переписуючи урбанонімію столиці на новий лад.

Для аналізу було виділено в XX столітті п'ять хронологічних зрізів і шостий у XXI ст., відповідно до значущих історичних подій і сплесків урбанонімічної активності:

1) 1916 рік — фіксація дореволюційного урбанонімічного образу Києва;

2) 1927 рік — період остаточного встановлення радянської влади на Україні;

3) 1960 рік — закінчення наймасовішої забудови й найменування вулиць післявоєнного Києва;

4) 1986 рік — час перед новою зміною ідеології;

5) 1997 рік — урбанонімічний образ Києва в незалежній Україні.

6) 2017 рік — завершення декомунізації.

У всіх хронологічних зрізах інструментальна роль назв вулиць набувала все більшої ваги. Урбаноніми вже виникають не природним шляхом, як ще століття тому, а організовано, за адміністративною вказівкою, мають авторство й привнесений сенс. Вони на-



повнюються змістом, що сприяє утвердженню ідей, які проповідуює держава.

Переважає типом урбанонімів на початку ХХ ст. були описові назви, як наслідок спонтанного найменування з використанням характерних ознак території. Станом на 1960 р. різко зростає кількість топонімічних назв вулиць, що відображали неозорі простори СРСР. А в часи застою й на сучасному етапі найактуальнішими стають назви на честь певної особи. Таким чином, наприкінці ХХ ст. адресні урбаноніми все більше стали виконувати функцію топонімічних пам'яток.

Унаслідок найменувань та перейменувань в УРСР урбанонімічний текст столиці втратив свою неповторну індивідуальність, став типовим для середньостатистичного радянського міста із доцентровим збільшенням ідеологічної заангажованості.

У перші роки незалежності процес перейменувань зачепив лише осердя урбанонімічного тексту (центральні вулиці). Загальна ж урбанонімічна активність 90-х рр. здійснювалася, поєднуючи в собі дві стратегії: відновлення первісних назв, тісно пов'язаних з історією певної місцевості, та увічнення пам'яті видатних діячів, борців за незалежність України.

Із початком масштабного процесу декомунізації суттєво зменшилася комуністична ідеологічна завантаженість символічного простору міста й не лише в його центрі, а й у віддалених районах. Серед нових пропозицій переважають ліричні чи, так звані, «фруктово-ягідні», а також на честь певних осіб, часто мілітаристського спрямування. Прагнення увічнити в урбанонімічному тексті міста щонайбільше героїв у своїх способах реалізації навіть перевершило практики топонімічних пам'яток з часів тоталітарної доби.

**Liudmila Males**

*Dr.habil. in Sociology, associate professor,  
assistant professor of the Department of Sociology  
of Taras Shevchenko National University of Kyiv*

### **Urbanonymy of the text of a city**

**Summary.** *On the material of urbanonymy of Kiev the author demonstrated changes in creating and using symbolic space for the approval of the state ideology. It identifies five chronological periods and discovers that in the twentieth century, the creation and modification of urbanonymy were not spontaneous, but were initiated by administrative means. Urbanonymy in Soviet period is rarely associated with local toponymy. The names of streets and other urban facilities are formed from the names of the revolutionaries, military, authorities figures — and symbolic space of the city is like the necropolis. On the*

*contrary, in independent Ukraine, we can see the revival of forgotten names of artistic figures, local toponymy, and new heroes that are glorified in the names of the streets. This results in reduction of functions of informing and identifying and magnification ideological function of urbanonymy.*

**Ганна Манокіна**

аспірант НМАУ імені П. І. Чайковського  
кафедри історії світової музики, м. Київ  
annabut@ukr.net

### **Олег Ківа та Єлена Фірсова: два погляди на один вірш Осипа Мандельштама**

Історія знає чимало прикладів, коли певний поетичний текст знаходив втілення у творчості декількох / багатьох композиторів. Це явище заслуговує на дослідницьку увагу, оскільки висуває низку складних і важливих проблем. Серед них — проблема інтерпретації, стильовий діалог (поет — композитор-1, поет — композитор-2...), діалог епох (коли літературне першоджерело та його музичне втілення розділено значним часовим проміжком), зрештою естетико-культурний полілог, який виникає на перехресті кількох цілісних художніх систем (поет — композитор-1 — композитор-2 — композитор-3...), де, власне, «точкою перетину» виступає поет.

Подібна доля не оминула й поезію одного із найяскравіших представників Срібної доби О. Е. Мандельштама. Його ранній вірш «Звук осторожный и глухой» отримав «музичне життя» у камерній кантаті № 4 О. Ківи, камерній кантаті «Земная жизнь» Є. Фірсової, вокальному циклі «Три стихотворения Мандельштама» В. Копитька та двох піснях на слова Хармса та Мандельштама В. Сильвестрова.

Об'єктом цього дослідження стали два твори: камерні кантати О. Ківи та Є. Фірсової. Такий вибір зумовлено, з одного боку, хронологічною їх близькістю (перша половина 1980-х), з іншого — спільністю жанрового рішення, що у річницю стрімкого поширення камерної кантати в останній третині ХХ — на початку ХХІ століть викликає особливий науковий інтерес. Метою автора є виявлення особливостей прочитання мандельштамівського поетичного тексту двома композиторами, встановлення специфіки його існування у різних індивідуально-стильових контекстах.

Вірш «Звук осторожный и глухой» відкриває другу редакцію дебютної збірки О. Мандельштама «Камінь», яка вийшла у світ у 1916 році. Твір, написаний 17-річним поетом, становить безпрецедент-

ний феномен зрілості, глибини й філософічності — якостей, нетипових для такого молодого віку. Вірш представлено однією строфою, катреном із кільцевим римуванням. Стислість форми, граничний лаконізм, три крапки наприкінці надають йому відчуття незавершеності й багатозначності. Внутрішній зв'язок і взаємне тяжіння окремих лексем сприяє утворенню смислових пар (дерево — плід, звук — тиша), які активізують асоціативні ряди. Так, метафоричне сполучення «дерево — плід» є своєрідною проекцією моделі відносин сіяч — зерно, творець — творіння й вказує на сакральний зв'язок Поета й народженого з його вуст Слова / Логоса / Поезії. Не менш складною семантикою наділена друга лексична пара «звук — тиша». Відомо, що мандельштамівський звук являє собою значно більше, аніж суто акустичний акт. Протиставлений глибокій космічній тиші, він постає, з одного боку, як дисонанс, елемент хаосу, що порушує первозданну гармонію, з іншого — як знак, котрий відкриває велику таємницю Всесвіту, адже саме зі звуку починається життя («спочатку було Слово»).

Складна метафоричність мови, смислова багатозначність, глибокий філософський підтекст, інтертекстуальні зв'язки — усе це створює сприятливі умови для музичної інтерпретації мандельштамівської поезії. Перспектива максимально широкого тлумачення образів, яка відкривається перед композиторами, дає можливість виявити творчу індивідуальність, по-своєму розставити акценти, віднайти у поетичних текстах близьке й співзвучне власним поглядам.

Камерна кантата № 4 (1983) О. Ківи — це тричастинний цикл для сопрано, баритона й камерного оркестру на слова О. Мандельштама (I ч. — «Звук осторожный и глухой», II ч. — «Листьев сочувственный шорох») та М. Заболоцького (III ч. — «Ночной сад»). Навіяне спогляданням природи відчуття захоплення й водночас трепету перед обличчям містичного й незбагненного Всесвіту, філософські міркування над сутністю буття, прагнення досягнути феномен Творчості, трагічне усвідомлення невідворотності смерті, гостре неприйняття й заперечення кінцевості земного існування — таким є ідейно-смислове наповнення твору.

Камерна кантата «Земная жизнь» (1984) Є. Фірсової для сопрано, флейти, арфи, струнних та ударних включає п'ять частин. У ній об'єднано поетичні тести О. Мандельштама, написані у 1908 — 1920 роках (I ч. — «Звук осторожный и глухой», II ч. — «Здесь отвратительные жабы», III ч. — «Дано мне тело», IV ч. — «Из омуた злого и вязкого», V ч. — «Я в хоровод теней»). Ідею кантати зосереджено навколо споконвічного конфлікту опозиційних начал:

життя — смерті, буття — небуття. Крізь призму їхньої діалектики композитор намагається осмислити природу Творчості, досягнути високе покликання Митця. У світлі концепції вічного повернення, невинного круговороту подій і часу, що вибудовується у п'ятих частинах кантати, Творчість постає як найвищий прояв життя Людини на землі, єдиний спосіб подолання своєї кінцевості, шлях до безсмертя.

Що ж спільного та відмінного у прочитанні вірша «Звук осторожний и глухой» О. Ківою та Є. Фірсовою? Спільні риси проявляються на зовнішньому рівні й мають здебільшого загальний характер. Об'єднують ці дві музичні інтерпретації яскраво виражене особистісне начало, ліричний тон висловлення. Композитори безпомилково відчували місце вірша у кантаті: в обох випадках це перша частина, яка відкриває цикл. Однаковим є й вибір соліста — високе сопрано (причому, якщо у Фірсової всю кантату призначено для сопрано, то у Ківи була можливість доручити сольну партію баритону).

Більш глибоких і суттєвих моментів стосуються відмінності у тлумаченні поетичного тексту, обумовлені не лише стильовою та світоглядною специфікою, але й контекстуальним фактором. Вірш «Звук осторожний и глухой» опиняється у різному оточенні: у 3-частинному циклі Ківи, де об'єднано контрастні за естетикою та світовідчуттям тексти двох авторів, і у камерній кантаті Фірсової, п'ять частин якої створено на слова одного поета. «Вписаність» у різний контекст визначає драматургічну функцію вірша й впливає на тип його зв'язку з іншими частинами циклу. Так, у Ківи перший розділ першої частини, де звучить мандельштамівський текст, має риси епіграфа, який концентрує у собі основні образи та ідеї кантати. Він стилістично контрастує з наступними частинами циклу й на музичному рівні ніяк не впливає на подальший розвиток подій у творі. У Фірсової перша частина — прелюдія, яка виконує образотемотворчу функцію. Звідси — стилістична єдність усіх частин. Сфера лірики у кожному творі має свої особливості. У Ківи вона постає у крайніх, полярних своїх проявах: медитативність (вокально-інструментальний розділ) і, спровокована змістом тексту, бурхлива реакція, експресивний спалах (інструментальний розділ). Лірика Фірсової — це поєднання картинності, живописності із внутрішньою емоційною гостротою. Не співпадають композитори й у розстановці смислових акцентів. Для Ківи ключовим є слово звук, навколо якого формується атмосфера медитативної зосередженості. Фірсова протиставляє образи звуку і тиші, виявляє між ними напругу, яка йде від поезії Мандельштама.

Таким чином, поетичний текст, переломлений крізь призму ху-

дожних цінностей двох композиторів, отримує оригінальні, несхожі між собою музичні інтерпретації. Камерні кантати О. Ківи та Є. Фірсової відкривають нові глибини мандельштамівської поезії, засвідчуючи її ідейну, смислову та образну невичерпність.

**Hanna Manokina**

postgraduate student of chair  
for the department of the world music history  
in Tchaikovsky Music Academy

**Oleh Kiva and Yelena Firsova: two views on one verse of Osip Mandelstam**

*Summary. The issue of the composer's interpretation of the poetic text is raised in this work. The chamber cantata № 4 by O. Kiva and the chamber cantata «Earthly Life» by Ye. Firsova are examined from the point of view of the specific nature of the musical reading of the early poem by O. Mandelstam "The sound discreet and deaf". A comparative analysis of the first parts of the chamber cantata by O. Kiva and Ye. Firsova was conducted. A number of common and distinctive features have been revealed there. The general moments are manifested at the external level and have a predominantly general character. Two musical interpretations combine the lyric tone of the utterance, the choice of the soloist (soprano), the place of the poem in the cantata (in both cases it is the first part of the cycle). The differences stipulated by the style and worldview factors concern the deeper and more significant aspects, such as the arrangement of semantic accents, the genre nature of the thematic, the interpretation of the vocal and instrumental parts, the function of the first part in the cycle, etc. Poetic text, refracted through the prism of the artistic values of these two composers, acquires new semantic nuances, receives original musical interpretations that are different from each other.*

**Євгенія Мороз**

кандидат соціологічних наук,  
асистент кафедри теорії та історії соціології  
факультету соціології КНУ імені Тараса Шевченка

**Дискурсивні та текстологічні виміри  
культурного капіталу**

Культурний капітал як один з опорних концептів теорії П. Бурдьє був розглянутий у контексті трьох форм — інкорпорованої, інституціоналізованої та об'єктивованої. У текстах самого П. Бурдьє, зокрема у його праці «Форми капіталу», по суті відсутній аналіз щодо можливостей теоретичної інтерпретації «культури-

ного капіталу» як соціологічного поняття. Водночас соціолог підкреслив важливість урахування його пізнавальної ролі для фіксації статусно-рольових відносин між соціальними агентами саме інкорпорованої, так званої втіленої форми капіталу. Дана форма невіддільна від системи внутрішніх диспозицій індивіда, її неможливо накопичити інакше, аніж індивідуальними зусиллями, навчанням, самоосвітою тощо. Відповідно, процес подібного накопичення капіталу вимагає певних зусиль, часу та жертв. І хоча це, на перший погляд, гарантує дефіцитність та унікальність даного типу капіталу (освіченість та знання не можна отримати інакше — придбати, обміняти тощо), тим не менш не убезпечує власника капіталу від його втрати. Компетенції індивіда можуть втратити затребуваність, відповідно до актуальних запитів сьогодення, потребують постійного повторення та репродукування, а також оновлення, відповідно до сучасних надбань у певній галузі тощо. Відтак, знання та навички хоч і не можна відібрати у індивіда, проте вони втрачають ознаки капіталу, зокрема здатність до конвертації, відтворення та збільшення обсягу тощо.

Існує й інше обмеження реалізації агентом власного обсягу капіталу. Сама інкорпорована форма, яка виступає специфічною перевагою, водночас актуалізує певні виклики щодо вимірювання її обсягу — адже інституціоналізовані статусні мобільні переміщення в аспектах особистісної конкуренції часто вимагають чіткої ідентифікації обсягу капіталу у кількісно-якісних показниках, зокрема в легітимованих формах текстових (або інших дискурсивних) відображень. П. Бурдье частково звертається до окреслення засадничих положень даної проблематики, аналізуючи предметно існуючі форми культурного капіталу, що, якщо не відображають повністю, то принаймні тісно корелюють з інкорпорованими характеристиками індивіда. Прикладом можуть слугувати дипломи, сертифікати, а також предмети з вагомим символічним змістом. Тим не менш, підхід П. Бурдье, на наш погляд, не враховує низку внутрішніх елементів культурного капіталу, актуальних саме для сучасного видозміненого часу інформатизації та технологізації, з акцентом на попит інноваційних знань.

Тому ми вважаємо доцільним вказати на наявність й інших важливих структурних складових культурного капіталу, якими є сукупність загального та специфічного знання, а також певні елементи морально-етичної культури (знання культурних традицій і норм, моделей поведінки, етикет, міжкультурна, комунікативна та професійна компетентність, загальна освіченість, культура моральних почуттів, поведінки та свідомості). Варто зазначити, що в дано-

му переліку особливого акценту набувають висококонвертовані саме в наш час елементи компетенцій — знання іноземних мов, технологій тощо. Відтак, проблематичності набуває питання можливостей «перенесення» елементів культурного капіталу у втілених формах на мову носіїв інформації. Даний спектр дослідження унаочнює ситуація конкуренції щодо вакантної посади кількох представників із подібним рівнем освіти та наукових досягнень. У яких формах потенційному працівнику варто представити ті вкрай важливі якості, які мають досить складні можливості інакшої демонстрації, окрім простого декларування? Зокрема, мова йде як про моральні та людські характеристики, так і комунікативну компетентність, гуманітарну освіченість, психологічну культуру, освіченість щодо сучасної історії, критичність мислення та багато іншого.

Інакший аспект даної проблематики включає питання щодо можливості ідентифікації статусної позиції індивіда в контексті розшифрування його інкорпорованого капіталу іншими. Такою зв'язковою ланкою для подібного розшифрування слугують дискурсивні практики, зокрема мова. Більше того, традиційно значимі об'єктивовані предмети з вагомим символічним змістом (одяг, аксесуари, предмети розкоші, техніка тощо) все більше втрачають значення у порівнянні з часом більш вагомого дефіциту економічних ресурсів у суспільстві. Так, результатом інституційного та економічного розвитку суспільства є поступове зменшення практики снобізму. Не дарма повсякденний стиль одягу *casual*, де основний акцент здійснено на зручності та практичності, з'явився в Європі відносно нещодавно, саме в час стрімкого збільшення рівня суспільного благополуччя в даному регіоні. Відтак, на сьогодні людину, одягнуту в джинсовий одяг та зручний светр, важко ідентифікувати в аспектах її статусної приналежності. Значно більшого евристичного потенціалу в даному контексті розрізнення набувають дискурсивні практики: стиль та чистота мовлення, словниковий запас, етика комунікації тощо. Специфікою ідентифікації культурно-статусної позиції в контексті дискурсивних практик є те, що здійснювати подібного роду розшифрування можуть власники з різним обсягом культурного капіталу: так, індивід може не володіти іноземною мовою або ж мовою ділового спілкування, однак за прямими чи опосередкованими ознаками (установка, що «у суспільстві з пошаною ставляться до розумних та освічених») дозволяє ідентифікувати вищий обсяг культурного капіталу у співрозмовника.

*Summary. The cognitive and ontological status of the cultural capital concept in its discursive and textological dimensions is analyzed by the author.*



**Сергій Нефедов**

*здобувач НАКККиМ, художній керівник  
Київського квартету народних інструментів «Лабіринт»,  
завідувач відділу по роботі з творчо-обдарованою молоддю  
Асоціації діячів естрадного мистецтва НВМС, м. Київ  
nefedov\_serg@bigmir.net*

## **Баянно-ансамблеве музикування як виконавський жанр**

Визначення баянно-ансамблевого музикування як виконавського жанру, тобто як виду виконавської діяльності, було ініційовано дисертаційними дослідженнями Лілії Пасічняк та Ірини Польської.

Так, саме до поняття «виконавський жанр» апелює Л. Пасічняк при обґрунтуванні принципів класифікації видів сучасного ансамблю народних інструментів на основі визначення особливостей його жанрової структури, естетики функціонування та перспектив розвитку.

З огляду на це особливої уваги заслуговує дисертаційне дослідження І. Польської. У ньому представлена теорія ансамблю, яка, за словами авторки, охоплює загальні принципи функціонування цілісної системи музичного ансамблю, характерні ознаки її жанрово-типологічних рівнів і структур та питання специфіки ансамблевого мислення.

У зазначеному науковому контексті можна стверджувати факт існування теорії комплексної багаторівневої класифікації системи ансамблевих жанрів та структурно-типологічної класифікації камерно-ансамблевих жанрів за ступенем їхньої константності та релятивності. У процесі обґрунтування концепції кількісної та якісної структур системи ансамблевих жанрів І. Польська надає визначення музичного ансамблю як єдиної жанрової системи, що охоплює різні сфери взаємодії музикантів як індивідуальних суб'єктів творчості й виконавства та складається з взаємопов'язаних підсистем композиторської творчості (фіксовані авторські твори для ансамблевого виконання) та ансамблевого музичного виконавства (рівні типології ансамблевих груп і симультанної ансамблевої взаємодії партнерів). Таким чином, спираючись на вище зазначені положення, під «виконавським жанром» в узагальнюючому сенсі розуміємо конкретний вид музичного виконання, який визначається за стилізованим критерієм, фаховим рівнем, складом та кількісним показником.

Підкреслимо, що диференціація різноманітного жанрового спектру виконавської діяльності взагалі здійснюється за певними

критеріями, а саме: за типом музикування (сольний, ансамблевий, оркестровий), за тембральною специфікою (інструментальний, вокальний або однотембровий, чи змішаний склад), за кількістю учасників (малі, великі та інші форми), за умовами функціонування (академічний, естрадно-розважальний, прикладний), за стилевим орієнтиром (народний, академічний, естрадно-джазовий), за фаховим рівнем (професійний, аматорський, напівпрофесійний) тощо.

Отже, ансамбль баяністів у контексті музичної культури України можна визначити як інструментальний однотембровий жанр (тобто вид виконавської діяльності), який протягом свого існування еволюціонував від аматорського та напівпрофесійного до професійно-академічного рівня; він репрезентує себе в різних стилевих сферах (народно-етнографічній, класично-академічній та естрадно-джазовій) та може варіюватися за кількісним показником (дует, тріо, квартет тощо).

Звернемо увагу, що в даному випадку йдеться про однотембровий склад, який, крім того, ще й певним чином обмежений у кількісному плані. Тому, на перший погляд, баянно-ансамблеве музикування найбільш відповідає «константному» жанровому типу. До того ж, воно має досить високий ступінь виконавської мобільності та є спроможним до виконання широкого спектру соціокультурних функцій (розважальна, гедоністична, комунікативна, ігрова, етико-соціальна, церемоніальна, естетична, духовно-інтелектуальна). Це надає право віднести даний виконавський жанр (згідно з концепцією І. Польської) до релятивно-константного типу.

Привертає увагу можливість подальшої диференціації історичних типів функціонування релятивно-константних жанрів: на суто-релятивні та константно-варіантні. За характеристиками, зазначеними І. Польською, баянно-ансамблевий жанр більш відповідає другому з них, тобто «константно-варіантному» типу.

Отже, головним критерієм у визначенні баянно-ансамблевого виконавського жанру як релятивно-константного, а чіткіше — константно-варіантного типу, приймається його соціокультурна мобільність з точки зору виконуваних функцій. Цей факт обумовлений саме широтою жанрово-стильової панорами репертуарного забезпечення, гнучкістю технічних і художніх можливостей інструментарію у виборі й репрезентації музичного матеріалу.

**Serhii Nefedov**

*external PhD student of National Academy of Culture and Arts Management, an artistic director of Kyiv quartet of folk instruments «Labyrinth», a manager of the department of work with the artistically inclined young people of the Association of the variety art community of National all-Ukrainian musical union, Kyiv*

### **Accordion-ensemble music as a performing genre**

**Summary.** *The report substantiates understanding of Accordion-ensemble music as a certain genre's characteristic with the appropriate composition, quantitative indicators, professional level, stylistic criterion inclusive of the constant ratio and relational-performance variants. It also attempts to define the Accordion-ensemble performing music as a genre. The ensemble of accordionists in the context of Ukrainian musical culture is defined as one instrumental timbre genre (type of executive activity), which during its existence has evolved from amateur to professional and academic level; it is represented in different styles' areas (national ethnographic, classical academic and pop-jazz) and can vary in quantitative terms (duo, trio, quartet, etc.).*

**Ірина Новік-Крєтова**

*викладач-методист КДПМ імені С. Турчака  
alnovak@ukr.net*

### **Роль діалогу піаніста-концертмейстера з солістом у створенні текстово-образної цілісності**

Професія піаніста-концертмейстера протягом XIX–XX століть стає все більш затребуваною й для підготовки оперних вистав, для хору, хореографії, для роботи із солістами-вокалістами та інструменталістами. Дуже часто як синонім до цього поняття вживається інше — «акомпаніатор». Утім, воно не передає всього педагогічного значення поняття «концертмейстер», хоча й стосується переважно партнерства інструменталіста (чи вокаліста) та піаніста на сцені. Більше ста років тому у відомій енциклопедії Брокгауза та Ефрона було дано визначення поняття «концертмейстер» як перша скрипка в оркестрі. До речі, в англomовній традиції це значення за словом «концертмейстер» зберігається й понині. Незважаючи як на творчі здобутки, так і на теоретичне осмислення професії концертмейстера (як і досягнення свого власного досвіду такими особистостями, як Д. Мур чи Є. Шендерович), професія ця й нині залишається недооціненою. Але саме на прикладі співпраці з солістом-вокалістом уся синтетичність та різнобічність творчості концертмейстера може

бути найбільш зрозумілою. Епоха романтизму із світоглядом, у якому музика та виявлення творчої індивідуальності посідали дедалі більше місце, зростання популярності камерного виконавства сприяла збільшенню ролі концертмейстера. Урізноманітнювалися форми синтезу музики та слова як в оперному мистецтві, так і в камерному виконанні. Словесний текст у вокальних творах перестає бути чимось другорядним. Надбання поетичної класики стає знаряддям натхнення для композиторів, і постає проблема засвоєння музичного та поетичного текстів виконавцем, перетворення їх на цілісний художній образ. Неоціненну допомогу в цьому створює саме концертмейстер. Загальновизнано, що серед вокалістів багато людей, які відчують у собі покликання до творчості в досить пізньому віці, у той час, як для піаністів правилом є навчання музики ще з дитинства. Таким чином концертмейстер виступає для вокаліста провідником до світу музичної культури, рівноправним з його педагогом. В одному з методичних посібників з концертмейстерства стосунки концертмейстера, викладача та співака влучно зображені у вигляді трикутника, два кути якого, педагог з вокалу та концертмейстер, складають ніби фундамент для третьої вершини, а саме — соліста. Щоб забезпечити можливість гармонійного поєднання музичного тексту та втіленого у словах співу, концертмейстер здійснює діалектичне поєднання всезагального — тобто приналежність музичного та словесного тексту до певної культури й стилю, з особливим — тобто своєрідним поєднанням мелодії та слова в єдиному музичному творі, та індивідуальним — специфікою особистості співака. Саме концертмейстер забезпечує створення того культурного простору, у якому взаємодія словесного та звукового сенсу може бути продуктивною. Концертмейстер є носієм різних здібностей: вміння акомпанувати солісту, вміння слухати партнера й ансамблю у цілому, знання специфіки вокального твору, вміння аналізувати музичний образ і втілювати його, спрямованість так вступати в діалог, щоб підпорядковуватися волі вокаліста й виявляти його індивідуальність, поступаючись своєю власною. Концертмейстеру необхідно володіння увагою особливого роду: він повинен забезпечувати звуковий баланс, який є основою основ ансамблевого музикування, він слідкує за втіленням єдності художнього задуму. Йому потрібна мобільність та швидкість реакції, щоб «нейтралізувати» можливу втрату тексту вокалістом та забезпечити своєю виразною грою, підвищеним тонусом виконання творче натхнення свого партнера, його впевненість та свободу. Воля та володіння собою забезпечують безперервність та цілісність виконання в будь-якій критичній ситуації. Завдяки концертмейстеру в великій мірі музичний та сло-

весний текст не сприймаються як догма, а гармонійно освоюються вокалістом, створюючи художній образ.

**Summary.** *The historical genesis of activity of pianist — accompanist connects with its most important role in different spheres of music. But usually the role of pianist accompanist is undervaluated, In spite of epoch of Romanticism, in which the role of accompaniment is very important, pianist — accompanist often is in a shadow of vocalist. In real situation activity of pianist-accompanist in dialog with vocalist makes possible the real leadership, connected with readiness to obey to the will of vocalists. Leadership and the role of pianist-accompanist in a dialog with vocalist is in a specific sort of attention, which provide the balans of sounds, mobility and fast reaction, when the vocalist can loose the text, expressive play for providing inspiration of partner, observing for the unity of art text and image.*

**Keywords:** pianist — accompanist, pianist — leader, art text, art image, dialog, concertmaster activity, concertmaster, accompanist.

**Олександра Олійник**  
кандидат культурології  
Інституту культурології  
НАМ України

### **«Комодифікація символів» у системі сучасних гуманітарних досліджень**

Комодифікація, або ж асоціаціювання твору мистецтва з «товаром» (хоча й особливим) стає предметом дискусії, яка точиться

з першої половини ХХ сторіччя та періодично вибухає й по сьогодні. Переважно, згадування «комодифікації» викликає негативну реакцію в колі «інтелектуальної еліти» ХХ ст., яка, наполягаючи, насамперед, на невідворотності зниження естетичної цінності через визнання культурного виробництва частиною загальної системи господарських відносин, різні виробничо-організаційні форми яких покликані забезпечити потреби в певних групах продуктів (товарів або послуг), водночас підкреслює, що комодифікація є загрозою й для інституту «культурної критики»: знижує критичну силу — авторитет, заохочує до відчуження й укріплює імунітет капіталістичної системи до культурної критики.

Несприйняття комодифікації як концепту почасти можна пояснити тим, що протягом ХХ сторіччя теорія культури й економіка культури знаходяться в різних світах, «переживають хвилі популярності різних феноменів», «вдаються до різних практик» і, оскільки

вони не перетинаються одне з одним, залишаються «заручниками епістемічного стилю» визначеного суспільного кола. Плідний обмін ідеями або ознайомлення з дослідженнями між теорією й філософією культури та економікою культури виникають зрідка.

У якості найбільш популярної ілюстрації комодифікації культурних благ із незвичною залежністю «творчості» від економічних категорій і регламентації суспільно-організаційних відносин, переважною більшістю теоретиків культури й істориків мистецтва ХХ сторіччя згадується масова культура — індустрія, що виробляє культурний продукт для невибагливого смаку. Ставлення представників франкфуртської школи філософії до комодифікації було критичним. Герберт Маркузе в праці «Одновимірна людина» (1964 року) засуджує «репресивний, тоталітарний режим постіндустріального суспільства з його звабливою псевдodemократією й консьюмеризмом та потребами, що паралізують мислення». Проте чи характерною ознакою саме так званого постіндустріального суспільства стала комодифікація мистецтва? На думку Стюарта Мартіна, власне утвердження «автономного мистецтва» стало підґрунтям «комодифікації» й симптомом «високого капіталізму»: автономне мистецтво втілювалося завдяки комодифікації, що звільнила певні продукти від диктату з боку церкви, держави або іншого патрона, твори ж мистецтва отримують незалежність у визначенні цінності, оскільки конкретного адресата (аудиторії, покупця, замовника) більше не існує. Автономне мистецтво, таким чином, є орнаментом капіталістичної культури. Водночас існує й переконання, що той-таки розвинутий капіталізм руйнує автономію мистецтва. З цього ракурсу, комодифікація як загальний принцип розвитку суспільства, зводить поняття «цінності» до «обмінної цінності», не оминаю й мистецьку, і тим самим знищує художню автономію. Знов-таки, звертаючись до Адорно й Горкгаймера, ринок (а відтак і розуміння твору мистецтва як товару) значно впливає на ірраціональну природу мистецтва: «з огляду на те, що будь-який твір мистецтва є унікальним і глибоко незрівняним (таким, що неможливо порівнювати, співвідносити) з будь-яким іншим результатом праці, ринок прагне звести будь-яку цінність до спільного знаменника, тобто ціни. Ринок, зрештою, створює прямі асоціації між незрівняним твором мистецтва та співставними (гідними порівняння) сумами грошей».

Важливо враховувати три основні особливості твору мистецтва як «культурного блага», культурного продукту. Перша особливість полягає в тому, що культурне благо за визначенням і сутністю відрізняється від інших створених людиною благ (продуктів індивідуального виробництва, промисловості та суспільних і державних по-

слуг) тим, що завжди балансує між декількома (іноді протилежними за впливом і сутністю) контекстами та соціальною позицією (корисністю, можливістю впливу, статусом у суспільстві тощо). Будь-який продукт культурного виробництва — результат творчості — гойдається між різними функціями, цінностями та смислами, що, своєю чергою, постійно підживлює дискусію щодо сутності «художнього» впливу матеріальної цінності в більш предметній, практичній площині, і щодо визначення понять «твір мистецтва», «культурний продукт», «культурне благо» (а загалом і визначення термінів — «культура» і «мистецтво»). Другою особливістю культурних благ є те, що їх монетарна (або ж матеріальна) цінність завжди є результатом культурного процесу. Монетарна цінність виникає, коли культурні блага стають предметом економічного обміну. Однак комодифікація символів, творів мистецтва або культури, тобто процес перетворення культурного блага на товар, сприймається неоднозначно, породжуючи стереотипи й міфи, дозволяючи умисні та підсвідомі маніпуляції в ланці «митець — результат творчості — аудиторія» й загалом залишаючись одним із найбільш неоднозначних питань для пошуку прикладних досліджень і теоретичних гіпотез, пов'язаних з мистецтвом і культурою як особливим видом діяльності.

Третьою особливістю є те, що через близькість і спорідненість сучасних уявлень щодо культурного продукту й твору мистецтва, дійти до єдиного повного визначення кожного з них (а також описати їх відмінності один від одного) є неможливим, що також, з одного боку, спричиняє термінологічну невизначеність, а з іншого (і це важливіше), використовується для створення знов-таки різноманітних міфів і стереотипів, що спираються на пояснення художньої якості за допомогою зовсім інших, непов'язаних з художністю або естетикою категорій (популярність, широта охопту аудиторії, доступ до культурного блага або несприйняття, нерозуміння мистецтва, використання додаткових технік і технологій або залучення до процесу культурного виробництва все більшої кількості технічних та адміністративних працівників та робітників.

**Oleksandra Oliynyk**

*PhD in culturology of the Institute of Culturology  
of the National Academy of Arts of Ukraine*

**«Commodification of symbols» in the system of modern humanitarian researches**

**Summary.** *Commodification of symbols (or artworks and cultural production) is frequently associated with the destructive influence of economics on the aesthetic value of art. The problem of misinterpretation of commodification*



*as a phenomenon of cultural production in the 20th century may be explained as the communication gap of different (not to say opposite) studies such as economic studies randomly rely on the philosophic interpretation and concepts of the same or similar issues and vice versa. Supposedly, the issue of commodification is hugely dependent on the phenomenon of autonomous art and on the establishment of the new economic system, which provides both — an exclusive rights and freedom for art and culture (i.e. lessens the dependency on the church, state or particular patron's taste) and at the same time a new market challenges. Although cultural production is granted a special status and an artificial independence from common industrial labour in the late 19th century, the mass culture market emerges in the third decade of the 20th century.*

**Інна Остафійчук**

*молодший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України*

### **Трансформаційні процеси в сучасному інформаційному полі**

У сучасному суспільстві практично всі соціальні інститути перебувають у процесі трансформації та постійної модернізації. В Україні даний процес поширюється практично на всі сфери суспільного життя. Політичні, економічні, соціокультурні зміни, що відбуваються в суспільстві, впливають на характер функціонування всієї системи соціальних інститутів, що покликані бути стабілізаторами суспільних процесів. Успішній соціалізації індивіда сприяють не лише традиційні інститути соціалізації (сім'я, система освіти та виховання), а й інші, рівень впливу яких в умовах розвитку інформаційного суспільства швидко зростає. Так, сьогодні засоби масової інформації (ЗМІ) та Інтернет можна справедливо розглядати на рівні провідних інститутів соціалізації, що справляють величезний вплив на формування й розвиток особистості.

Трансформаційні зміни ЗМІ як соціального інституту обумовлені, головним чином, науково-технічним прогресом у сучасному суспільстві: комп'ютеризація та впровадження інформаційно-комунікаційних технологій в усі сфери життєдіяльності; поява нових медіа (супутникове телебачення, кабельні мережі, мобільний зв'язок, Інтернет, технології Wi-Fi, Wi-Max, «цифровізація» змісту мас-медіа тощо). Розширення системи масового інформування, зростання кількості комунікативних потоків, прискорення інформативного обміну призвело до зміни уявлень суспільства про саму реальність.

Кількість інформації, що виробляють ЗМІ, стає дуже великою й різноплановою, а людина — усе менше поінформованою, адже виникає складність виділення з цілого потоку потрібної інформації. Розумова діяльність людини знаходиться під постійним впливом інформації, яка навіть ще не є знанням, що може призвести до певних змін у людській свідомості, наприклад, некритичного сприйняття реальності, неадекватного розуміння ситуації, необачного «нав'язування» віртуального світу, байдужого ставлення до подій, порушення та розладів психоемоційних реакцій. Таким чином, збільшення кількості інформаційних потоків та суттєве зниження рівня їх якості залишає свій відбиток на процесах формування та розвитку особистості в сучасному суспільстві.

Інтернет, як засіб масової комунікації, утворює особливий соціальний інститут у системі інститутів соціалізації та структурі суспільства загалом. Як соціальний інститут, Інтернет має власну структуру, внутрішню організацію, ролі, норми, правила, цінності, а також виконує важливі функції щодо процесу соціалізації особистості та розвитку і функціонування суспільства. Він є відносно стійкою формою організації суспільного життя, забезпечує інтеграцію взаємодії індивідів, сприяє обміну та накопиченню інформації тощо, а також певною мірою забезпечує відносний контроль за соціальними процесами. Інтернет не є традиційним соціальним інститутом, адже процес інституціоналізації (поява норм, цінностей, правил, приписів, специфічної мови тощо, що регулюють взаємодію користувачів) глобальної мережі розпочався порівняно нещодавно. Поява нового інформаційного соціального інституту сприяла певним трансформаціям у суспільному житті. Важливо зауважити, що історично поява й розвиток у суспільстві нових соціальних інститутів може призвести до певних перетворень у його підсистемах та їх функціональності. Так, наприклад, розвиток інформаційно-комунікаційної сфери сучасного суспільства значною мірою сприяє формуванню такого явища, як електронна культура, стрімка еволюція якої перетворила її в буденну реальність нашої життєдіяльності й зумовила певні зміни в структурі та функціях певних соціальних інститутів (освіти, культури тощо).

Новітні інформаційні технології в системі засобів масової інформації створюють особливе комунікативне середовище, у межах якого відбувається трансформація традиційної системи цінностей і формування нових форм взаємодій, зв'язків, норм та правил поведінки в суспільстві. Як слушно зазначає А. Розлуцька, витворено нове суспільство споживання, що поєднує в собі культуру й індустрію. Суспільство опинилось у процесі невизначеності. Разом із розвитком

суспільства радикально змінюється глибина і якість знань, а також рівень культури суспільства загалом. Отже, збільшення кількості інформаційних потоків та суттєве зниження рівня їх якості залишає свій відбиток і на процесах формування та розвитку особистості в сучасному суспільстві.

Трансформаційні процеси, що відбуваються в Україні з 90-х років XX століття, зумовили серйозні зміни в процесі соціалізації, системі ідеалів, норм, правил, цінностей, світоглядних орієнтацій молодого покоління. До найважливіших особливостей, що спричинили зміни процесу соціалізації в сучасних умовах, можна віднести трансформацію інститутів соціалізації. В умовах модернізації українського суспільства становлення та розвиток особистості в межах інститутів соціалізації характеризується певною невизначеністю, суперечливістю процесу соціалізації, що проявляється в трансформації традиційної системи норм та цінностей, культури, плюралізму, впровадженні інформаційно-комунікаційних технологій в усі сфери життєдіяльності, розширенні системи масового інформування, зростанні кількості комунікативних потоків, виникненні нових форм інтеракції тощо.

**Олена Онуфрієнко**

*кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри української мови,  
літератури та культури факультету лінгвістики  
НТУ «КПІ імені Ігоря Сікорського», м. Київ  
olena.kumlk@gmail.com*

### **Творча біографія модерного автора як текст культурної епохи межі століть**

Вивчення, формування біографії будь-якого письменника не оминає культурно-історичного контексту, адже через видатні постаті тієї чи іншої культури досягається не лише сенс їх життєтворчості, а й розкриваються сенси культурної епохи, розуміння яких відбувається через їх інтерпретацію, через декодування знаків і текстів, складених з них. У культурології текстом прийнято називати будь-який об'єкт, який і є носієм інформації. Тому, щоб зрозуміти культуру, яка є предметом вивчення культурології, треба осягнути, зрозуміти та розшифрувати тексти, які наповнюють її. М. Бахтін писав, що текст є безпосередньою дійсністю, дійсністю думки й переживань.

Розглядаючи тексти Лесі Українки у модерному дискурсі, з'ясовуємо, що українська поетеса виробила новий тип життєтворчості, що спирався на екзистенційні принципи людського буття, а її власне життя стало духовним пошуком шляхів впливу мистецтва на реалії українського життя. Її тексти — це спроба вписати в український культурно-історичний контекст віднайдені нею адекватні, типологічно співвіднесені з нашою бездержавністю моделі бездержавного буття інших народів. Відшукуючи сталі орієнтири в різних історико-культурних епохах, поетеса своєю творчістю не нівелює, а продукує розвиток і культури, і літератури. Леся Українка створює й вибудовує велику галерею біблійних, середньовічних образів, формує нові ідеї, які допомагають створити метод іноскання або подвійного дна, коли зміст висловленого розкривається не одразу, а поступово. Так званий, «науково-мистецький розум» дозволяє обґрунтувати та наповнити певним змістом «внутрішнє», глибинне бачення світу, навіть не самого світу, а тих складників, що й породжують «зовнішнє світу». І тут постає протиріччя між «буденним розумом», сформованим шляхом досвідних знань та «науково-мистецьким розумом». Саме протиріччям щодо загальноприйнятого й виступає те, що заперечує, а загальноприйнятне з'являється, як нове й незагальноприйнятне. Творчість Лесі Українки, згідно з новою парадигмою людського буття, запропонованою Шопенгауером і Ніцше, що сформувалася на межі XIX–XX століть, пропагує людське буття у рухові, у «незавершеності», і цей постійний рух визначає культурологічне тло її творів — текстів. Так твори-тексти продукують нові ідеї, які поступово починають жити в уяві читача, глядача й тому стають культурними чинниками. У модерних текстах поетеси постають нові морально-естетичні концепти — екзистенціали. Саме вони стають способами людського існування, категоріями людського буття. Це коди різних культурно-історичних епох, які дозволяють поетесі прозирати майбутнє, і тому вона стає Поетом-Медіумом для українського народу.

Таким чином, тексти-твори Лесі Українки формують широку панораму світоглядно-екзистенційних пошуків, які торували шлях модернізму в українську літературу. Уся її творчість свідчить, що доля таланту пов'язана з логікою культури й залежить від неї. Існує тісна взаємопов'язаність життя поета і його творчості з епохою.

Тому часто важко визначити, що є первинним у двоєдиному зв'язку: митець, який формується історико-культурною епохою, чи епоха, яку своєю творчістю формує митець.

М. Грушевський зауважував, що творчість Лесі Українки переводила своїх читачів на ґрунт вічних вселюдських змагань,

пов'язала з одвічними переживаннями людськості, а блискача панорама образів, потік натхнення та високий рівень ідей, що розгорнувся в її творах-текстах був незрозумілим сучасникам. Тому сьогодні так важливо розшифрувати ці твори-тексти вже на межі XX–XXI ст.

Ключові слова: тексти-твори, модерний автор, екзистенціалізм, науково-мистецький розум, метод іноказання.

**Olena Onufrienko**

*PhD in Philology, associate professor, Head of the department  
of the Ukrainian Language, Literature and Culture  
of Linguistic faculty of Ihor Sikorskyi Technical University  
«Kyiv Polytechnic Institute»*

***Creative biography of a modern author as text of cultural epoch of the verge of the centuries***

**Summary.** *In the cultural and historical context of the era, on the verge of the XIXth–XXth centuries the figure of Lesia Ukrainka reveals herself, she developed a new type of life creation, relying on the existential principles of human being. To understand the cultural epoch of that period we must decode, interpret texts, works of Lesia Ukrainka, which she inscribed in the Ukrainian cultural and historical context, she was looking for certain milestones in various cultural and historical epochs by which she produced the development of Ukrainian literature and culture, paving the way for modernism in Ukrainian literature. Shaping new ideas, the poet creates a new method of allegory (so called «false bottom») when content of the expressed information is brought out not right away, but gradually. That is why it is so important today, on the verge of the XXth–XXIst century to decipher the texts and works of Lesia Ukrainka.*

**Наталія Отрешко**

*доктор соціологічних наук,  
доцент, професор кафедри соціології  
та соціальної роботи ІЧНІС МАУП  
otrashkon@gmail.com*

**Місце культурної антропології  
у сучасному гуманітарному пізнанні**

Культурна антропологія з'являється як наука для вирішення певних проблем, пов'язаних з різноманіттям культур у сучасних суспільствах. Вона виникає у 50-х роках XX століття як вивчення культури повсякденності, носіями якої є представники різних культур: традиційних, модерних, постмодерних. Розвиток культурології

обумовлено зміною парадигм вивчання культури у цілому та локальних культур зокрема.

У культурології як самостійній науці не було великої потреби та необхідності, доки у суспільстві домінувала уява про єдину Культуру та єдину систему цінностей. Це певною мірою було обумовлено досягненнями європейської цивілізації, у науковців та ідеологів Нового часу була точка зору, що центр світової культури міцно завіс у Європі. XX ст. стало свідком розпаду «культурної вертикалі». З'ясувалося, що є багато культур, крім європейської, та що ці культури є рівноправними. Вони не ліпші, й не гірші одна одної, вони є іншими. Інші люди характеризуються своїми звичаями, стереотипами сприйняття, традиціями. З'ясувалося, що не існує єдиної європоцентристської вертикалі, за якою усі люди поділяються на культурних та некультурних, але є різноманіття культур, кожна з яких спроможна збудувати власну вертикаль цінностей та традицій.

Розвиток культурології тісно пов'язаний з визвольними рухами колишніх колоній та з розпадом імперій. Кожна країна, що звільнилася від колоніальної залежності, претендувала на культурну самобутність. У країнах Африки, Латинської Америки, Азії не лише кожна держава, а й кожне плем'я мало на меті формування власної культури зі своїми звичаями та традиціями. У результаті цих процесів пошуку незалежних культурних ідентичностей була розмита та поступово зникла ідея єдиної, обов'язкової для всіх культури у сучасному світі.

Які ж наслідки цей процес мав для розвитку наукової методології? Оскільки культури є різноманітними й не існує універсальної загальнолюдської культури, їх неможливо розглядати по єдиній усталеній моделі. Залишається лише філософський аналіз по принципу «людина у культурі», або «я як особистість у культурі». Досліджувати можливо лише конкретні прояви культури (тексти, пам'ятники архітектури, зразки мистецтва), культури минулого (етнологія), мовні джерела різноманіття. Для порівняльного аналізу багатьох культур важливо було, і це завдання залишається актуальним і зараз, розробити нові концепції, поняття, певні нові методи порівняння різних культур. Але головне, що саме розуміння цінності дослідження у галузях культурології, їх важливості для сучасного соціогуманітарного пізнання виникло тоді, коли з'ясувалося, що інші культури існують не в інших історичних чи географічних вимірах, а «тут і зараз» — у новому глобальному світі. Кожна соціальна група має право на власну культурну ідентичність, унікальність.

Це значно ускладнює життя людей у глобальному світі. У більш закритому, традиційному суспільстві у повсякденному житті люди-

на автоматично використовувала ті цілі, що були запропоновані їй мовою, етносом, традицією, культурою. Інших, альтернативних варіантів виробу не існувало. Але засіб життя сучасної людини, транспортні комунікації, мас-медіа, інформаційні технології «зжали» не лише простір та час, а й усі культури, що існували колись та існують зараз. Через це сучасна людина має можливість зустрітися з радикально різними універсальними зразками поведінки, традиціями, релігіями. Зараз проблема самоідентифікації потребує від людини постійного вибору власного стилю життя, головних культурних цінностей, навіть мови та етнічної групи.

**Natalia Otreshko**

***A place of cultural anthropology in modern humanitarian cognition***

**Summary.** *Cultural anthropology appears as a science to solve certain problems connected with the diversity of cultures in modern societies. It occurs in the 50s of the twentieth century as the study of the culture of everyday life, which is carried by the representatives of different cultures: traditional, modern, postmodern. Development of cultural anthropology is caused by the change of the paradigm studying culture in general and local cultures in particular.*

*In cultural studies as an independent science there was no great need and necessity until in society dominated the imagination of the common culture and a uniform value system. To some extent that was due to the achievements of European civilization. Scholars and ideologues of modern times were sure that the centre of world culture is firmly established in Europe. The twentieth century witnessed the breakdown of the 'cultural vertical'. It was found out that there were many cultures other than European, and that those cultures are equal. They are neither better, nor worse, they are different. Other people are characterized by their customs, stereotypes and traditions. Since culture is different and there is no universal human culture, they cannot be viewed in a single well-established model. We can only philosophically analyse on the principle of «human in culture», or «Me as a personality of culture».*

**Людмила Петік**

*науковий співробітник*

*Інституту культурології НАМ України*

**Імідж наукового журналу: актуальність проблеми**

Розгляд наукового журналу в контексті визначення чи формування його іміджу привертає увагу до глибинних тенденцій у розвитку науки — і світової, й української, а також до кардинальних змін



у процесах обміну науковою інформацією. Як зазначав П. Капіца, обґрунтовуючи свої реформи у сфері наукової періодики, «безперечно, добре поставлена інформація є одним із провідних чинників, які забезпечують успішний і ефективний розвиток науки» (див. доповідь на засіданні Президії АН СРСР «Столетие «ЖЭТФ» и роль журналов в развитии науки», 1973).

Передусім варто пригадати, що науково-теоретичні журнали в Україні засновані й розвивались у полі радянської системи. Зазвичай, кожен академічний інститут мав своє друковане видання, що слугувало його «обличчям» перед науковою спільнотою та в суспільстві. Засади добору матеріалів, підготовка журналу були дуже суворими, а друк у ньому «а priori» вирізняв найвищою пробою наукову публікацію.

Після здобуття Україною незалежності функціонування й науково-дослідних інститутів, і наукової періодики зазнало фінансових і організаційних змін. Окрім переборення внутрішніх негараздів кожного видання, поставлене перед ними завдання інтегрувати наукову періодику до світового наукового простору потребувало значної роботи, починаючи від перегляду складу редколегії, вимог до авторів і рівня публікацій щодо дотримання технічних вимог уніфікації, прийнятих у світових наукових виданнях. Проте в цьому часовому періоді виявилась іще одна цікава тенденція: поряд із традиційними академічними журналами на статус саме журналу почали претендувати численні засновані видання різноманітних нових наукових установ і вишів. Як відомо, державний стандарт передбачає три групи видань: науково-теоретичні журнали, періодичні продовжувані видання й неперіодичні продовжувані видання. Нова соціальна реальність в Україні відкрила можливість позмагатись науковим збірникам за статус саме журналу. Обмеження або й цілковите скасування бюджетного фінансування багатьох видань змусило їх пристосовуватись до ринкової моделі діяльності. У цьому контексті імідж як «образ особи, предмета, явища, що цілеспрямовано формується й покликаний справити емоційно-психологічний вплив на кого-небудь для популяризації, реклами тощо» (Словник іншомовних слів, Київ, 2006); «імідж (англ. image — образ) — цілеспрямовано сформований за допомогою комунікації (ЗМІ, рекламні технології, інші способи спілкування) образ кого-небудь (наприклад, політика) або чого-небудь (фірми, підприємства, товару). Імідж «має характер цілеспрямовано сформованого стереотипу» (Словник журналіста, Ужгород, 2007), стає актуальною для наукового дослідження проблемою.

Дослідження цієї тематики нечисленні й у них застосовано

інструментарій для аналізу за аналогією до комерційних видань (газет, глянцевих журналів), що не зовсім відображає специфіку завдань наукового журналу. Так, А. О. Бессараб, розглядаючи складові іміджу фахового періодичного видання у сфері наукової комунікації, вказує на джерела, у яких досліджено імідж і спеціальних журналів (Акопов А. І. Российские специальные журналы, 1917–1932. Формирование типологической системы. Ростов /н/Д, 1994), і «глянцевих» комерційних видань (Карамашева Е. Создание индивидуального облика издания. Компьюарт, 2001, № 9), і газет (Гуревич С. М. Газета: вчера, сегодня завтра. Москва, 2004) тощо. Це свідчить, що підходи до окреслення цієї проблеми й методологія розгляду лише виробляються.

А. Бессараб визначає складові іміджу фахового наукового періодичного видання за групами: 1) пов'язані зі змістом видання (прямо або опосередковано): тип, назва, аудиторія, видавець (засновник), авторський склад, редакційна колегія, тематична спрямованість, внутрішня структура, жанрова система; 2) пов'язані з зовнішнім виглядом видання: дизайн, формат; 3) пов'язані з поширенням самого видання або інформації про опубліковані в ньому матеріали: періодичність, наклад, місце та спосіб розповсюдження, мова, наявність інтернет-версії, оперативність надання електронної копії у вільний доступ, наявність у міжнародних базах даних. Ця класифікація значною мірою асоціюється і з комерційними журнальними, і газетними виданнями. Проте залишено поза увагою значення для іміджу традиції, видання журналу впродовж тривалого часу.

Є. Карамашева, слушно пов'язуючи імідж насамперед із адресатом, пропонує для дослідження інтересів аудиторії, на яку розраховане видання, використати вертикальну й горизонтальну осі. Вертикальну вісь становлять рівні запитів аудиторії, три з яких можна вважати опорними: професійний — обумовлює існування науково-теоретичних і технічно-виробничих журналів; спеціалізований — забезпечує спеціалістів-практиків та цінителів інформації із проблем і новин у тій чи іншій науково-виробничій або культурній сфері; рівень масової аудиторії, яка потребує загальних і популярних відомостей (поняття «масова аудиторія» означає й стереотипи масової свідомості, і широту зацікавлень людей, які належать до різних соціальних, професійних, вікових та інших груп, тому настільки значні тиражі журналів саме для цієї аудиторії). Горизонтальну вісь становить різноманітність сфер читачьких зацікавлень: політика, спорт, мистецтво тощо. У тих точках, у яких перетинаються рівень і сфера, виникають журнали. За допомогою цієї методики можна пояснити, як чимало видань, позиціонуючись як наукові,

з огляду на широке зацікавлення науковими розробками в сучасному суспільстві й у прагненні розширити свою аудиторію, можуть «зісковзувати» по шкалі, втрачаючи чіткість типологічних ознак, що негативно позначається на їхньому іміджі.

Публікації дослідників О. Вакаренка, М. Женченка, А. Радченка, В. Харченка, Н. Мchedлова-Петросяна та багатьох інших, пов'язані з аналізом фактичних рівня й стану оформлення публікацій у наукових журналах, дають значний і різноманітний емпіричний матеріал для заявленої проблематики.

Перспективним напрямом дослідження є також розгляд іміджу наукового журналу в контексті проблеми іміджу науки на перехресті двох векторів: з одного боку, зростання ролі технологій і наукових знань у сучасному суспільстві, з іншого — поширення антисциєнтистських поглядів у світі (див., напр., Володарская Е. А. Имидж науки как социально-психологический феномен. М., 2006 та інші праці автора).

Окремим напрямом дослідження може бути розгляд тенденцій у сфері наукових журналів з гуманітарних галузей, особливо мистецтвознавчих і культурознавчих, які традиційно орієнтувалися на ширшу, ніж фахова, аудиторію, і за теперішніх реалій не поспішають впроваджувати неприйнятні для нефаківця технічні новачії оформлення (обсягові анотації кількома мовами, транслітерацію бібліографії, структурування викладу тощо).

Очевидно, увага до формування й підтримання успішного іміджу журналу спонукає до змагальності в галузі, до покращення видань. Орієнтирами такого покращення передусім мають бути: 1) прозорість, розповсюдження, популяризація наукових досліджень; 2) забезпечення якості наукових досліджень; 3) формування ефективної наукової спільноти в країні; 4) участь у світовому науковому процесі.

**Олена Покуль**

*аспірант кафедри культурології  
та інформаційної діяльності*

*Маріупольського державного університету*

*LekaPokul@gmail.com*

## **Стереотип як об'єкт інтердисциплінарних досліджень**

Життя сучасного суспільства регламентується численними стереотипами, серед яких чільне місце посідають гендерні — пошире-

ні уявлення по соціальні ролі, запропоновані чоловікам і жінкам у процесі культурної комунікації. З огляду на зростаючий науковий інтерес до питань рівності статей, актуальними залишаються дослідження аспектів формування та функціонування стереотипів, сфер їх поширення.

Стереотип є спрощеним уявленням про антропологічні чи соціально-психологічні характеристики суспільної групи чи окремого індивіда. Він формується виключно у соціумі — існування стереотипу поза суспільством виключено.

У процесі дослідження стереотипу як певної цілісної системи необхідним є залучення до одночасного аналізу декількох галузей наукового знання. Вивчення стереотипів та діапазону їх впливу безпосередньо відображається у наукових розвідках у галузі психології, філософії, культурології, соціології, лінгвістики, етнології тощо й діапазону його впливу. Беручи до уваги цю обставину, ми маємо достатні підстави наголошувати на інтердисциплінарності стереотипу як об'єкта наукового дослідження.

Комплексне вивчення стереотипу неможливе без залучення досвіду когнітивної психології, адже формування уявлення про явище чи річ є розумовим процесом. Осмислення детермінант, аналіз, компіляція, створення образу — алгоритм застосування стереотипу — відбувається із залученням уяви, уваги, мислення, пам'яті, мови, тобто когнітивних процесів.

Соціальна філософія визначає стереотипи як суспільні міфи, що виникають у процесі формування моральних кодексів, політичних, релігійних, гендерних переконань окремої соціальної групи. До слова, стереотип не є стійким уявленням — зміна суспільної ситуації призводить до їх трансформації або повного зникнення. Пояснюється це прагненням до стандартизації зовнішніх ознак явища чи індивіда без з'ясування їх конкретного змісту чи характеристики.

Формування уявлення про стереотип неможливе без наукового аналізу в галузі культурології, адже ці інвертовані образи є невід'ємною частиною етнокультури. Вони втілюють примітивну картину світу, сформовану через недосконале сприйняття дійсності, є певним утилітарним штибом культурної реальності. Зміст стереотипу формується під впливом самосвідомості суспільства, посталих систем світобачення, особливостей мислення, громадських сил. Культурологічний аспект стереотипу полягає в усвідомленні явища, поведінки через візуальний образ чи ідею, переконання, духовну чи матеріальну сутність.

У площині літератури стереотипи актуалізуються в процесі наративу. Текст концентрує в собі енергію культурної традиції та є зро-

зумілим для аудиторії. Приміром, визначаючи гендерні стереотипи, описані у наративах, привертають увагу підкорення жінки чоловікові, м'якість її характеру, надання переваги традиційним жіночим ремеслам, турбота про дітей, господарство тощо. «Розповідна комунікація» пов'язує подавця й отримувача, описувані у тексті події є інтерпретацією процесу, містять уявлення мовця (власне суть наративу полягає в авторській розповіді про події), тому не позбавлені стереотипності.

Таким чином, ключовою ознакою стереотипу є його інтердисциплінарність, що зумовлює в процесі дослідження залучення багатьох галузей наукового знання.

**Olena Pokul**

### ***The stereotype as an object of interdisciplinary researches***

**Summary.** *In the article «The stereotype as an object of interdisciplinary researches» analyses the interdisciplinary nature of the stereotype. The problem of stereotype is relevant to various fields of knowledge, because the study of the stereotype's nature involved representatives of different branches of science, philosophers, cultural, social scientists, psychologists, linguists, ethnologists and others. The author identifies four spheres of scientific knowledge that are most essential for understanding of the stereotype — cognitive psychology, social philosophy, cultural studies and linguistics. As an additional argument for correcting the statements about interdisciplinary of the stereotype determines the possibility of their existence only in society, which in its turn creates culture and ideological beliefs.*

**Олена Пономаренко**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант кафедри історії світової музики

НМАУ імені П. І. Чайковського

Ponomarenkoolena1970@gmail.com

## **Музичні фестивалі сучасної Італії**

Культурне життя України значно змінилося в часи її незалежності. Між сучасною Україною та країнами Європи налагоджуються міцні міжнародні відносини. Не є винятком і українсько-італійські культурні зв'язки, які мають давню історію. Незважаючи на те, що культурні проекти між нашими країнами постійно організовуються та привертають увагу виконавців, до сьогодні у вітчизняному музикознавстві відсутні наукові праці, які б оцінили сучасний стан

розвитку фестивального процесу в Італії, висвітлили різні аспекти функціонування фестивального руху в контексті інтернаціональних зв'язків та окреслили шляхи на майбутнє. Актуальність дослідження обумовлена тим, що назріла необхідність комплексного вивчення музичного фестивального життя сучасної Італії, як невід'ємної складової італійської національної культури. Мета роботи — розкрити найважливіші аспекти й особливості функціонування музичних фестивалів сучасної Італії, визначити їх основні типи та специфіку організації. Традиція сучасного музичного фестивального руху народилася в 30-ті роки ХХ століття саме в Італії — у Флоренції та Венеції. Залишається вона актуальною й для музичного життя сучасної Італії, якій належить перше місце серед європейських країн з проведення та організації фестивалів. Музичний фестиваль — творчий проект, у якому цикли концертів і вистав об'єднані спільною назвою, єдиною програмою і проходять у особливо урочистій обстановці. Аналіз фестивального життя сучасної Італії дає підстави умовно поділити музичні фестивалі на дві групи: професійні та аматорські. Професійні фестивалі мають свою історію, деякі з них проходять щорічно та існують не одне десятиріччя. Принцип організації й проведення даних фестивалів передбачає певну концепцію та тематичну спрямованість, високі критерії добору учасників, солідні гонорари та майбутні контракти з відомими театрами та оркестрами Італії. Одним з найяскравіших музичних проектів у панорамі професійних фестивалів залишається «Венеціанський міжнародний фестиваль сучасної музики», вперше проведений у вересні 1930 року в межах уже існуючої Бієнале мистецтв. Його орієнтиром була й залишається сучасна італійська й зарубіжна музика. З 2012 року директором фестивалю є відомий композитор Ivan Fedele, президентом — Paolo Baratta. Фестиваль кожен рік підтверджує свою вагомий роль у музичній панорамі новітнього часу. Постійно у програмі фестивалю з'являються композиції молодих авторів зі всього світу. З 29 вересня по 8 жовтня 2017 року відбудеться 61 сезон Міжнародного фестивалю сучасної музики у Венеції. Як і раніше, у програмі домінують інструментальні композиції, у яких головна роль належить акустичним експериментам зі звуком, електронікою, природними елементами. Фестиваль розширює жанрову палітру на рівні експерименту з електронною музикою, у якій задіяно *ambient*, *industrial*, *nois*, *free jazz* та *house*. У цьому році будуть представлені три опери *breve*. Інтерес до камерної опери, який був заявлений ще на перших проектах фестивалю актуальний і сьогодні. Принцип організації аматорських фестивалів, навпаки, спонтанний, вони проходять нерегулярно, не мають чітких обмежень під час складання

програми та вимог для учасників. Критерії відбору формальні, усе залежить від рішення самих організаторів фестивалю. Дані проекти не мають довгого творчого життя. Їх діяльність обмежується одним або двома музичними проектами. Серед таких інтернаціональних проектів слід назвати Перший міжнародний фестиваль музичного мистецтва «Pompei Music Fest», який відбувся 22–26 жовтня 2016 року в історичному місті Помпеї. Українська діаспора в Італії є однією з найбільших. У багатьох регіонах існують громадські організації, створюються періодичні видання та україномовні інтернет-сайти, які сприяють об'єднанню земляків на чужині. Процес формування організованої української громади в Італії ще триває й вимагає більше контактів саме на рівні міжкультурного діалогу Україна — Італія. Головною метою першого інтернаціонального проекту й стало познайомити італійців з українським музичним мистецтвом та подарувати три яскравих концерти на чудовій сцені п'яцца Іммаколата, розташованій у самому центрі міста Помпеї. В організації даного проекту взяли участь дві сторони: італійська культурна асоціація «Rosso Pompeiano» (місто Помпеї, президент Адріано Спано) та громадська організація «Art Liga» (місто Київ, президент Олена Супрун), а також молоді таланти: солісти-вокалісти, інструменталісти, артисти театру-студії «Окей» — усі вони учні єдиної в Україні школи естрадного та джазового мистецтва (Київ), яку вже п'ятнадцять років очолює відомий музикант Петро В'ячеславович Полтарев. Спеціальними гостями фестивалю став біг-бенд Григорія Постоя Київського Національного університету культури і мистецтв. Фестиваль проходив під патронатом мерії міста Помпеї, Генерального консульства України в місті Неаполі та Управління культури, туризму та охорони культурної спадщини Дніпровської районної у місті Києві державної адміністрації. Відкрили свято генеральний консул України в місті Неаполі Гамоцький Віктор Сергійович та Отець Ігор — представник греко-католицької церкви української громади міста Помпеї. На основі вищевикладеного можна констатувати, що фестивалізація є симптомом сучасності з характерним для неї зростанням комунікативних відносин. Фестиваль — це масове свято, що нівелює протиріччя суспільства сьогодення, несе позитивну енергію та активно протистойть різним соціальним негативам. Звідси очевидний інтерес багатьох країн світу до організації та проведення фестивалів. Італія, своєю чергою, подає приклад зацікавленості видовищними заходами. Із завидною регулярністю тут здійснюються різного роду музичні проекти, перше місце серед яких займають саме фестивалі. Їх популярність з кожним роком набирає обертів, і сьогодні спектр фестивалів в Італії досить широ-



кий: фестивалі опери, інструментальної музики, джазу, поп-, рок-музики, тощо. Інтенсивність фестивалів говорить, насамперед, про високий рівень культурного життя даної країни, її відкритість до міжнародних контактів у контексті музичного мистецтва: по-перше, щоб презентувати свої національні позиції, по-друге, запозичити професійний досвід інших країн світу, по-третє, сприяти зростанню професійної майстерності молодих музикантів. Фестивальні проекти органічно вписалися в систему музичного життя сучасної Італії і протягом останнього десятиліття XX ст. та початку XXI ст. розширюють свої національні кордони: 1) збільшилася кількість фестивальних заходів від професійних до аматорських; 2) розширився віковий ценз учасників від дітей молодшого до музикантів дорослого віку; 3) підвищився професійний рівень учасників аматорських фестивалів, що позначилося на їх майстерності; 4) професійні фестивалі зростають до рівня масштабних заходів зі своїми школами майстер-класів і реалізацією творчих проектів молодих музикантів; 5) поширюються міжкультурні та творчі зв'язки не тільки між 20 областями Італії, які в свою чергу поділяються на 107 провінцій (province), а й в інтернаціональному контексті (відбуваються на міжнародному, регіональному та міському рівнях). Кожен проект має свій рівень міжнародної комунікації, пропагування як італійської, так і зарубіжної музики, презентації творчої еліти як з Італії так і з інших країн світу, популяризації національного мистецтва кожної країни. Отже, розвинуті традиції міжнародного фестивального руху в Італії, саме завдяки проектам сучасних молодих музикантів з усього світу, у тому чисті з незалежної України, з успіхом інтегруються у міжнародний культурно-мистецький простір.

*Olena Ponomarenko*

### ***Music festivals in modern Italy***

**Summary.** *Cultural life of Ukraine has noticeably changed in the time of its independence. Strong cultural ties are being established between modern Ukraine and countries of Europe. Ukraine-Italy cultural ties, having a long history, are no exception to the process. The aim of this research is to reveal the most important aspects and features of functioning of music festivals in modern Italy; to consider their main types and specifics of organising such music projects. Despite of the fact that cultural projects are constantly organised between our countries, and they attract attention of the performers, till today there are no scientific researches in national musicology to evaluate current state of development of the festival process in Italy, to cover various aspects of festival movement functioning in the context of international connections, and to outline future research prospects. Scientific novelty is in the necessity of the*

*comprehensive study of music festival life of modern Italy as an integral part of Italian national culture. This research is topical from the point of view of theoretical science and practice. The results of the research are to help national musicians, musicologists to learn about the specifics of organising music festivals in modern Italy, to borrow the relevant experience and to adopt it to practice of music life in modern Ukraine.*

**Conclusions.** Festivals have become a vital part of the music life system in modern Italy; the festival movement underwent considerable changes and has been achieving pace in the last decade of the 20th century and in the beginning of the 21st century: 1) number of festival events, both professional and amateur, is growing; 2) the professional level of participants of amateur festivals improved, which manifested in their skills level; 3) professionals festivals are growing to the size of large-scale events, that may even include schools that give master-classes and implement creative projects within the festivals for young musicians; 4) intercultural and creative ties develop, not only between 20 regions of Italy (that are divided into 107 provinces), but also in the international context (taking place on international, regional and city levels).

**Павло Походзей**

викладач кафедри загального  
та спеціалізованого фортепіано  
НМАУ імені П. І. Чайковського  
(pasha\_piano@ukr.net)

## **Національні оперні традиції на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського**

Українські національні оперні традиції своїм корінням сягають XVII століття. У цей період зароджується й починає поширюватися на теренах України народний ляльковий театр під назвою «вертеп» та шкільний театр, які набувають популярності та розвитку в молодіжному середовищі Києво-Могилянської академії, Острозького колегіуму, Львівської братської школи. Традиції, що сформувалися у цих перших і основних тогочасних різновидах театрального мистецтва поряд з кріпосними театрами, які набули широкого розповсюдження за підтримки поміщиків, мали визначальний вплив на формування та розвиток українського музичного театру XIX століття.

Саме на XIX століття припадає період українського національного й духовного відродження, що відбувалося на тлі різноманітних суспільно-політичних та соціально-культурних потрясінь. У цей час

також відбувається активне формування та становлення української композиторської школи, започатковується процес розвитку музичної й театральної культури. На цей історичний період розвитку української культури припадає створення й становлення національної класичної опери. Етап започаткування національних оперних традицій відображає в одній із своїх наукових праць мистецтвознавець О. В. Єрошенко. Вона зокрема зазначає: «Особливістю тогочасного розвитку національного українського оперного мистецтва став його тісний зв'язок з драматичним театром. Шляхи розвитку української опери в другій половині XIX — на початку XX ст. формувалися таким чином, що здебільшого саме на драматичній сцені (професійній та аматорській) відбувалися постановки оперних творів українських композиторів»<sup>1</sup>. Акцентуючи особливу увагу на впливові музично-драматичного театру на становлення оперного мистецтва, Єрошенко О. В. зазначає: «... характерною ознакою постановок була насиченість їх музичними, пісінними та танцювальними елементами, що вводили глядача в народну стихію, тому найчастіше у виставах використовувався народнопісенний і народно-танцювальний матеріал»<sup>2</sup>. Характерною ознакою репертуару театрів згаданого періоду є поступове його насичення оперними виставами українських композиторів С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Аркаса.

Відомий український вчений і мистецтвознавець В. І. Рожок у своїй науковій статті «Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення», згадуючи беззаперечну роль С. Гулака-Артемовського у формуванні національного оперного мистецтва, зазначає: «Перші паростки національної оперної традиції зароджуються в музично-театральних творах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка. Їх самобутньо використав і розвинув С. Гулак-Артемовський у опері «Запорожець за Дунаєм»<sup>3</sup>. Ця лірико-комедійна опера, сюжет якої побудований на основі подій з історичного минулого запорізьких козаків, написана композитором на народнопісенній основі, звідки бере витоки така надзвичайно мелодійна краса її музики. Таким чином, не даремно С. Гулак-Артемовський прагнув створити оперу, будуючи свої мелодії із урахуванням інтонацій рідної української мови. Він прагнув, щоб опера була цілком зрозумілою та близькою власному українському народові. Цим пояснюється надзвичайно великий успіх, який мала опера в глядача під час прем'єрних показів, та довготривала (більше 150 років) любов народу до цього яскравого художнього твору.

Що ж стосується втілення опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, то перша постановка цьо-

го твору була здійснена зусиллями режисера-постановника О. Завіни та диригента-постановника В. Тольби у 1953 році. Режисер О. Завіна у своїй праці «Експозиція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. П. Гулака-Артемовського» зазначає, що вони разом з диригентом ставили собі за завдання «зберегти камерність, яка цілком відповідає духу й жанровим особливостям цього твору, очистити оперу від намулу й повернути її якнайближче до того вигляду, у якому її створив Гулак-Артемовський»<sup>4</sup>. Режисер і диригент у процесі постановки оперного спектаклю намагались дотримувались чіткої позиції щодо втілення своїх задумів. У зв'язку з цим О. Завіна зазначав: «Оскільки в опері «Запорожець за Дунаєм» романтичний початок, ми намагаємось його розвинути й довести до найвищої точки його розвитку, до патетичного прагнення свого кращого майбутнього»<sup>5</sup>. Важливим у передачі типових рис українського народу в студійній постановці вистави «Запорожець за Дунаєм» було також створення танцювальної картини. Побудована головним чином на основі народних танцювальних традицій, вона органічно та невимушено вимальовувалася на тлі сценічної дії.

Ще один твір, який упродовж багатьох десятиліть ставиться на сцені Оперної студії, своїй появі завдячує автору відомої поеми «Енеїда», славетному українському письменнику І. Котляревському. Доречно, що п'єса «Наталка Полтавка» І. Котляревського, яка ставиться упродовж майже двох століть (написана у 1819 році), не втратила своєї актуальності й сьогодні. Музична редакція цього твору, як відомо, була створена фундатором української класичної музики М. Лисенком. Тож, наразі репертуар жодного провідного оперного театру країни не оминає опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка.

Опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка спершу ставилась на сцені драматичних театрів. Проте, враховуючи певну обмеженість музичних можливостей драматичних колективів, виникала необхідність у її постановці на великій оперній сцені. Саме тому було декілька спроб адаптувати літературно-музичну основу опери до умов сучасного світогляду.

Проблема вибору найприйнятнішої редакції опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка не обійшла стороною й перших студійних постановників режисера О. Колодуба та диригента В. Тольбу. В одному зі своїх рукописів О. Колодуб зазначав, що найбільш наближена до оригіналу літературна редакція М. Рильського та оркестровка В. Рибальченка<sup>6</sup>. Диригент і режисер, опираючись на народність опери «Наталка Полтавка», змогли віднайти й життєву правду, і мудру простоту як в музичній інтерпретації, так і в сценічному втіленні цієї вистави.

Коментуючи ювілейну виставу «Наталка Полтавка», що відбулась у Оперній студії з нагоди 120-річчя від дня народження М. В. Лисенка, рецензент П. Крученко зауважує: «Режисер О. Колодуб знайшов багато яскравих барв і нових рішень у постановці класичної опери. На високому мистецькому рівні провів гру симфонічного оркестру оперної студії заслужений артист УРСР диригент Я. Карасик»<sup>7</sup>.

Надзвичайно важливо, що постановники, створюючи яскраві самобутні спектаклі на сцені Оперної студії, своєю сумлінною та натхненною працею роблять вагомий внесок у скарбницю української класичної опери, адже студійні втілення оперних спектаклів С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, які до цих пір відповідають найважливішим потребам сучасності, продовжують приваблювати слухача своєю свіжістю та дарувати велику насолоду глядачеві.

Ці опери стали для багатьох видатних артистів, корифеїв української театральної культури, своєрідною школою у становленні та розвитку їх професійної сценічної майстерності. Саме в них, як в найкращих зразках національної музично-театральної культури, у повній мірі проявляються яскраві риси самобутності українського народу, глибокі та правдиві образи.

Тож, важко переоцінити реальні можливості для студентів музичної академії ще на початку свого творчого шляху, у студентські роки опановувати на сцені Оперної студії неповторні народні образи.

**Pavlo Pohodzei**

### ***National opera traditions on the stage of the Opera studio of Tchaikovsky National musical academy of Ukraine***

**Summary.** During the study of the formation of national opera traditions the focus was made on the best examples of Ukrainian opera classics, operas «Zaporozhian Beyond the Danube» by S. Hulak-Artemovsky and «Natalka Poltavka» by M. Lysenko as an integral part of the repertoire of the Opera Studio of Tchaikovsky National musical academy of Ukraine. Constant use of these works for many years in the repertoire of the Opera Studio allows the students of Music Academy to attempt embody unique folk imagery at the beginning of a professional creative path. Familiarity with national operatic traditions during study allows the beginners to be engaged in the mastering of special means of expressiveness that are laid down by the authors to reveal the plot of the works.

#### **Примітки:**

<sup>1</sup> Єрошенко О.В. Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині XIX — на початку XX ст. / О. В. Єрошенко //

Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. Культури. — Харків, 2011. — Вип. 34. — С. 241.

<sup>2</sup> Єрошенко О. В. Становлення української опери в контексті національно-культурного руху в другій половині XIX — на початку XX ст. / О. В. Єрошенко // Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. Культури. — Харків, 2011. — Вип. 34. — С. 236.

<sup>3</sup> Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення / В. І. Рожок // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. — 2014. — № 1. — С. 92.

<sup>4</sup> Завіна О. С. Експозиція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. П. Гулака-Артемовського / О. С. Завіна. — 17 арк. — Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

<sup>5</sup> Там само.

<sup>6</sup> Колодуб О. О. Народність опери «Наталка Полтавка» і сучасні погляди на її сценічне втілення: рукопис / О. О. Колодуб. — 43 арк. — Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського.

<sup>7</sup> Крученко П. Ювілейна вистава «Наталки-Полтавки» // Газ. «Вечірній Київ». — 1962. — 31 березня.

**Євген Причепій**

*доктор філософських наук, професор,  
старший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України*

## **Богиня і Дерево як моделі Космосу**

Автор проводить думку, що першою моделлю Космосу було не дерево, як це вважає відомий російський вчений В. М. Топоров, а Тіло Богині. Ключовими словами можемо вважати «модель Космосу», «світове дерево», «тотожність Богині й Космосу».

Під моделлю Космосу етнологи й культурологи розуміють певний зразок упорядкування світу. Це, насамперед, просторове структурування, виділення по вертикалі таких параметрів, як верх (небо) — центр (земля) — низ (підземелля), і по горизонталі: схід — захід — північ — південь. Очевидно, модель Космосу передбачає і структурування часу (виділення в ньому сучасного, минулого й майбутнього, а також таких одиниць, як тиждень — місяць — рік), однак таке структурування не можна виразити в просторових моделях.

Дослідники первісних культур надають великого значення моделям Космосу, оскільки їх присутність свідчить про перехід свідомості первісної людини від неупорядкованих, хаотичних відчуттів

до відчуттів, що упорядковані за певними схемами. Присутність моделей упорядкованого світу в наших предків є важливим показником становлення свідомості.

Питанню моделі Космосу приділив значну увагу відомий російський вчений В. М. Топоров. Він обґрунтовував думку, що першою універсальною моделлю Космосу було дерево, тричленна структура якого — корені, стовбур і крона — найкраще передавала верх (небо), центр (земля) і низ (підземелля). Відповідно класифікувались і тварини: небо — птахи, земля — звірі й підземелля — плазуни. Науковець зазначав, що ця модель простежується майже в усіх народів від періоду бронзи до наших часів, а епоху, що передувала образу світового дерева, вважав епохою хаосу.

Головний недолік цієї концепції, на нашу думку, полягає в тому, що вона не надає належної уваги дуалізму чоловічого й жіночого початків під час визначення сфер Космосу, яких у міфології втілювали боги або богині.

На основі аналізу первісної символіки та орнаментів нами була висунута концепція, за якою Космос ділився на сім сфер: 1 sph (від лат. sphere — сфера) — підземні води, 2 sph — підземелля, 3 sph — поверхня землі, 4 sph — сфера життя, 5 sph — піднебесся, 6 sph — сфера планет, 7 sph — зоряне небо. Три парні сфери, про які веде мову Топоров, були основними (жіночими), а чотири інші — допоміжними (чоловічими). Жіночі сфери Космосу модель дерева враховує, а чоловічі ігнорує. Було також встановлено, що згадані сім сфер Космосу моделюються на Тілі Богині. Відповідно до цього ноги Богині постають, як чоловіча сфера, вульва й стегна — жіноча, пояс — чоловіча, живіт і груди — жіноча, шия — чоловіча, голова — жіноча, волосся — чоловіча.

Викладені думки закономірно приводять до питання, чи не могла жінка Богиня бути моделлю Космосу перед виникненням моделі дерева, виходячи з того, що фігурки й образи жінок зустрічаються за 15–20 тис. років до появи моделі дерева? Відповідь на це питання може дати образ Моравської Богині, що вигравіюваний на кістці мамонта, який дослідники датують 20-тим тисячоліттям до н.е. У цьому образі можна простежити тричленний поділ Тіла Богині.

Нижніми сімома еліпсами позначені вульва й сідниця (2 sph), чотирма драбинками й трьома еліпсами вище — груди й живіт (4 sph) і секторальними дугами — голова (6 sph). Крім них, можна виділити чоловічі сфери — умовні ноги — лінії внизу — 1 sph, пояс (3 sph) нечітко виражений, 5 sph (шия) — пуста смуга навколо сектора голови і 7 sph — найвища смуга на умовній голові. Поділ



жіночих (2, 4, 6 sph) сфер на сімки свідчить, що богині цих сфер, як і Велика Богиня, діляться на сімки. Закономірно виникає питання, яка модель Всесвіту є досконалішою — дерева, у якій фіксується лише три сфери Космосу чи жінка Богиня, у якій присутні сім сфер Космосу з поділом на чоловічі і жіночі? На мій погляд, відповідь однозначна.

Можемо зробити декілька висновків щодо даного дослідження:

1. Тіло Богині значно адекватніше моделює Космос, ніж дерево.
2. Фігурки жінки-богині й жіночі образи зустрічаються на 15–20 тис. р. раніше від образу дерева.
3. В образі дерева (особливо в орнаментах) зустрічаються рудименти Тіла Богині.
4. З символіки випливає тотожність Тіла Богині й Космосу.

Отже, Богиня була першою моделлю Космосу, і епоху хаосу, що передувала упорядкованому Космосу, слід відсунути на 15–20 тис. р. в минуле.

### **Література:**

1. Топоров В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы / В. Н. Топоров. Т. 1, 2. — Москва, 2010.
2. Причепій Є. М. Символ дерева в первісній культурі та орнаментах / Є. М. Причепій, О. Є. Причепій — Культурологічна думка: щорічник наукових праць. — К.: Інститут культурології НАМУ, 1912. — № 5, с. 67–81.

**Світлана Роготченко**

*магістрант, студент кафедри  
мистецтвознавчої експертизи  
НАКККиМ, м. Київ  
tsv-inform@ukr.net*

## **Текстова складова у сучасній вітчизняній металопластиці**

Сьогоднішній стан розвитку вітчизняного ковальства передбачає застосування сучасних методів у популяризації старовинного національного мистецтва. За останні три десятиліття ковальський промисел в Україні трансформувався в одну з гілок образотворчого мистецтва. Забуте й знищене за роки радянської влади мистецтво кованого металу почало відродження з 1970-х років. Одночасно в центрі, на сході та заході республіки організовувалися кузні, де ковалі виробляли не лише необхідний у побуті реманент, а й виконували перші творчі роботи. До нашого часу поодинокі статті

в пресі тих років та виступи на мистецтвознавчих конференціях у Будинку творчості Спілки художників України в Седневі Чернігівської області донесли імена митців, що присвятили себе відродженню ковальської справи. Це Олександр Міловзоров та Олег Стасюк з Києва, Олег Боньковський зі Львова, народні майстри з Косова. Через відсутність конференцій та публічних виступів у Криму та на Донеччині вітчизняна культурологія та культурологічне мистецтвознавство не знає імен «піонерів» процесу відродження мистецтва вогню у цих регіонах. У даному прикладі культура тексту, що був відсутній на згаданих територіях, не донесла історичної правди про події практично п'ятдесятилітньої давнини. І навпаки, у роботах мистецтвознавців центрального та західного регіону текст-помічник показав важливу роль у дослідженні, вивченні та фіксації подій які сьогодні можна вважати другим народженням вітчизняного ковальства. Перші тексти про відроджене мистецтво належали київським дослідникам-мистецтвознавцям Б. Бутник-Сіверському, Л. Данченку, Л. Жоголь, Т. Максиську, Н. Манучаровій, В. Могилевському, О. Роготченку, М. Селівачову, львівському теоретику мистецтва С. Боньковській. Останні два десятиліття збагатилися текстами О. Гаркуса, О. Пошивайла, Р. Шмагала та інших.

Сьогодні відроджене ковальське мистецтво успішно конкурує на світовому рівні. Ковальські форуми та мистецькі свята, що протягом п'ятнадцяти років щорічно проходили у Донецьку, Києві, Івано-Франківську довели, що мистецтво кованого металу рівне серед інших напрямків вітчизняної образотворчості — живопису, графіки, скульптури. У популяризації цього мистецтва велику роль відіграє текстова культура. Часописи — «Орнаментальне ковальство», «Ковальська майстерня», «Образотворче мистецтво», «Міст» та «Журнал о металле» розповідають про ковальство сучасне та про історію світового й вітчизняного ковальства. Тексти митців та мистецтвознавців знайомлять читача з тими проблемами, які глядач та поціновувач не розуміє. Переважна більшість сучасних текстів про вітчизняне ковальство присвячені особистостям. Це розповіді про творчі колективи, окремі індивідуальні кузні та про кафедри ковальської справи у вітчизняних вишах та коледжах. Це розповіді про непересічних особистостей, які продовжують відроджувати та популяризувати своєю творчістю вітчизняну металопластику. Твір і особистість — найбільш популярні теми текстів у мистецтвознавчих дослідженнях. Прикладом можуть слугувати тексти головного редактора журналу «Ковальська майстерня» О. Невоїси та тих, хто популяризує сьогодинішнє ковальство та ювелірне мистецтво. Йдеться про тексти В. Бурдука, В. Стрілецького, Н. Ланової, Є. Сіврченка, Б. Попова,

Н. Висоцької, І. Руденка. Тексти щорічного альманаху «Орнаментальне ковальство» переважно належать родині Полуботків, Ользі та Сергію. Також до текстової культури західного регіону у сенсі розповідей про ковальські справи долучається В. Єшкілев.

На даному етапі розвитку українського ковальства культура тексту, що розповідає про вітчизняну металопластику залишається вкрай важливою складовою у популяризації та тлумаченні важливих мистецьких, економічних, політичних та культурологічних проблем. Мистецтвознавчі тексти практично завжди пояснюють етимологію твору та задум автора. Разом з тим є сфери мистецької діяльності, де текст не відіграє такої принципової ролі, як у тлумаченні образів репрезентованих у металопластиці. Це пояснюється складністю сприйняття твору, виконаного у металі. Отже, культура тексту у розкритті образу, створеного сучасним ковалем, є принциповим механізмом, що допомагає правильно зрозуміти твір — головний об'єкт мистецького дійства.

**Svitlana Rohotchenko**

#### ***A text constituent in modern native repoussage***

*Summary. At the current stage of development of Ukrainian blacksmithing the culture of the text is very important part in promoting and interpretation of important artistic, economic, political and cultural issues. Art criticism works almost always explain the etymology of the work and the author's intention. However, there are areas of artistic activity where the text does not play such a fundamental role in the interpretation of the images represented in repoussage. This is explained by the complexity of the work, performed in metal. So the culture of content in clarifying image created by modern blacksmith is a principal mechanism that helps us to understand the work — that is the main object of art performances.*

**Жанна Румко**

заступник директора Київського міського центру  
народної творчості та культурологічних досліджень,  
здобувач НАКККиМ  
zhannaru74@ukr.net

### **Центри народної творчості у формуванні культурного простору України**

Народна творчість належить до найважливіших ознак і сутностей нації — це постійна інтенсивна робота думки, побуту народу та їх віддзеркалення. Тому у формуванні культурного простору Укра-

їни значимою є роль центрів народної творчості, що успішно забезпечують складні, відповідальні та багатоаспектні потреби державного та етнокультурного розвитку українського народу вже понад 70 років. Організаційно-методична робота, спрямована на збереження, відродження й розвиток традиційної духовної й матеріальної культури українців, на забезпечення роботи закладів культури, парків культури й відпочинку, початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, на виконання державних та обласних довстрокових програм національно-патріотичного, естетичного виховання, утвердження духовності та зміцнення моральних засад суспільства, підтримку культурно-мистецьких ініціатив громадських організацій, асоціацій, на збереження й розвиток історичних, культурних та мистецьких явищ, притаманних українцям, організаційно-творчу роботу з розвитку усіх жанрів мистецтва, на здійснення методичного забезпечення, координацію й спрямування навчально-виховної роботи аматорських колективів, — основні складові роботи центрів народної творчості.

Зазначимо саме про важливу роль центрів народної творчості у функціонуванні культурного простору та побудові незалежної, суверенної держави України, які розробляють і здійснюють заходи щодо створення умов для відродження та розвитку культури української нації, культурної самобутності корінного народу й національних меншин, усіх видів мистецтв, мистецького аматорства, осередків традиційної культури, народних художніх промислів та нематеріальної культурної спадщини. Доказом продуктивної роботи центрів народної творчості у формуванні культурного простору України стала нарада керівників центрів народної творчості, присвячена напрацюванню шляхів співпраці у напрямку збереження та розвитку національної культури. Нарада відбулася 30 березня 2017 року у Національному музеї Тараса Шевченка під головуванням міністра культури України — Євгена Нищука. У ній узяли участь керівники обласних центрів народної творчості, науково-методичних та навчально-методичних центрів культури з усіх регіонів України. Відкриваючи нараду, Є. Нищук представив основні завдання міністерства щодо розвитку клубних закладів в умовах децентралізації, створення умов для формування єдиного соціально активного культурного простору. За словами міністра культури України, центри народної творчості залишаються важливим партнером у координації процесів культурного розвитку регіонів, народної творчості, аматорського мистецтва та впровадженні нових технологій і методик культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, вдосконаленні діяльності клубних установ тощо. У колі актуальних питань, які були

представлені на обговорення, необхідно назвати практичні підходи щодо реалізації реформи децентралізації, нормативно-правове забезпечення та нові форми роботи клубних закладів, впровадження сучасних інформаційних технологій, перспективи розвитку аматорської творчості та важливих аспектів у сфері охорони й популяризації нематеріальної культурної спадщини.

Центри народної творчості у формуванні культурного простору України є важливими осередками культурних перетворень та впровадження інновацій. Вони на сучасному етапі розвитку України підвищують увагу суспільства до культури. Формування культурного простору нашої держави — це надважливе завдання для розвитку українського суспільства, тільки в духовно-культурному середовищі та на основі вихованих моральних цінностей ми зможемо поліпшити якість життя.

Центри народної творчості є незамінними закладами у координації процесів культурного розвитку регіонів, народної творчості, аматорського мистецтва та впровадженні нових технологій і методик культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, вдосконаленні діяльності клубних установ тощо.

На сьогодні центрами народної творчості виконується ціла низка актуальних завдань, пов'язаних з реалізацією реформи децентралізації, а саме: нові форми роботи клубних закладів в умовах децентралізації та впровадження сучасних інформаційних технологій, нормативно-правове забезпечення роботи клубних закладів та утворення об'єднаних територіальних громад. Своєю чергою, Міністерство культури України вирішує актуальні питання щодо роботи центрів народної творчості у підтримці та розвитку аматорського мистецтва та традиційної культури, розробці новітніх програм у фаховій підготовці та працевлаштуванні випускників навчальних закладів культури тощо.

Для завершення думки щодо одних з основних форматорів культурного простору України — центрів народної творчості, наведемо деякі статистичні дані. До прикладу, у культосвітніх закладах м. Києва, з якими співпрацює Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень, та поза їх межами, незалежно від відомчого підпорядкування та форм власності, активно функціонує понад двісті десять художніх колективів, з них мають звання «народний» і «зразковий» — сто сорок. За 2016 рік Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень організував та провів більше дев'яноста культурно-мистецьких заходів. Проведено чотири університети клубного працівника, дві наради, дванадцять семінарів-практикумів, понад сорок майстер-класів.

Працівники Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень брали участь у роботі всеукраїнських науково-практичних конференцій, нарадах, форумах та пресконференціях. Загальна кількість творчих учасників, які були залучені до культурно-мистецьких заходів, організованих КМЦНТ та КД, — понад вісім тисяч осіб.

У підсумку зазначимо, що саме центри народної творчості у кожному регіоні нашої країни є тими важливими державними інституціями, які вносять неоціненний вклад у формування культурного простору України.

**Zhanna Rumko**

***Centres of folk art in shaping the cultural space of Ukraine***

**Summary.** *The article refers to the role of the centres of folk art in shaping the cultural space of Ukraine. They are important centres of cultural transformation and innovation. At the present stage of development of Ukraine the folk art centres draw public attention to culture. It is emphasized that the formation of cultural space is the important task for the development of Ukrainian society. Only in the spiritual and cultural environment and based on educated moral values the improvement of quality of life is possible. It is shown that the centres of folk art are essential institutions in coordinating the cultural development of regions, folk art, and amateur art. Their role in the implementation of new technologies and methods of cultural and educational work, leisure, enhanced activity clubs and more are also disclosed. In today's folk art centres are fulfilling a number of tasks associated with the implementation of decentralization reform, including: new forms of clubs in terms of decentralization and the introduction of modern information technology, regulatory support of clubs and the formation of united communities. It is observed that the Ministry of Culture of Ukraine solves current problems of the centres of folk art in the support and development of amateur art and traditional culture, development of new programs in professional training and employment of graduates of culture educational institutions and so on.*

**Світлана Садovenко**

*кандидат педагогічних наук, доктор філософії (PhD),*

*доцент, старший науковий співробітник,*

*доцент кафедри естрадного виконавства*

*Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ*

*svetlanasadoenko@ukr.net*

## **Культурологічна інтерпретація національної специфіки у хронотопі радянської народної художньої культури: традиції та інновації**

Культура радянської епохи — це особливе, специфічне явище соціокультурного мислення й масової психології. В. Біблер зауважує, що означеному часу була притаманною бінарна природа, закладена у протиставленні минулого й майбутнього, а також орієнтація художньої культури на «дуальність» (революція — контрреволюція, білі — червоні, ми — вони, наші — ненаші тощо), популістська спрямованість на майбутні колективні досягнення поряд із байдужістю до сьогодення, до важливої ролі культури в житті будь-якої конкретної людини (М., 1991).

Аналіз публікацій найбільших вітчизняних і закордонних авторів показує, що нині відбувається переосмислення культурної практики, що мала місце в СРСР. Сьогодні досягнення й прорахунки радянської культурної практики вже не розцінюються з позиції лише регресивної заперечності, що особливо відрізняла останнє десятиліття минулого століття. Відбувається переосмислення сутності й значення художньої культури XX ст. Це показує, що редукування останньої до поняття культури тоталітарного типу, обмежуючи оцінними функціями, не дозволяє теоретично розкрити всю міру складності й суперечливості цього феномена.

Актуальність розроблюваної теми обумовлена також наростаючою потребою пошуку засобів і методів, що дозволять здійснити подолання відчужених форм буття сучасної людини, що все більш перетворюється в деяку абстракцію в процесі «війни проти цілого» (Ф. Ліотар).

Зауважимо, що в останні десятиліття спостерігається певне протиставлення художньої культури XX ст. культурі сучасної Незалежної України. Практика сучасних трансформаційних процесів показує, що в культурі не має бути ламання духовних традицій. Культурна спадщина, що представляє деяку цілісність, не може бути відкинutoю в силу кон'юнктурних розумінь, а навпаки, повинна бути збереженою й примноженою.



Культуру радянської доби вирізняє найгостріший характер боротьби між старим і новим. Чим дужче, яскравіше й талановитіше заявляло про себе нове, тим сильнішим виявлявся опір усталених форм життя. Через це радянська художня культура була просякнута оптимізмом, а з іншого боку — страхом перед майбутнім, що відзначилося у творчості яскравих її представників. Утім, суперечливість, бінарність радянської художньої культури, накладання обмеження на становлення й розвиток суб'єктного початку мотивували й ставали поштовхом до творчого саморозвитку талановитих індивідів з яскравим проявом притаманних тільки їм відмінних рис.

Культурна революція, проголошена радянською владою, переслідувала два провідних завдання: прилучення до культури широких верств населення та організацію й спрямування сфери культури на популяризування переваг нового ладу. Художня культура в радянський період розвивалася дуже інтенсивно. Розвиток культури спрямовувався на проведення культурних подій. Стрижнем усієї державної політики в галузі культури стало формування «соціалістичної культури». З відносним культурним плюралізмом попередніх часів було покінчено. Усі діячі літератури й мистецтва були об'єднані в єдині уніфіковані союзи. Провідним у художній культурі було визнано метод соціалістичного реалізму, природа якого була настільки ж суперечлива, як і культура радянського періоду (Руднев В. П., М., 1997).

Бінарна природа соцреалізму виявлялася в тому, що, з одного боку, він був дійсно інструментом поборення відчуження митця від творення культурних добутків: у цьому випадку він ставав способом вирішення протиріч. З іншого боку, метод соцреалізму використовувався для вирішення задач, пов'язаних провідним чином із владними відносинами, що незмінно породжувало практику ідеологічної й культурної експлуатації цього методу.

Соцреалізм як метод, заснований на певному способі вирішення конкретних протиріч, у результаті якого виник зазначений «ефект поборення відчуження» (у сфері ідеального), об'єктивно привів до діалектичного розвитку ідеалу волі. Принцип суб'єктивності, що є основою цього методу, стає основою передумовою діалектичного зміщення ідеалу волі в ідеал самозвільнення. Саме на шляхах сполучення творчості з ідеалом самозвільнення й народжувалися кращі твори радянської художньої культури. У них утверджувався образ людини як суб'єкта історії й культури, що приводило до відповідних наслідків, які мають відношення не тільки до творця, але й глядача. Соцреалізм, існуючи у модифікаціях різних авторів, був пов'язаний із творчим вирішенням реальних протиріч конкретними індивідами.

Специфікум (*specificus* — особливий, особливості) радянського часу полягаву тому, що протягом більшої частини цього періоду все культурне життя було щільно переплетене з життям політичним. Тривала практика ототожнення культурної діяльності держави з пропагандою призвела наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. XX ст. до стихійного ігнорування фахівцями навіть самого поняття «культурна політика».

Соцреалізм, як певний художній погляд на світ, ніс творчий, діяльнісний спосіб подолання відчужених форм соціального буття (звільнення), хоча в утопічній формі. Критика ідеї творчості як неусвідомленої, стихійної й самодостатньої форми буття художника, затверджувала не утилітарний підхід, а живий зв'язок творчості з суспільним ідеалом звільнення людини від влади будь-яких форм відчуження (бюрократії, грошей, ринку). Виступаючи в якості «провідного творчого методу» радянської культури, він визначав для творчої інтелігенції зміст і структурні принципи побудови творів. Складні культурні явища свідомо спрощувалися, їм давалися категоричні й однозначні оцінки. У підсумку виявився відновленням деякий архаїчний стан суспільства. Людина ставала тотально включеною в суспільні структури, а подібна невиділеність людини з маси стала однією з провідних рис відновленого архаїчного соціального ладу. Нестабільність положення людини в суспільстві, її неорганічне занурення у соціальні структури змушували ще більше цінувати свій соціальний статус, беззастережно підтримувати офіційні погляди на політику, ідеологію, культуру.

Національна специфіка вхронотопі соцреалізму радянської народної художньої культури повністю опинилася під контролем комуністичної партії. Факт, що фольклор тісно пов'язаний з соціальним середовищем, знання його соціально-побутової, трудової сфер, наявність утилітарних, практичних функцій, визначив інтерес радянської влади до нього. Уявлення про «фольклор», заїївизначенням, будувалося на основі сприймання того чи іншого «народу» (*folk*), наділеного певним знанням (*lore*). Обсяг поняття «народ» при цьому міг істотно відрізнятися. Приклади тому легко віднайти в історії фольклористики, що колись хрестоматійно визначала дореволюційний фольклор як творчість «усіх прошарків населення, крім пануючого», а післяреволюційний — як «народне надбання». Якими б не були міркування про те, кого включає, який мається на увазі фольклором «народ» і з чого складається «знання, що співвідноситься з ним», затребуваність усіх цих понять залишається функціонально взаємозалежною: можна сказати, що фольклор — це поняття, що використовується для колективної («народної») експлікації тих чи інших

традицій, що здебільшого пояснюються колективною ефективністю самої фольклорної традиції, яка «визначає» для суспільства дискурсивні прикмети культурної, національної й групової ідентичності. Отже, відбувався постійний вплив на масову свідомість за допомогою культурних соціально-психологічних механізмів. Фольклор завжди активно використовувався структурами влади. Однак, зміна державного ладу й соціокультурної системи однозначно спричиняла зміну фольклорних традицій. Специфіка радянської народної художньої культури полягала у тому, що провідні політичні діячі, а також діячі культури й мистецтва, спираючись на народні традиції, додавали їм нових значеннєвих відтінків, створюючи, нові звичаї та традиції з опорою на ідеологічно прийнятні для державного ладу події, тим самим, формували власну систему традицій.

Архівні матеріали свідчать, щоствореною в Українській РСР Комісією по впровадженню нових громадянських свят і обрядів було розроблено Матеріали до обрядів «Одруження» й «Народин» (Київ, квітень–1974), у яких у першому розділі «До питання про формування громадянської обрядовості» чітко зазначено, що «Працюючи над громадянськими обрядами «Одруження» й «Народини», Комісія по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСР ставила перед собою мету узагальнення нагромадженого досвіду радянського обрядотворення й на базі цього вироблення основи для впровадження в життя нової громадянської обрядовості, яка забезпечувала б виконання «Закону про реєстрацію шлюбу та народження дитини в урочистій обстановці», підкреслюючи, що «після перемоги Великого Жовтня почався справжній розквіт революційних і трудових традицій, які вперше в історії дістали підтримку нової соціалістичної держави».

Виникнення нових традицій, зазвичай, відображало події, що характеризували фундаментальні цільові настанови конкретного суспільно-політичного ладу. За цих умов національна специфіка народних традиційних обрядово-ритуальних форм фольклору відігравала роль стримуючого фактора, своєрідного «гальма» для укорінення нових традицій. Масові звичаї та традиції, становлячи квінтесенцію радянської художньої культури, здобували характер дуалістичної моделі, виражаючи, з одного боку, творчу самосвідомість народних мас, з іншого — соціокультурну маніфестацію структури влади.

Дослідження протиріч радянської художньої культури і її основного методу дозволяє стверджувати, що радянській художній культурі властивий ряд протиріч, що не знайшли свого вирішення в межах тієї суспільної системи, що склалася в Радянському Союзі. Дослідження цих протиріч дозволяє показати наявність гума-

ністичної, суб'єктно-творчої сторони цієї культури, як особливого типу всесвітньої культури, що стала однією з найважливіших форм «самодетермінації індивіда в обрії особистості» (В. Біблер), а також «зворотню сторону» цього феномена, пов'язану з наявністю відчужених форм владного придушення творця народної культури і його самовідчуження.

Таким чином, культурологічна інтерпретація національної специфіки у хронотопі радянської народної художньої культури, збереження традицій, вивчення їх модифікацій, узагальнення надбань соціального й культурно-мистецького розвитку людства в контексті культурних реалій третього тисячоліття є актуальними. Адже народна художня культура під впливом соціальних пертурбацій, необхідності модернізації культурного та мистецького просторів, стрімких змін у потребах суспільства зазнала і надалі зазнає суттєвої трансформації. Модерні форми культури й мистецтва, що виникли внаслідок змін у соціальному й культурному житті, нові тенденції в українській культурі XX–XXI століть стають темою для новітніх наукових досліджень, насамперед, мистецтвознавчих і культурологічних, оскільки саме ці науки розглядають явища культури й мистецтва в їх цілісності. Поглиблення знання в галузі народної художньої культури дозволить більш професійно досліджувати культурні процеси суспільства, розглядати закони розвитку й збереження культури, планувати культурно-пізнавальне дозвілля сучасних громадян, наповнювати його традиціями й новаціями народної художньої культури в сьогодення.

**Summary.** *Soviet era culture is special phenomenon of specific socio-cultural thinking and mass psychology. Bibler V. claims that binary nature, which lies in the contrast of past and future, and the artistic culture orientation on the «duality» (revolution — counterrevolution, the 'white' — the 'red', we — they, ours — not ours, etc.), populist direction for future collective achievements along with disregard towards present, towards the important role of culture in the life of any particular person was inherent characteristic of the time. Folklore was always actively used by government agencies. However, political system and socio-cultural system change unambiguously caused the folk traditions change. Specific of Soviet folk art culture was that, based on the traditions, leading politicians, and culture and art figures gave them new denotational shades, creating new customs and traditions based on state regime ideologically acceptable events, and, thereby, formed its own system of traditions. Deeper knowledge of folk art culture will provide the opportunity to investigate cultural processes in the society more professionally, to examine laws and preservation of culture, to plan cultural and educational leisure-time of modern citizens, to fill it with traditions and innovations of folk art culture in the present.*

**Володимир Судаков**

*доктор соціологічних наук, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка*

## **Онтологічні стимули інституціонального розвитку сучасної культури**

Відомо, що сучасний період розвитку переважної більшості країн світу характеризується вченими, політиками та лідерами громадської думки як період складних трансформаційних процесів, обумовлених також нагальними завданнями пошуку оптимальних шляхів гуманізації соціальних відносин у різних регіонах планети. Запроваджені в Україні за роки незалежності ринкові реформи національної економіки, лібералізація, гуманізація та демократизація суспільного життя, реалізація стратегії європейської інтеграції стали визначальними імперативами соціокультурної трансформації українського суспільства. Водночас основні результати наукового аналізу трансформаційних тенденцій засвідчили про суттєве посилення процесу соціальної диференціації, який наочно проявляється в тенденціях зростаючої поляризації соціальної структури суспільства, росту бідності, корупції та соціального невдоволення наслідками запроваджених реформ. Характерною ознакою теперішнього часу стала тенденція посилення соціальної напруженості, соціальна драматургія якої наочно проявилась упротестних формах масової поведінки громадян. Події та реформаторські зміни, які пов'язані в Помаранчевою революцію 2004 р. та Революцією Гідності, на даний час суттєво актуалізували потреби в науковому вивченні гуманістичного потенціалу національної культури, новітній розвиток якої обумовлюється суперечливим впливом багатьох чинників глобальної трансформаційної динаміки. Вочевидь, що в умовах сучасних глобальних трансформацій відбувається формування нових онтологічних стимулів інституціонального розвитку культури.

По-перше, одним із таких визначальних стимулів слід вважати реальне утвердження якісно нової технологічної моделі ресурсної мобілізації, сутність якої виразно характеризують тенденції: 1) перетворення науки на безпосередню виробничу силу; 2) інтенсивної інтелектуалізації; 3) індивідуалізації та 4) віртуалізації суспільного життя. Значимо, що сукупна дія даних тенденцій порізнному оцінюється вченими. Так, у концепціях постіндустріального та інформаційного суспільства (Д. Бел, А. Турен, О. Тофлер, М. Кастельс, Б. Латур та ін.) формуються уявлення про нові форми

соціальної інтеграції між людьми на основі активного використання ними сукупного культурного капіталу. Водночас, відомі теоретики постмодерністської соціології (З. Бауман, У. Бек, Ж. Бодрійяр, Ф. Джеймисон, Н. Луман, Дж. Уррі та ін.) вказують на процеси посилення маніпулятивного впливу з боку культурних інституцій, які через мережу сучасних ЗМІ, транслюючи цінності способу життя владних еліт, реально утверджують меритократичний профіль соціальної структури суспільства та посилюють процеси соціальної поляризації.

По-друге, доцільно також вказати на глобалізацію як на новітній фундаментальний процес, який, стимулюючи розвиток міжкультурних взаємодій та комунікацій, сприяє посиленню впливу інституціональної мережі міжнародних організацій, які сприяють культурному розвитку (ООН, ЮНЕСКО тощо). Однак, слід підкреслити, що створюючи дієві стимули інтернаціоналізації культурних практик, процес глобалізації загалом посилює функціональну дисперсність інституціональної системи культури. У даному зв'язку важливо враховувати ту обставину, що дана система завжди була функціонально орієнтованою на підтримку діяльності п'яти найбільш суспільно значущих соціальних інститутів, безпосередньо «відповідальних» за вирішення фундаментальних питань організації суспільного життя.

Це інститути сім'ї, економіки, політики, освіти та релігії. Відомо, що кожному з означених соціальних інститутів притаманна своя спеціалізована культурна практика. Саме тому у будь-якому суспільстві утверджуються певні соціальні дискурси стосовно культури родинного життя, нормативних засад економічної культури, політичної культури, культурних стандартів соціалізаційних практик освіти та виховання, цінностей та норм релігійного життя. Варто зазначити, що цілісна система даних інституціонально організованих дискурсів є фундаментальним онтологічним ресурсом гуманізації суспільного життя та функціональною основою формування ненасильницьких комунікацій. Саме тому створення нових інституціональних стимулів інтеграції функціонально-різномірних культурних практик має вагомий практичний значущість.

По-третє, відомо, що процес відтворення ненасильницького соціального порядку у суспільствах різного типу завжди обумовлюється певною культурою цивілізованого вирішення проблем конкурентних та конфліктних взаємодій та комунікацій. Однак, в умовах зростаючої глобальної ринкової конкуренції та росту бідності у переважній більшості країн світу, як констатують авторитетні західні науковці (П. Бергер, Е. Гіденс, Дж. Стігліц та ін.), суттєво змен-

шується регулятивний потенціал культури в аспектах зниження масштабів репресивно-насильницьких дій з боку владних інституцій. Виникає питання: яким чином культура функціонально сприяє гуманізації суспільного життя та елімінації жорстких репресивних форм насилля та примусу? Зазначимо, що деякі вчені (Г. Бехман, Р. Дарендорф, Д. Норт) у своїх працях підкреслюють, що сучасна культура здатна незначною мірою впливати лише на «перерозподіл насилля», а не знижувати його зростаючий репресивний вплив. Вочевидь, що в умовах запровадження нових форм соціального контролю важливим завданням є створення нових спеціалізованих стимулів розвитку культури, як інституціональної системи гуманізації суспільного життя

***Summery.** The problem of identification of the ontological stimulus which condition institutional development of the contemporary culture is analyzed. Devoted that these stimulus create possibilities for further humanization of cultural practices and elimination of the repressive forms of social violence.*

**Валентина Судакова**

*доктор філософських наук, доцент,  
завідувач відділу соціологічних досліджень  
та аналізу проблем культури України  
Інститут культурології НАМ України*

## **Культурний простір чи простір культури: проблема єдності соціального та індивідуального**

Основним поняттям культурології як фундаментальної соціо-гуманітарної науки є поняття «культура». Це поняття, як відомо, є надмірно широким за своїм концептуальним обсягом. Саме тому вченими-суспільствознавцями постійно вводяться у науковий обіг категорії з більш конкретним полем відображення. Так, наприклад, в останні роки все активніше використовуються поняття «культурний простір» та «простір культури». Незважаючи на значну кількість праць, присвячених визначенню цих понять, здається, що вони в новому соціокультурному контексті потребують серйозної смислової корекції. На наш погляд, розрізнення та більш детальне врахування пізнавальної специфіки понять «культурний простір» та «простір культури» дозволяє виявити специфічну площину розуміння стану та якості «культурності» конкретного соціального середовища в аспекті усвідомлення, що поняття «простір культури» протиставляє певну частину глобального простору іншій частині «не-, до-, пост-культури», у той час, як поняття «культурний простір» відображає



стан суспільства з певними ознаками — тобто суспільство як специфічне онтологічне середовище співіснування різних культурних явищ.

Вочевидь, будь-яке соціокультурне середовище можна назвати «простором», якщо воно існує як цілісна, структурована й стабільно відтворювана реальність взаємодій індивідуальних та колективних суб'єктів культуротворення. У структурному вимірі культурний простір складається із різних груп і спільнот, які розрізняються за ознаками мови, віри, традицій, цінностей тощо. Своєрідність культурних ознак у таких групах відображається в поняттях «молодіжна культура», «професійна культура», «масова культура», «релігійна культура», «ісламська культура» тощо.

Сучасне глобальне суспільство є суспільством полікультурним, з виразною багатоманітністю форм спілкування між носіями різних «культур», і тому проблема подолання протиріч, суперечок і, навіть, конфліктів актуалізує потребу цілеспрямованого створення певних умов, форм та засобів більш-менш безпечного об'єднання носіїв різних культурних смислів і цінностей, їх ненасильницької інтеграції в «простір культури» з метою стабільного відтворення миролюбних форм спілкування, комунікацій, взаємодій на підставі культурної та антропологічної єдності.

Проте слід вказати, що опис цих взаємодій за допомогою терміну «єдність» викликає серйозні сумніви. Зважаючи на велике теоретичне, ідеологічне й онтологічне значення цього терміну, вважаю необхідним звернути увагу на його суперечливий зміст. По-перше, слід вказати, що поняття «єдність» в суто теоретичному плані не має статусу наукової категорії. Це певна метафора, яка специфічним чином відображає буденне розуміння сумісності, поєднання, сполучення; таке розуміння не може задовольнити науковців, тому що не дозволяє відповісти на декілька питань, які є важливими в контексті досліджуваної теми. Стисло перелічимо такі: чим є «єдність» як певна онтологічна соціокультурна система; чи це — певний стан, чи тільки можливість існування такого стану; єдність — це однаковість, гомогенність, чи специфічне поєднання різноманітного; це — мета культурного розвитку суспільства, чи норма культурного життя; якими є умови збереження єдності, і як її можливо модернізувати; які культурні суб'єкти здатні забезпечити й підтримувати єдність, та, загалом, єдність — це позитивна чи негативна ознака культурної системи, так саме як і солідарність, у якій єдність складає базову ознаку? У даному зв'язку доцільно нагадати, що «морально-політична єдність радянського народу» декларувалась і насаджувалась всіма інститутами радянської влади як безумовне

благо, однак реальним благом вона не була, більш того, була засобом формування одномірної людини та тоталітарного суспільства.

По-друге, слід враховувати, що стан, структура, інші системні ознаки соціокультурного простору у різних країнах суттєво різняться. Наприклад, соціокультурний простір сучасного українського суспільства є доволі складним для вивчення об'єктом. Безумовно, це — простір різнопланових, суперечливих, у тому числі конфліктуючих культурних комплексів і груп. Зараз у ньому домінують зіткнення цінностей, ідеологічних настанов, почуття образ і приниження, протиставлення світоглядів. Їх «поєднання» майже неможливе. Тому категорія «єдності» в розумінні «умови» соціокультурного розвитку суспільної системи потребує обережного оперування, оскільки майже завжди сприймається як прояв гомогенізації. Але життя показує, що в просторі культури є такі сфери, у яких панує істинна творча єдність. Це — сфера художнього «життя». Митці, художники, архітектори, письменники, музиканти, представники інших творчих професій виступають суб'єктами об'єднань, згуртованість яких базується на загальних «культурних константах», які поділяє кожен митець, кожна творча індивідуальність, тобто дійсно створені, існують єдині загальні вимоги свободи творчості, свободи самовираження, на яких, власне, і базується майже «кастова» єдність культурного світу мистецтва. У сфері художнього життя легко долаються етнокультурні суперечки й непорозуміння на ґрунті однозначно сприйнятих цінностей: право на художню, мистецьку креативність, індивідуальність, ексклюзивність, унікальність, незалежність у виборі моделі, матеріалу, засобів самопрезентації й самовираження тощо. Тобто єдність культурного простору не є химерою, це реальність, яка не заважає розвитку індивідуальності, навпаки створює умови для її розвитку. Очевидний об'єднуючий потенціал українців демонструють традиційні національні свята, обряди, ігри, правові звичаї, ритуали. Але, загалом, можна стверджувати: суперечлива (у тому числі негативна) сутність явища єдності висвітлюється в інших «горизонтах» простору культури — типах світогляду, ідеологій, релігійних систем, політичних, а також моральних, наукових ідей та настанов.

На прикладі розвитку українського суспільства дуже важливими є проблеми захисту культурної незалежності, культурної самобутності. Доводиться констатувати: мовно-культурний, ціннісно-культурний, інформаційно-культурний простір України залишається недостатньо наповненим національним культурним продуктом. Це обумовлює істотні відмінності у системах цінностей, ставленні до історії, героїв, трагедій, відмінності у сприйнятті май-

бутнього, долі, культурної спадщини, що виникають між населенням окремих регіонів країни, між великими соціальними групами. Тому проблематика єдності культурного простору для України знаходиться за межами теоретичних ідей, вона є особливо гострою в аспектах конструктивного вирішення практичних завдань формування національної ідентичності та розвинутої модерної національної культури. Посилення глобалізаційних тенденцій, суперечливих за природою, та входження світу в нову інформаційну епоху надали цим процесам додаткової складності й суперечливості, породивши чимало проблем.

Означені проблеми, на наш погляд, фокусують увагу на фундаментальному питанні: єдність культурного простору — це глобальна комунікативна (навіть комуністична) утопія чи новий вимір цивілізаційного співіснування полікультурних суспільств у глобалізованому світі? Розуміючи, що у XXI столітті, у нових умовах «постмодерного» розвитку набуває інших ознак навіть класична солідарність (особлива форма об'єднання), можна стверджувати, що поняття єдності наповнюється іншими смислами. Сучасні дослідники доводять, що цивілізоване співіснування потребує нових вимірів соціальних практик, у яких запрацюють складні багатогранні агрегації суб'єктів. Вони будуть співіснувати й спілкуватись за якимось іншими, може більш формальними, правилами. Але зараз майже всі країни сумують за єдністю, намагаються збудувати світ, у якому члени суспільства зможуть об'єднатись навколо лідера, ідеї, віри, величі країни або нації тощо. Наслідки таких намагань загрожують відродженням радикалізму, фанатизму, націоналістичним рухам. Тому зараз є дуже важливим усвідомлювати, що в цьому сенсі солідарні рухи, прибічники «єднання» повинні враховувати особливість новітніх структурних змін у суспільствах, у яких руйнуються традиційні, фамільні зв'язки, а родинні форми єдності замінюються постмодерністською індивідуалізацією. Нові суб'єкти — соціальні «атоми», не втрачаючи своєї атомарності, будують нові залежності, нові форми відповідальності або безвідповідальності. Н. Еліас, наприклад, у своїй книзі «Суспільство індивідів», досліджуючи феномен «зміни балансу між Я і Ми», справедливо зазначає, що зміни структури особистості, видозміни позиції окремої людини у суспільстві породжують проблеми, які належать до найбільш складних у таких трансформаціях, а певна ступінь процесу розвитку держави сприяє індивідуалізації, більш сильному визначенню Я-ідентичності окремої людини та її розриву з традиційними об'єднаннями. Проте, не викликає сумнівів, що формування й поширення «агрегацій» індивідів, суб'єктів — соціальних «коконів», їх співіснування не може

не створювати певних нових правил спілкування, етикетних норм і, насамкінець, нових модерних конвенцій — раціональних узгоджень у вимірі виключення «війни проти всіх».

**Summary.** *The theoretical analysis of the contemporary problematics of sociocultural development is closely connected to the conceptual renovation and concretization of «classical categories» of social sciences. The concepts «cultural space» and «space of culture» are specific cognitive means of forming the additional theoretical base of the modern culturology, which provide the opportunity to research the influence of cultural phenomena, cultural events, cultural achievements, and values on the contemporary societies' development (including the Ukrainian society). It is necessary to consider the factor of the peaceful human co-existence as that of the cultural and anthropological unity, which, under conditions of the post-modern transformations, is a significant ontological stimulus for the individualization process and the new cultural unity trends spreading through the forms of collective actions in the spheres of art and civil activities.*

**Анастасія Тормахова**

кандидат філософських наук,

асистент кафедри етики,

естетики та культурології

КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

tormakhova@ukr.net

### **Осмислення телебачення в американській культурологічній думці початку ХХІ ст.**

Сучасна культура має переважно екранний характер. Візуальний поворот, початок якого припадає на другу половину ХХ ст., поступово починає набирати обертів. Більшість форм комунікації зводиться до обміну візуальними повідомленнями. Серед провідних практик ХХ - початку ХХІ ст. варто згадати телебачення, що є безпосереднім втіленням ідеї візуальної трансляції. Дослідження телебачення та його ролі в культурі сьогодення широко представлене в американській науковій думці початку ХХІ ст. у роботах таких авторів, як М. Вулф, Дж. Міттелл, Е. Томпсон, С. Шапіро.

Етан Томпсон (Ethan Thompson) та Джейсон Міттелл (Jason Mittell) у статті «An owner's manual for television» (2013) пропонують аналізувати телевізійні шоу, що може стати можливістю краще зрозуміти медіа-культуру сьогодення. Власне становлення «телевізійних

досліджень» у англо-американській філософсько-культурологічній думці припадає на 1980 — 1990 роки. Хоча здається, що роль телебачення в останні роки значно знижується, внаслідок поширення інших медійних практик, проте, Е. Томпсон та Дж. Міттелл наголошують, що не варто вважати телебачення певним анахронізмом, родом з попереднього століття. Власне звернення до походження слова «телебачення» призводить до розуміння його сутності, як «бачення на відстані», «дистанційного бачення», що дозволяє розширити візію його сприйняття як визначника сучасних медіа.

Майкл Вулф (Michael Wolff) в роботі «Телебачення — це нове телебачення: несподіваний триумф старих ЗМІ в цифрову епоху» («Television Is the New Television: The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age», 2015) вказує, що через двадцять років після виникнення Інтернет корпорації Netscape, через десять років після народження YouTube та п'ять років після появи першого iPad, старі медіа гіганти все ще не знищені. Такі компанії, як CBS, News Corp, Disney, Comcast, Time Warner та інші їхні однолітки все ще живі та продовжують заробляти великі гроші. Газета «The New York Times», як і раніше отримує набагато більше коштів від друкованої реклами, аніж від цифрових оголошень. Хоча ті, хто надають перевагу новим медіа звертаються до BuzzFeed, HuffPost, Politico, проте, на думку Вульфа, їх подальше фінансове зростання під загрозою. На основі аналізу брендів він робить висновки, що кількість телевізійної аудиторії продовжує зростати.

Сет Шاپіро в книзі «Телебачення: інновації, розруха та найбільш могутні в світі медіа. Том 1» (2016) детально змальовує не лише еволюцію телебачення, але й прагне відповісти на питання, як вона відбувалась та завдяки яким чинникам. У дослідженні він намагається спиратися на конкретні приклади, пов'язані з етапами розвитку телебачення, що містять багато згадок про кінострічки, розважальні шоу та телепрограми, здійснюючи свою оповідь у надзвичайно легкій та дещо розважальній формі. Телебачення, як він зазначає, надзвичайно причаровує та захоплює глядачів, за цих умов завжди виступає у якості своєрідного дзеркала, що відтворює життя нашого суспільства на всіх етапах його існування як у погані, так і гарні часи.

Історія завжди зникає, вона відступає, наче горизонт, до якого ми прагнемо наблизитись. Саме тому ми повинні її вивчати, адже те, що вже було колись, неодмінно настане знову. Власне оповідання нам надзвичайно потрібні, адже вони занурюють наше життя у певний контекст. Своє покоління він вважає щасливим, адже його історії розповідаються за допомогою телебачення, що уможливорює

їх увіковічення. Багато телевізійної продукції неодмінно повторюється.

Телебачення є одною з провідних комунікативних візуальних практик ХХ ст. Аналіз телевізійного контенту сприяє формуванню уявлення про трансформаційні процеси, які відбуваються у сучасному суспільстві. Хоча в ХХІ ст. виникає ряд нових візуальних практик, пов'язаних з мережею Інтернет, сучасні американські дослідники стверджують, що всі вони спираються на певні закономірності, закладені телебаченням та, більше того, останньому не загрожує забуття, адже воно повсюдно присутнє в культурі. Дослідження телевізійного тексту дозволяє казати про те, що він завжди доходить до адресата в потоці великої кількості інформації та безпосередньо впливає на формування особистості.

*Summary. The author analyzes cultural ideas about television, which is a leading visual practice of the XX century. It does not lose its relevance at the beginning of the XXI century. The role of television is a visual presentation and forming the basic norms of taste and traditions of different social groups. Television is the leading communicative practice, understanding of which is represented differently in modern science. Research methodology involves an appeal to the philosophical and cultural concepts, representing different approaches to the understanding of television. The paper considers the views of American scholars such as M. Wolff, J. Mittell, E. Thompson, and S. Shapiro. Despite the emergence of new media practices, TV does not lose its relevance, being everywhere present in the culture, which means that this research will allow a better understanding of the specificity of cultural creativity process.*

**Омар ага Сомар Афіф**

*аспірант КНУКіМ імені І. К. Карпенка-Карого*

### **Кінематографії країн Леванту: витоки та напрямки розвитку (Сирія — Ліван — Йорданія — Палестина)**

Як відомо, кіно є мистецтвом відображення думок людини про реальність оточуючого світу. Створення фільму, кіно — процес, що проходить шлях від автора (сценариста) до фінального одержувача — глядача. Кіномистецтво не може бути відірваним від території даного народу, його культури, історії, традицій.

На сьогоднішній день усім відома геополітична ситуація на Близькому Сході. Поняття «Близький Схід» сформувалось із культурологічних, релігійних та соціальних зв'язків у суспільстві, які

представлені різноманітними ідеологіями та історією країн цього регіону. Це також обумовлює складність кінематографу цих країн і його відмінність від західного кіномистецтва.

Метою даного дослідження є витоки становлення та напрями розвитку кінематографу країн Леванту в контексті особливостей жанрового мислення, його вплив на результат створення кіно та сприйняття його глядачем. Під час виконання дослідження були використані методи систематизації, узагальнення: для визначення об'єктивних закономірностей — порівняльно-історичний, який дозволяє встановити повторюваність культурних явищ, властивих різним історичним епохам і соціальним системам, та семіотичний метод.

Дослідженню загального стану мистецтва Близького Сходу та кінематографу присвячені праці таких авторів, як Ібн аль-Хайсам та Аль-Фарабі. Але в Україні, як і в інших європейських країнах, майже відсутні інформаційні матеріали цього тематичного спрямування, що визначає актуальність цієї роботи.

У результаті геополітичного розділення кожна країна Близького Сходу отримала свій індивідуальний старт і рівень розвитку мистецтва та кінематографу. У кінематографі окремими державами встановлювалися власні межі дозволеного. Стосовно ісламських країн є необхідність зауважити, що їхня ідеологія наносила значний збиток кіновиробництву й кіномистецтву, як мистецтву для широких верств суспільства.

Арабські країни цього регіону, які довгий час були колоніями Франції та Великобританії, розвивались доволі стрімко, не зважаючи на руйнівні традиції та ментальність, які залишилися після Османської Імперії, але все ж таки зі своїми особливостями, що обумовило й швидкість приходу до кожної з них кінематографу та його розвитку.

На відміну від європейського кіно особливість візуального ряду кінематографу Близького Сходу виражається у більш стриманому, з огляду на моральність, поданні приватної інформації, формуванні суспільної думки в лояльному плані навколо гострих внутріполітичних і релігійних питань. Наявність основних трьох релігій, таких як іслам, християнство й іудаїзм, накладає певні вимоги на процес створення кіно. Головне завдання кінематографістів Близького Сходу — сприяти суспільному миру, який тисячоліттями базувався на різноманітних формах існування та розуміння мистецтва.

Підґрунтям формування сучасної культури на Близькому Сході були різні цивілізації та релігії, які зробили вагомий внесок у розвиток всесвітньої культури. Ці древні цивілізації, такі як Шумерська, Вавилонська, Ассирійська, дали поштовх розвитку медицини, фі-



зики, живопису, скульптури, архітектури, писемності.

Як зазначено вище, на час появи кінематографу країни Близького Сходу були колоніями Франції та Великобританії. Після розмежування на окремі держави та отримання свободи (1922–1950 рр.) кожна держава почала формувати свою власну політику та визначати вектор подальшого розвитку. Але усі ці країни мали загальний культурний спадок древніх цивілізацій, який створив якісну базу для розвитку кінематографу.

На ранніх етапах розвитку кіно виявилось, що в цілому суспільство всього Близького Сходу однаково сприймає тематику й проблеми, які висвітлюються в фільмах. Менталітет людей сформувався так, що проблематика кінокартин була близька усім народам, які жили на цій території. На це впливало й те, що в усіх країнах громадяни розмовляли однією мовою — арабською, що позитивно сприяло розвитку цього нового мистецтва, яке поєднувало музику, живопис та багато інших знайомих людям видів мистецтва. Важливо також і те, що й література, на якій базувався розвиток кінематографу, була доступна для кожного, так як мала одну загальну мову. Усе це давало швидкий розвиток кіноіндустрії, появі таких жанрів кіно, як комедія (ексцентрична, лірична, гротеск, сатирична тощо), трагедія, драма, трилер, фентезі тощо. Вочевидь, усе це мало специфічне подання матеріалу, про яке було вказано вище, але різноманітність жанрів вказує на великий потенціал розвитку кінематографу цього регіону, і треба сподіватися, що після усунення військових конфліктів і повернення країн до мирного життя кіномистецтво регіону буде мати подальший розвиток.

**Omar Aha Somar Afif**

***Cinematography of countries of the Levant: sources and directions of development (Syria — the Lebanon — Jordan — Palestine)***

**Summary.** *The subject of this study is the origins of the formation and direction of cinema development of the Levant countries in the context of peculiarities of genre thinking, its influence on the result of the film creation and its perception by the audience. As a result of geopolitical division each country of the Middle East got its start and individual level of art and cinema development. In cinematograph each country put its own permitted limits, and regarding Islamic countries, it should be stressed that their ideology inflicted significant damage to the film industry and cinema as art for wide layers of society.*

*Unlike the European cinema the feature of visual range of the cinema of in the Middle East is expressed in more cautious, from a moral point of view, representation of private information, the formation of public opinion in loyal terms around sharp internal political and religious issues. The presence of*

*three major religions, such as Islam, Christianity and Judaism imposes certain requirements on the process of creating a movie. The main task of the Middle East filmmakers is to promote social peace that for millenniums was based on various forms of existence and understanding of art.*

**Ольга Успенська**

*молодший науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України,  
uspenska@ukr.net*

## **Позабюджетне фінансування закладів культури та мистецтва в Україні: тенденції та проблеми розвитку**

Фінансування культури є значною проблемою для будь-якої країни, незалежно від її громадсько-політичної системи, рівня соціальних та економічних зв'язків. Нові тенденції в самій культурі, зміна політичних та економічних умов вимагають нових підходів до фінансування культури та мистецтва, і тому дослідники даній проблемі приділяють велику увагу. Критичний стан сучасної української культури багато в чому пояснюється можливостями системи бюджетного фінансування, що, своєю чергою, обумовлює так званий залишковий принцип виділення державою коштів для забезпечення її культурного розвитку.

Соціально-економічний стан сучасної України та складності з державним фінансуванням об'єктів культури спонукають згадувати нашу меценатську історію, звертатися до сучасного зарубіжного досвіду або сподіватися на збільшення обсягів державного фінансування.

Дослідники вважають, що в основу сучасного підходу до фінансування культури має бути покладена багатоджерельність за умови нормативних асигнувань з державного бюджету, що потребує вдосконалення нормативної бази та заохочення системою пільг комерційних структур і фізичних осіб до благодійної діяльності у сфері культури. Законодавче поле в галузі культури в Україні досі перебуває в стадії формування та вдосконалення. Саме тому з об'єктивних причин воно доволі строкате, у багатьох моментах суперечливе й мінливе. Поряд з новими підходами, що віддзеркалюють сучасну систему ринкових відносин у демократичній державі, законодавство в галузі культури містить багато елементів колишньої адміністративної системи, у якій держава мала необмежену монополію на прийняття рішень щодо культурної політики.

Сфері культури бракує цілісної й дієвої нормативно-правової бази, передусім — сприятливої системи пільгового оподаткування неприбуткових мистецьких закладів. Першочерговими завданнями в галузі культури є створення умов для розвитку благодійництва й меценатства в Україні, впровадження соціальних стандартів з надання послуг населенню у сфері культури, що гарантуються державою; реформування механізму підтримки мистецької творчості запровадженням прозорих конкурсних грантових механізмів фінансування мистецьких проєктів; підготовка кваліфікованих фахівців у галузі фандрейзингу, тобто залучення позабюджетних коштів.

Зараз ще стихійно, але все ж таки підтримують художню культуру різні благодійні фонди та комерційні структури, тому удосконалення системи пільгового оподаткування інвесторів та розробка й удосконалення нормативної бази щодо неприбуткових організацій дали б можливість утворювати спеціальні фонди тривалої підтримки митців і мистецьких організацій, на відміну від одно-разових спонсорських ін'єкцій. Така нормативна база дала б можливість для створення ефективної моделі фінансового та матеріально-технічного забезпечення закладів культури й мистецтва, що сприяло б їх розвитку. Впровадження такої моделі передбачає збільшення асигнувань у сферу культури та мистецтва, оптимізації їх розподілу під час забезпечення державних соціальних стандартів надання послуг у розрахунку на душу населення.

Досвід найбагатших і найрозвинутіших країн підтверджує, що розвиток культури й мистецтва в умовах ринку неможливий без широкого залучення до культурно-мистецької сфери, поряд з бюджетними асигнуваннями, також коштів з інших джерел шляхом податкового стимулювання діяльності неприбуткових організацій, що функціонують у сфері культури, а також заохочення спонсорства та меценатства. Однак, залучити фінансові кошти, особливо в умовах ринкової економіки, вкрай важко. Тому необхідно звертатися до досвіду професійних спеціалістів з фандрейзингу.

Проблема організацій культури полягає у відсутності практичного досвіду, недостатній інформації про можливості фандрейзингу, невмінні побудувати стратегію праці з потенційними меценатами й спонсорами. Проблема ж для вітчизняних потенційних меценатів і спонсорів полягає в тому, що для виникнення бажання давати гроші на якісь явища в культурі, потрібно хоч трохи розуміти його й бути зацікавленими в отриманні пільг при такій діяльності.

Крім того, для того щоб запозичити зарубіжний досвід і запровадити стабільну систему фінансування закладів культури й мис-

тецтв, необхідна підготовка кваліфікованих фахівців із залучення позабюджетних коштів. Сьогодні таких фахівців готують вищі навчальні заклади переважно для комерційної сфери. Галузь культури й мистецтв має свої особливості.

Цим і зумовлена актуальність розробки проблеми пошуку джерел фінансування та підготовки фахівців у цій галузі.

***Summary.** Financing culture is a major challenge for any country, regardless of their socio-political system of social and economic relations. New trends in culture itself, changing political and economic conditions require new approaches to funding art and culture and therefore this problem, researchers are paying attention. The primary objectives in the field of culture is to create conditions for the development of charity and philanthropy in Ukraine, the introduction of social standards of public services in the field of culture, guaranteed by the state; reforming the mechanism to support artistic creativity introduction of transparent competitive grant funding mechanisms artistic projects; training of qualified specialists in fundraising, that attract extra-budgetary funds.*

*The problem of cultural organizations is the lack of experience, lack of information about fundraising opportunities, inability to build a strategy to work with potential donors and sponsors. The problem for potential local patrons and sponsors is that the emergence of a desire to give money to some phenomenon in the culture, you need to understand them a little bit and be interested in obtaining benefits in such activities.*

*To borrow international experience and establish a stable system of funding cultural and artistic are trained qualified professionals to attract extra-budgetary funds.*

**Олена Червонюк**

*провідний редактор*

*Інституту культурології НАМ України,*

*м. Київ*

## **Візуальна культура як фактор самовираження особистості**

Початок другого тисячоліття ознаменувався якісно новим етапом цивілізації. На зміну вербальній приходить ера візуальної культури, що полегшує сприйняття інформації. Як відомо, візуальна інформація засвоюється краще, візуальне зображення залишає глибокий відбиток у свідомості людини. Достатньо пригадати, що людство з давніх-давен використовувало зображення для передачі інформації.

Одними з таких давніх написів були графіті. Адже перші графіті створили ще первісні люди, які розмальовували стіни печер. Графіті (походить з італійської *grafficare* — дряпати, дослівно «надряпані») — спершу так називали одну з технік настінного малярства. Пізніше цим словом скористалися археологи, використовуючи його як загальний термін на означення всіх видів випадкових написів і малюнків на стінах будинків. Нині це поняття розширило свої межі, під графіті розуміють будь-які неофіційні публічні тексти, разом з сучасними.

Графіті — явище надзвичайно давнє. Стіни античних і середньовічних міст, що збереглися, були вкриті написами. Одна із найвідоміших колекцій античних графіті знайдена під час розкопок Помпеї. Археологічні й письмові джерела, що підтверджують графіті на території України та Росії, також мають давню історію. Сотні графіті XI–XIII ст. знайдено у Софійських соборах Києва й Новгороду, а також в інших давньоруських храмах.

Знайти загальний підхід для опису сучасних міських графіті виявилось несподівано важким завданням, оскільки це явище об'єднало безліч форм, які вивчають у межах різних наукових дисциплін і в різних контекстах. У нову стадію розвитку графіті ввійшли в другій половині XX ст. Дослідники відзначають два фактори, які мали вирішальне значення для виникнення нових форм на базі традиційних. По-перше, поява фарби в аерозолі й, по-друге, експансія молодіжної культури в 1950–1960-х роках у США й Західній Європі, що сприяло різкому підвищенню кількості графіті й появи написів та зображень у якісно новому вигляді.

Одним з основних різновидів графіті нового покоління є графіті молодіжних субкультур. Важлива відмінність між традиційними (старими) й субкультурними графіті — ступінь доступності змісту тих та інших для стороннього глядача. Графіті субкультури доступні для споглядання кожному, залишаються, попри те, закритим для непосвячених каналом комунікації. Але тут для обивателя цілісний термін «графіті» розпадається на купу менш зрозумілих — «райтінг», «стріт-арт», «муралізм» тощо. Виявляється, активісти цього руху називають себе не графітниками чи графітистами, а райтерами (від англійського «писати»). Бо перші сучасні графіті — це були якраз підписи, зашифровані псевдо чи, як тепер кажуть, «ніки». Райтери вдаються й до малювання. А малюнки — це якраз те, що приваблює суспільство до графіті, адже вони не потребують тлумачення. Це саме та точка дотику, яка єднає цю закриту, специфічну молодіжну субкультуру з навколишнім світом.

Виявляється ще 400 років тому мода на подібні написи й ма-

люнки на стінах прийшла до Львова з Рима, де у XVI столітті біля майстерні шевця Пасквіно почали писати так звані «пасквілі» — ущипливі та уїдливі жарти.

Сучасні графіті створюють аерозольною фарбою. Треба віддати належне українським райтерам, тому що за останній час рівень їхніх творінь помітно зростає. Можна заперечувати, що графіті є явищем традиційної культури, знищувати їх, вважаючи проявом антисоціальної поведінки й підліткової агресії, але ігнорувати їх неможливо, як неможливо ігнорувати існування певного культурного прошарку із власною мовою символів, знаковою системою й певними соціальними функціями. Сучасні настінні написи за способами втілення, соціальним призначенням і розташуванням мало чим відрізняються від старокиївських графіті. Сьогодні, як і століття тому, на стінах міських споруд можна побачити написи й малюнки, виконані переважно дітьми та підлітками, з метою шокувати сторонніх (чужих) або знайти співрозмовника чи опонента у власному середовищі.

Виходячи з того, що графіті — жанр сучасного міського фольклору, одна із форм побутування міської традиції, можна вважати, що їхнє підґрунтя складають традиційність і колективність. При розгляді певних написів і малюнків складається враження про відсутність будь-якого зв'язку із традицією. Але це враження поверхове, пов'язане із неуважним ставленням до фольклору міських субкультур, які на сучасному етапі характеризуються перш за все відкритістю та сприйнятливістю. Питання не в тому, чи відчуваємо ми традиційність образів і символів сучасних графіті, а в тому, чиї традиції адаптовані й відтворені підлітками в настінних образах. Виконавці графіті спілкуються мовою символів, тлумачення яких сприятиме кращому розумінню психології сучасних підлітків, їхнього внутрішнього світу й стосунків зі світом зовнішнім. Діалоги можуть виникати у вигляді звернень, запитань, у віршованій та прозовій формах, нерідко діалогічність графіті складає комплекс малюнків. Як не парадоксально, навіть автографічні написи породжують реакцію читача й сприяють виникненню діалогів. Графіті відображають реальні, а не бажані процеси, що відбуваються в свідомості й духовному житті сучасної молоді.

*Olena Chervoniuk*

### ***Visual culture as a factor of self-expression of the personality***

***Summary.*** On the change of visual culture era comes the verbal one that makes the perception of information easier. Graffiti (derived from the Italian

*grafficare - scrape) that is how one of the techniques of wall painting was called. Later this word was used by archaeologists as a generic term to designate all kinds of random inscriptions and drawings on the walls of the houses. Now this concept has expanded its borders, while graffiti is understood as any informal public texts, including the modern ones. One of the main varieties of a new generation of graffiti is graffiti of youth subcultures. Though the graffiti of subculture are available for contemplation of everyone, they remain closed to the uninitiated channel of communication. One can deny that graffiti is a phenomenon of traditional culture, destroy them, believing that they are manifestation of behaviours and teenage aggression, but it is impossible to ignore them, as it is impossible to ignore the existence of a cultural layer of the own language of the characters, significant system and certain social functions. Based on the fact that graffiti is a genre of contemporary urban folklore, one of the forms of existence of the urban tradition, we can assume that their basis consists of traditional and collective. Graffiti reflect the real and not the desired processes that are taking place in the consciousness and the spiritual life of modern youth.*

**Геннадій Черних**

кандидат соціологічних наук,  
соціолог НДЧ факультету соціології  
КНУ імені Тараса Шевченка

### **Субкультура корупції як чинник соціальної напруженості в українському суспільстві**

Одвічна проблема людства — корупція, як завжди, постає актуальною темою наукового дискурсу. Представники різних наукових напрямів визнають необхідність обліку соціальних чинників у визначенні корупції під час її дослідження. До цієї категорії належать, насамперед, такі аспекти, як національні й культурні особливості, гендерні та релігійні чинники, що панують у тій чи іншій соціальній спільності, цінності й традиції, соціальні зв'язки й стосунки, а також безліч інших аспектів, які часом оминають складну перспективу дослідження корупції як «прихований», «тіньовий» феномен сучасного суспільства.

Визначення корупції як соціального явища, у зв'язку з його різноманітними трактуваннями й підходами до нього з ракурсу різних факторів, постійно змінюється. Для наукового соціологічного аналізу особливу важливість набуває ідентифікація культурних детермінант активності соціальних суб'єктів корупції, оскільки в ко-



рупційних діях бере участь, зазвичай, декілька суб'єктів. Саме тому її можна вважати культурно обумовленою формою соціальних відносин. Таке розуміння суттєво відрізняється від поширеного в довідковій літературі спрощеного тлумачення поняття «корупція», як-от: «відмова від очікуваних стандартів поведінки з боку представників влади заради незаконної особистої вигоди».

Зазначимо, що П. Бурдье у своїх працях розглядав корупцію як перерозподіл суспільних ресурсів або «неофіційне фінансування витрат», що становить діяльність професійного корпусу чиновників й керується власними цілями. Подібний вид діяльності, на думку Бурдье, виникає зі специфіки державного управління. Держава в його концепції виступає, як концентрація різних видів капіталу — політичного (фізичний примус і насилля силами армії й поліції), економічного та культурного. Така концентрація капіталів, на думку Бурдье, є необхідною й цілком закономірною реакцією держави як провідного інституту влади на процеси стабільного соціального відтворення субкультури корупції з боку різних агентів корупційних дій, насамперед, державних службовців та громадян, які зацікавлені в їхніх послугах.

Необхідно наголосити, що на даний момент розвитку соціологічних досліджень корупції важливою постає проблема вивчення субкультури корупції. Під цим поняттям ми розуміємо спотворене уявлення корупції в масовій свідомості суспільства, яке базується на потуранні корупційній злочинності та лояльному ставленні до неї. Для дослідження субкультури корупції необхідним є звернення уваги на різноманітні соціокультурні чинники, що сприяють вкоріненості корупційної поведінки як стереотипної форми соціальної активності.

Ставлення до корупції є суперечливим та завжди емоційно забарвленим, окрім того, в українському суспільстві, як і в будь-якому іншому, існують сталі «традиційні» фрейми сприйняття певних дій або ситуацій, що активно культивуються ЗМІ та з часом набувають у свідомості населення характер легітимних практик. Сформовані у свідомості стереотипи сприйняття корупції та корупційних дій мають соціокультурні особливості та обумовлені низькою інформованістю та низьким рівнем розуміння населенням цього явища. Варто також зазначити, що відсутність чіткої культури розуміння науково-правового визначення поняття «корупції» населенням загалом сприяє розвитку соціальної напруженості та дезінтеграції українського суспільства. З цього приводу щодо питання корупційної освіченості населення доречним було б запровадження культурно-просвітницьких заходів як серед молоді, так і старшого покоління.

Субкультура корупції — певні традиції, звички, неформальні правила, сленг, символіка тощо — представляє собою ще цілий недосліджений соціологами пласт, який потребує прискіпливої уваги. Підосновою для створення цього явища є корупційні мережі, які останнім часом розглядаються як основний та найбільш сильний інструмент корупційних угод. Однак правоохоронними структурами переважно виявляється «низова корупція», яка існує поза корупційними мережами та функціонує за рахунок «поборів» з населення. Корупційні мережі можуть структуруватися за родинними, дружніми, етнічними, клановими, релігійними, корпоративними ознаками, мають численні цілі та включають різні види діяльності. Вони формуються за принципами взаємодопомоги й солідарності, розробляють свої системи правил, дотримання яких є пріоритетним щодо державних, сімейних норм чи інтересів окремого їх учасника.

Отже, розвиток субкультури корупції, який здебільшого виникає завдяки викривленій корупційній психології, призводить до зростання соціальної напруженості в українському суспільстві. Відбувається деформація правосвідомості, коли корупційна поведінка стає «нормою», звичним відносно масовим способом вирішення проблем під час надання й отримання публічних послуг, в комерційній діяльності та побуті. Субкультура корупції — це викривлення норм поведінки та соціальної реальності «здорових» суспільних відносин, що призводить до розвитку соціальної напруженості та дезінтеграції суспільства.

*Olha Uspenska*

### ***Non-budgetary financing of establishments of culture and art in Ukraine: tendencies and problems of development***

**Summary.** *Financing of culture is a major challenge for any country, regardless their socio-political system or social and economic relations. New trends in culture itself, changing political and economic conditions require new approaches to funding art and culture and therefore the researchers are paying attention to this problem. The primary objectives in the field of culture are to create the conditions for the development of charity and philanthropy in Ukraine, the introduction of social standards of public services in the field of culture guaranteed by the state; to reform the mechanism of supporting artistic creativity, to introduce transparent mechanisms for competitive grant funding of artistic projects; to train qualified specialists in fundraising, that would attract extra-budgetary funds.*

*The problem of cultural organizations is the lack of experience, lack of information about fundraising opportunities, inability to build a strategy of work with potential donors and sponsors. The problem for potential local patrons*

*and sponsors is that the emergence of a desire to give money to some phenomenon in the culture, you need to understand them a little bit and be interested in obtaining benefits in such activities.*

*To adopt international experience and establish a stable system of funding of cultural and artistic establishments qualified professionals to attract extra-budgetary funds are trained.*

**Ганна Чміль**

*доктор філософських наук,  
завідувач відділом Інституту культурології  
НАМ України*

## **Простір екрану в сучасному культурному полі**

Екранами просякнуте життя сучасної людини: кінотеатри, телевізори, комп'ютери, гральні пристрої, мобільні телефони, смартфони, планшети — усе, з чим має справу сучасна культура, відразу ж перетворюється на екран. Екрани інформують, виховують, розважають — формують саму культуру. Сучасне культурне поле перетворене на екран, хоча сам екран не дає змістовної характеристики культури, не є її підставою, бо саме екран позбавив людину «вертикалі» трансцендентного, сакрального й метафізичного. Завдяки рефлексії ми наділені здатністю «бачити» світ всередині власної свідомості, досліджувати його в якості своєрідної моделі.

Сьогодні маємо якісно новий соціокультурний контигіум, в якому розгортається буття сучасної людини. Це буття на межі. Британський режисер Пітер Грінуей повторював свою сентенцію: «Кіно вмерло». Якщо вчора це провокативна теза, то сьогодні — це вже тривіальність. Бо покоління режисерів кінотелевіртуальної драми, зіпертої на сценарій з розподілом ролей, екраном, крізь який треба дивитися на світ, довіряючи камері, яка фіксує твій погляд, диктатом акторів перетворюється на анахронізм чи елітарне заняття для посвячених.

Майбутнє за новітніми відеотехнологіями, режисером-віджеєм, у якого набагато ширші можливості.

Віджеївідео міксує короткі відеофрагменти в реальному часі: завчасно підібрані відеофрагменти з різних програм, уривків фільмів, фотознімків цифрової графіки, обробляючи цей відеоряд відео-ефектами. На зміну лінійному монтажу прийшов монтаж нелінійний (аналогічно разом у філософії постмодернізму). Відступ від літературоцентризму вимагає оволодіння технологіями сприйняття світу не через текст, а через картинку, малюнок.

Якщо раніше важливим був документ, то тепер — слово. Режисер (митець, політик) монтує мову персонажів, означає ролі акторів, незважаючи на їх індивідуальність, цінності, бажання чи потреби. Він означає те, на що є попит.

Існування різних наративів, які змінюють одні одних, тактики і стратегії, які обіцяють бути успішними, стимулюють за будь-яку ціну потрапити на шоу, заявити про себе в соціальних мережах, зібрати максимальну кількість «лайків», а ще краще — стати точною референцією в дискурсі, значимою Іншим. Ці ефекти на бажану значимість, досягнення успіху перетворюються на соціотерапію для особи. Реаліті-шоу, веб-проекти, флеш-моби, у яких учасник «прожив» цікавий досвід, що створює ілюзію громадянськості.

Зазвичай, режисер і драматург є співучасниками й авторами створеного руху наративів, фіксуючи історії своїх героїв («Говорить Україна» з Олексієм Сухановим, «Стосується кожного» з Андрієм Данилевичем), розставляючи смислові акценти у характеристиці персонажів. Це своєрідний соціальний театр, документальні свідчення учасників проєктів і створене сценічне поле для їх осмислення, бо, зазвичай, присутні й експерти, і ті, що допомагають у вирішенні проблеми.

Це дозволяє здійснювати інтервенцію ведучого в екранний простір як театральний, провокує можливості діалогів і наступних рефлексій усіх учасників дійства, включаючи й зону умовно виділеного залу.

Сучасне телебачення намагається залучити глядача до переоцінки цінностей «по той бік добра і зла», занурюючи до взаємодії з героями шоу, і бореться за увагу глядача. А представлений сценарій з особистих історій живих людей, документальні свідчення й інтерв'ю супроводжують дійство, фото, документи, коментарі до них.

Усе це показує, наскільки вони разом здатні сконструювати автентичність того, що відбулося, і здатні змінити установки учасників, встановити між ними особливу атмосферу довіри. Що відбувається у свідомості суб'єкта, залежить від його здатності сканувати, зчитувати ауру наративу, моделювати вектори можливих маніпуляцій його довірою.

Позиція суб'єктивності усталенні до драматургії й ролі-участі в дійстві є умовою існування людини.

Гра як вихід за межі можливого, як створення уявних ситуацій, збагачених досвідом іншого життя — є важливим елементом онтології людини як істоти нетотожної собі. Грає тільки людина (Х. Гадамер), так як тільки вона змушена постійно перебувати в пошуках свого означення, а відтак знаходиться у проблемному ставленні до власного буття.

Особа у грі випробовує буття, приміряючи його на себе, програє можливості.

Гра — фантазія, яка стала реальністю в буттєвому просторі, де форма реалізації фантазії має для гравця не тільки символічний, знаковий характер, а й життєвий, підтверджуючи наявність симптому широко розповсюдженої потреби в участі, гри з уявним (Локан).

Цим сучасне мистецтво виборює додаткові простори свободи, стверджуючи відкритість будь-яких життєвих світів.

Це є той ефект «присутності» (Ханс Ульріх Гумбрехт) новий хронотоп, пов'язаний з електронною комунікацією, екраном, що змінює наші сприйняття часу й простору, стратегії виробництва дискурсів. У новому хронотопі час більше не виступає необхідним агентом змін, усе це відбувається, завдячуючи електронним ландшафтам масової комунікації.

Сучасна людина, яка володіє практиками конструювання віртуальних світів, створенням ілюзії присутності в різноманітних подіях (комп'ютер, айпад, айфон) постійно відтворює атмосферу співбуття з іншим, навіть якщо цього «Іншого» ніколи не знала й знайомитись у реалі не збирається. Дерріда намагається подолати «філософію присутності» через деструктивне спростування, а затим через деконструкцію як варіаційну множинність стратегій, окреслюючи безліч варіантів, які залежать від конкретних умов здійснення або реконструкцій. Дерріда намагається подолати саму ідею первинності, яка завжди розділятиме означуване та означальне, встановлюючи примат означуваного.

Цікавий досвід введення в психоаналіз через масову культуру зроблений С. Жиженом: «Чорний будинок» оповідання П. Гайсмита. У центрі розповіді старий, покинутий будинок, на якому, як вважають жителі міста, висить прокляття, і кожен, хто там побував, гине. Головний герой, щоб продемонструвати абсурдність подібних забобонів, проводить у «Чорному будинку» всю ніч і не гине, тим самим він поставив під сумнів символічний універсум: герой повинен вмерти — і він помирає від рук одного з мешканців. С. Жижек відзначає, що «Чорний будинок» існував як «друга сцена», дякуючи розрізненню між реальністю й порожньою поверхнею фантазії, на яку жителі міста проєктували свої бачення, а герой знищив цю сцену, позбавив їх такої можливості, за що й поплатився. «Чорний будинок» діяв, як екран, пустий простір, на який суб'єкт проєктує свої фантазії, що підтримують його існування, запускаючи процеси символізації Уявного.

Уявне функціонує як порожнинна поверхня, сцена — пуста місце для артикулювання бажань.

Отже, сьогодні простір екрану не тільки впливає на життєтворчість сучасної людини, формуючи й саму культуру, а виступає як пустий простір, на який людина проектує свої фантазії, що підтримують її існування.

*Summary. Nowadays, screen space not only influences creative life of modern people, forming the very culture, it also works as empty space, on which human fantasies supporting their own existence are projected.*

**Світлана Шалапа**

*доцент кафедри хореографії*

*Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ, м. Київ*

*svitlanashalapa@ukr.net*

### **Martha Graham — засновниця творчої школи та нової танцювальної техніки початку XX сторіччя**

Марта Грехем (11 травня 1894, Аллегейни — 1 квітня 1991, Нью-Йорк) — американська танцівниця й хореограф, яка заснувала власну труп, школу і створила свою особливу танцювальну техніку. Увійшла в історію хореографії США як видатний діяч та стала однією з так званої «великої четвірки» засновників американського танцю модерн разом з Доріс Хамфрі, Чарльзом Вейдманом і Ханья Холм.

Марта захотіла стати танцівницею після того, як потрапила на концерт відомої Рут Сен-Дені. У 1913 році в Лос-Анджелесі вона вступає до «Школи експресії», а з 1916 року навчається в школі «Денішоун», що була заснована Рут Сен-Дені разом з Тедом Шоуном.

Рут Сен-Дені вважала, що Марта немає особливих здібностей до занять танцем і, окрім цього, вона вже занадто доросла для занять хореографією. Але Тед Шоун побачив у ній запальний темперамент і неординарність. Тому спеціально для дівчини Тед поставив танець «Xochitl», який розкрив незвичайну танцювальну манеру Марти, як «грацію чорної пантери». Шоун узяв М. Грехем у гастрольне турне з цим соло і складав їй пару в інших концертних номерах. З цього часу Марта закохалася в танець модерн, який відповідав її вподобанням і темпераменту.

В Америці того часу танець був складовою частиною світських балів, водевілів, костюмованих вистав та шоу для кабаре і тому мав статус розважального. Але Марта хотіла бути не дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою танцювального жанру.

У 1926 році Марта йде з «Денішоун» з метою втілити особис-

ті танцювальні ідеї, прагнучи самовираження. У 1927 році Грехем збирає власну труп, яка складається з її учениць і послідовниць.

У ті часи в танцювальному мистецтві існував жорсткий розподіл чоловічого й жіночого амплуа: мужність експонувала себе у прямолінійних рухах, а жіноча емоційність — у плавних. У своїх постановках Марта відмовилася від попереднього погляду на жіночність і прагнула до того, щоб зробити своїх персонажів безособовими, умовно-формальними та сильними й вільними духом. Своім танцем вона зламала стереотип про те, що жінка слабке й тендітне створіння.

Грехем розглядала танець, як один із шляхів самопізнання, як засіб, який відкриває підсвідоме — найтонші емоції. У архітектоніці танцю Грехем розкриває людську мотивацію поведінки, проте її хореографія не реалістичне відображення душевного стану, вона завжди метафорична й гіперболізована.

Педагог і хореограф М. Грехем постійно шукала нові можливості танцювального самовираження, перебільшено оголюючи механізм руху. Вона вважала, що танцівник не повинен робити безглузких рухів, навіть коли тренує своє тіло. На її думку, техніка — це розум, що здатен розширити можливості танцівника. «Напруга» — один з головних виразних засобів танцювальної техніки Грехем, вона вважала, що саме життя є зусиллям, і без зусиль задум хореографа не передати. Її техніка ґрунтується на ударних імпульсах: скороченнях, або «стисканнях» (contraction) та звільненні або «розслабленні» після скорочення (release), які проходять по тілу, руках і ногах подібно до руху хвилі.

В авторській техніці руху основну увагу М. Грехем приділила розвитку рухливості спини — хребет повинен нахилитись, прогинатись і скручуватись. Важливу роль у техніці Марти відіграють падіння й підйоми. Так використання тяжіння тіла до землі відіграє не менш важливу роль у формуванні руху, ніж навколишній простір танцівника. Не менш важливу роль відіграють рухи босої ступні танцівника, яка не тільки не виворітна, але й не завжди натягнута.

Марта Грехем казала, що рух ніколи не бреше, він передає те, що відчуває серце. Що танцівник повинен працювати в рівній мірі як фізично, так і емоційно. Навіть у стані зовнішнього спокою в її танці не було розслаблення. Протягом сімдесяти років техніка видозмінювалася та вдосконалювалася її творцем. М. Грехем адаптувала її відносно власних уподобань та можливостей танцівників власної школи руху. Порівнюючи викладання в Школі сучасного танцю М. Грехем на початку її педагогічної кар'єри у 1930 році, коли вона сформулювала ключові принципи своєї методики, і до моменту її



смерті в 1991 році, можемо відмітити поступовий перехід до більш скупой, лаконічної й більш жорсткої техніки виконання.

На початку формування власної техніки руху паралельна позиція ніг, як і скорочені стопи, більше відповідала навмисному примітивізму танцю Марти Грехем. Пізніше рухи, придумані нею для «грецьких» танцювальних драм, багато з яких засновані на античних або азіатських манерах руху, були втілені в екзерсис класу, надавши йому більш високий рівень технічної складності.

З самого початку Грехем дуже мало використовувала виворітність, що притаманна класичному танцю, але згодом переконавшись у дієвості апробованої системи танцю, впровадила деякі елементи до екзерсису власної школи.

У 1938 році в колектив приходить перший танцівник (чоловік) — Ерік Хоукінс, який допомагає Марті вийти на новий рівень модернізації техніки танцю, додавши класичні елементи. Згодом в колективі з'являється Мерс Каннінгем — відомий руйнівник традиційних хореографічних канонів.

Після турне по країнах Європи й Близького Сходу труп Марти стає всесвітньо відомою. У трупі, за час керівництва М. Грехем (64 роки) працювало досить багато виконавців, які, закінчивши кар'єру танцівника, продовжили традиції школи Грехем у своїй хореографічній та педагогічній діяльності. Так, у 1967 році Роберт Коен створив «Лондонський театр сучасного танцю», де здійснив постановки багатьох балетів свого педагога Марти Грехем. У Нью-Йорку існує й досі школа Марти Грехем, творчо-діюча трупа якої й до тепер зберігає постановки її засновниці.

**Ігор Юдкін**

*доктор мистецтвознавства,  
член-кореспондент НАМ України,  
провідний науковий співробітник  
Інституту культурології НАМ України  
dr.iyudkin@gmail.com*

## **Інтертекстуальне як інтерперсональне: до морфології виконавства**

Виконавське мистецтво, відтворюючи фундаментальну мовну антиномію репродукції коду та продукції тексту, позначене інтертекстуальними властивостями: виконуваний матеріал (зокрема репліки ролі) дістає функції цитати. Відбувається семантичний

перехід (переосмислення) як процес абстрагування (зокрема узагальнення) та ідіоматизація вихідного тексту. Поданий як цитата текст набуває абстрактного значення завдяки виявленню подвійної функції в переносі (трансфер), як носій вихідного значення та дериваційного сенсу. Прообраз так трактованої репліки становить прислів'я як цитата голосу інкогніто (оракула), що стає абстрактним узагальненням. Наслідкування (імітація) як основа репродукції тексту ролі передбачає діалогічні відношення між виконавцем та створюваним образом. Семантичний перехід осмислюється як комунікативний процес, де виконавець стає посередником між особистісними світами. Таке опосередкування в театрі, зокрема відоме як парадокс Дідро: актор спілкується з образом персонажа, як з реальною особою. У сучасних синтаксичних теоріях такий феномен описано, як суб'єктна перспектива, де наративний підмет стає комунікативним персонажем. Отже, діалогічні відношення закладені у внутрішній будові тексту через переосмислення суб'єктів оповіді як комунікативних партнерів.

Локація (авторизація, адресація, ракурс спостереження) текстового фрагменту як цитати визначає її сенс через відповідні інтенції, а відтак ставить у залежність від цілеспрямовування реплік. Зі свого боку, локація становить лише спосіб виявлення неоднорідності тексту, його диференціації та подання як голосу Іншого. Репліки ролі як цитати виконують посередницьку місію інтерперсональних стосунків, зокрема між автором, адресатом та арбітром (компетентною публікою), виявляючи диференціацію тексту через розподіл його поміж персоніфікованими індивідуальними голосами. Неоднорідність і неповнота тексту, поданого як цитати діалогу, викликає необхідність у його тлумаченні виконавцем, який стає посередником у міжособистісній (інтерперсональній) взаємодії. Таке опосередкування зумовлює абстрагування цитованого виконавцем матеріалу, що стає своєрідним словесним фетишем. Вимовлене з театрального кону слово як цитата стає своєрідним вербальним фетишем, сенс якого підпорядковує вихідні значення тексту. Перетворення слова на фетиш у цитаті зумовлює його даліше абстрагування як знаряддя автоописування тексту.

Драма прибирає вигляду центону — поетичного тексту, складеного з цитат, зокрема взятих з поточних розмовних зворотів (колоквіалізмів) або з поетичних конвенцій. Спонтанність драматичного мовлення зокрема пов'язана з присутністю посередника-виконавця, який розкриває не висловлені явно, але наявні в підтексті основи інтеграції тексту — центральні елементи, для яких словесна оболонка постає як периферія. Діалог завжди постає, як полеміка,

в т.ч. прихована, що передбачає боротьбу за ініціативу й долання перипетій як основу драматичної дії. Предикатна ієрархія тексту тоді відображає ієрархію персонажів, що виявляється у театральній виконавській практиці, зокрема в прийомах «добудови» згори або знизу, тобто у встановленні субординації між особами (П. М. Єршов). Будь-який текст прибирає вигляду діалогу, зокрема солілоквії — розмови автора з собою.

Абстрактність цитати, зі свого боку, становить продовження абстракцій архетипів, що стоять за виконавським текстом і піддаються інтерпретації. Морфологічний аналіз у евристиці (Ф. Цвікі), спрямований на реконструкцію можливих абстрактних атрибутів досліджуваного об'єкта, знайшов переконливе підтвердження продуктивності в мовознавстві, в етимології, де реконструкція абстрактних етимонів (архетипів) передую пошуку відповідного лексичного матеріалу. Випробування віднайдених архетипів здійснюється через інтерпретацію. Зокрема, варіювання канону постає як процес імпровізації. Тоді елементи виконавства виявляються в кожній формі творчості, оскільки створення тексту з необхідністю пов'язане з інтерпретацією архетипів як голосу оракула, його цитати, що потребує витлумачення й опосередкування. Творчий процес як діалог починається з опосередкування архетипів як цитованих висловлювань неозначеної особи.

Імітація образу ролі, її осмислення як цитати водночас постає як інгібіція (гальмування) особистісних вчинків, а відтак, і як фільтр сценічних дій (Н. В. Демидов). Зокрема, автоматизм окремих операцій усувається на користь автомативації цілісної сценічної гри. Цитування як імітація стає чинником гальмівних процесів, які пов'язані з когнітивними орієнтаційними діями й звільняють простір для творчості. Механізм цитування стосується цілого цілеспрямованого виконавської творчості, що спирається на абстрагування. Іntenціональне навантаження репліки як цитати засвідчує її залежність від мети та завдань, які виникають в сценічній дії.

Виконавець формує свою метамову абстракцій, у якій даються взнаки індивідуальні особисті властивості. Зокрема, «надзавдання» та «наскрізна дія» як наріжні камені виконавської інтерпретації тексту (К. С. Станіславський) становлять яскраві приклади абстракцій, утворених в уяві виконавця. Вони передбачають виявлення цілеспрямованості тексту, встановлення мети та пріоритетів завдань, засобів її здійснення, які неможливі без абстрагування. Абстракції передбачають інтенції, якими спрямовується виконувана дія, а отже, і особисту волю як основу цієї дії. Персоніфікація та, відповідно, інтерперсональні відношення виникають як необхід-

ний аспект абстрагування, диференціації абстракцій, розкриття їх неоднорідності. Опосередкування цілей засобами визначає ієрархію операцій як систему пріоритетів завдань, що складають абстракцію імперативу драми.

Режисерські коментарі (за матеріалами К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, Г. Товстоногова) дають абстрактне тлумачення тексту реплік, осмислених як цитати персонажів. Абстракції, що виникають у виконавському тлумаченні тексту ролі, стають позначеннями не готових уявлень, а проблем, які належить розв'язувати виконавцеві. Зокрема, вони виникають як наслідок подвійної метонімії — *pars pro parte* і *abstractum pro concreto*.

Виконавська творчість як абстрагування викликає до життя транзитні, проміжні форми текстів, зокрема репетиційні версії, які в процесі роботи відкидаються, як чернетки. Опосередкування тексту виконавцем постає як евристичний процес, де формується метамова абстракцій для автодескрипції корпусу виконуваних текстів. Проміжні виконавські версії виявляють спільність з підготовчими матеріалами письменника як знаряддями опосередкування міжособистісного діалогу. Творчий процес містить виконавську ланку, де здійснюється абстрагування.

**Summary.** *The specifics of scenic text reproduction are analyzed. Performance of a text as the quotation entails inevitably the abstractedness of the cue's content. It is textual incompleteness that presupposes the intrusion of a performer as the mediator. The narrative subjects become reconceived as the communicative partners whereas the predicative hierarchy represents the subordination between such partners. Interpersonal mediation promotes the formation of abstractions as the foundation for the metalanguage of the performed textual corpus. In particular, the effect of redoubled metonymy takes place evoking the peculiar form of scenic abstraction.*

**Оксана Яковина**

*кандидат філологічних наук, науковий співробітник*

*відділу історії української літератури*

*ІЛ імені Т. Г. Шевченка НАН України, м. Київ*

*yakovynaoksana@gmail.com*

**Інтенціональна культура текстів  
як актуалізація цілісності особи митця:  
Григорій Сковорода  
і святий Хосемарія Ескріва де Балагер**

У доповіді йдеться про концептуальне поняття особи у творчості Григорія Сковорода та Хосемарії Ескріва де Балагер. порушуються питання покликання, вибору, свободи. Життєві реалії українського та іспанського мислителів виявляють видиму опозиційність у характеристиках концептів шляху та світу. Однак у контексті буття розкривається сутнісна єдність представлення цих понять обома письменниками. Матеріал доповіді передбачає порівняльні характеристики біографій та творчих векторів Григорія Сковорода та Хосемарії Ескріва де Балагер як представників східної та західної християнської ментальності.

В основі трансцендентності слова лежить цілісність інтенціональної парадигми автора тексту. У сучасній науці пошук цілісності особи постає важливою проблемою, оскільки, зазвичай, увага акцентується на опозиціях: на передній план висуваються феномени соціологічні, біографічні, психоаналітичні тощо. Проте питання цілісності особи існує на суттєво глибшому рівні аналізу текстів, аніж розгляд ідейно-тематичних характеристик.

Темою нашого дослідження ми б хотіли бачити структуру духовного стилю, який виявляє структуру творчої особистості автора, зокрема, святого Хосемарії Ескріва де Балагер і Григорія Сковорода — представників іспанської та української еліти різних часових періодів. Ці дві постаті, які, здавалося б, можуть мати між собою дуже мало спільного, обрано не випадково.

Григорій Сковорода — людина пізнього українського бароко, життєвий шлях якого вклався в межі 1722–1794 років. Хосемарія Ескріва — святий сучасності; його розмова з Богом є водночас розмовою з людиною XXI століття, розмовою, яка проникає в надії й прагнення людини майбутніх століть.

Проте конкретність послань обох проповідників виражає необхідність буття реципієнта — буття, що виходить за межі простору і часу. У метафізичному вимірі вказаних ними орієнтирів буттєві

цінності людини виступають творчою силою — Logos — і набувають неповторного характеру.

На тлі відмінностей історичних і біографічних контекстів життя й діяльності святого Хосемарії і Григорія Сковороди, а також у семантичних парадигмах, написаних ними текстів, проступає єдиний надприродний «механізм», спільна картина духовної взаємодії Божого Об'явлення та шляхів людини. Це особливо захоплююче, якщо врахувати, що цих двох особистостей розділяє глибока межа простору і часу. Красивою постає співпраця між Богом і людиною, якщо бачити, що її діячі сформовані як представники різних релігійних і ментальних систем.

Основним аспектом цієї концепції є бажання ще раз побачити винятковість і неповторність шляхів таких різних особистостей, які в духовному вимірі виходять на «спільний знаменник» Божого задуму. Це питання розкриття геніальності, проявлення в конкретній земній діяльності надприродного дару особи. На духовному рівні різноманітність завжди супроводжує цілість, проте різноманітність не означає опозиції. Стиль автора тексту (стиль особистості) — це не лише мовний інструмент. Стиль несе в собі обсяг змісту, передбачаючи його й надаючи йому цілісності. Стиль можна назвати герменевтичною парадигмою реальності, яка визволяє реципієнта з «манівців» «несутнісних сутностей» (Мартін Гайдеггер) і допомагає творити нове буття.

Стиль має своїм джерелом апріорність особи. Це оригінальна художня форма іманентної свободи, яка надає життєвої цілісності та трансцендентності апріорним поняттям простору і часу: свобода, простір і час взаємовизначаються й інтегрують реципієнта в історичний контекст. Отже, стиль тексту здатен через мову конкретизувати буття, оскільки духовність мови актуалізується виходом на трансцендентний вимір.

Через «попередню буттєвість мови» (Ганс-Георг Гадамер) відкривається метафізична цілісність і космологічна безкінечність інтуїції людини в історії, відкривається онтологічність історії в людині, нестворене — у створеному. У метафізичному вимірі особистість постає джерелом історії. Особа інтегрує не лише антропологію та історію, але й космологію в історичний контекст, допомагає виявити Ціле як герметичну парадигму буття на шляху до відповідей на кінцеві питання.

Необхідність, або буття, постає для особи конкретикою її духовності, реальністю, онтологією, пошуком справедливості. Пошук справедливості передбачається у віднаходженні людиною виходу за межі релятивності.

Слово Григорія Сковороди й слово Хосемарії Ескріва — це за-

вжди аналогія, вертикаль світовідчуття, яка виходить за межі історії й тим вдосконалює традицію, матеріалізує ідеальні образи в просторі й часі у формі буття людини, її «долі», онто. Водночас слово обох мислителів виходить за межі простору і часу, виявляє парадигму серця людини та її джерела — Сутнього (Буття, Genesis). Художні концепти текстів святого Хосемарії й Григорія Сковороди — це онтологічна реальність, вони стають трансцендентною дійсністю конкретних життєвих образів. «Доля» людини актуалізує її екзистенцію.

Основним у концептуальних парадигмах шляху і світу як для святого Хосемарії, так і для Григорія Сковороди є необхідність довіряти Богові та з вірністю йти шляхом чеснотливого життя. І тоді дружба і любов з Богом переростає у цілковите поєднання з Ним — із Тим, хто нас створив.

Завдяки реалізації свого покликання, яке має кожна людина від народження, виявляється правдивість буттєвих пошуків, які провадять до Істини. Обидва мислителі вказують на необхідні умови цього шляху: пізнання себе, чистота серця, вірність, благочестя. Усіма своїми творами святий Хосемарія намагається запалити в читачеві дві основні «пристрасті» — Любов та прагнення до свободи; Григорій Сковорода провадить усі розмови до пошуку істинного щастя в житті та звільнення від непотрібного, щоб здобути своє серце для повноти Любові.

Зовнішні, суспільні форми життя святого Хосемарії й Григорія Сковороди суттєво різняться, можливо, є навіть полярними. Проте вектори внутрішнього шляху українського проповідника Григорія Сковороди та іспанського священика Хосемарії Ескрива спрямовують у одному й тому самому напрямку.

Вивчення спадщини святого Хосемарії Ескрива де Балагер в Україні вносить нові смисли в історичну, політичну, соціальну та професійну сфери сучасної Східної Європи. Східнохристиянська традиція позначена недостатнім розумінням значення особистісного начала в людині, редукованим ставленням до свободи людини та недооцінюванням раціональної сфери людської особи. У такому контексті історичного досвіду пізнання духовності святого Хосемарії представниками сучасної східноєвропейської християнської ментальності має особливе значення, оскільки може стати як джерелом поглибленого розуміння людської особистості, так і шляхом наближення політичних та соціальних цінностей до людської особи. Парадигма особистості розглядається автором доповіді в міждисциплінарному аспекті.

Наукові категорії формулюються на перетині метафізики, фі-



лософської антропології, герменевтики, теології, філософії мови та літературознавства.

**Summary.** *The report refers to a conceptual notion of the person in the doctrines of Saint Josemaria Escrivá de Balager and Hryhorii Skovoroda, the representatives of Spanish and Ukrainian Christian thought correspondingly. The issues of vocation, choice, and freedom are raised. The report assumes comparative analysis of St. Josemaría and Hryhorii Skovoroda's biographical and textual vectors as the representatives of Western and Eastern European Christian mentality. The paradigm of person is considered in the interdisciplinary aspect. The both writers' theological reasoning encourages readers of different cultures and spiritual traditions to become more open to understand 'the other' (Paul Ricoeur). It all appears in their texts as teleological essence or intrinsic values. This is the basis of the both thinkers' prophetic personality.*

*The style of the creative personality reflects not only in language means. It is able to bear the volume of the contents, anticipating it and giving it integrity. The style can be called the hermetic paradigm of reality.*

*One of the central concepts in the Hryhorii Skovoroda and Josemaria Escrivá's works that connect the human being with the purpose of their existence are the concepts of the way and the world. Accordingly, the texts of both authors comprise the time, space and freedom of the person, expand and enlighten the values.*

*The works of Hryhory Skovoroda and Saint Josemaria Escrivá raise the question of the God's acting through a person, the question of the metaphysical search as self-knowledge, the question of human identity. Therefore, the metaphysics of the Hryhorii Skovoroda and Saint Josemaria's works as a way of the relationship of both writers to the world transcends outside the paradigm and syntagm of their creativity. It forms the experience of being, which is concentrated in time, space and freedom of a particular person.*

*Theological and philosophical aspects of the both thinkers' teachings accumulate in themselves a way to the analogical paradigm cognition in order to induce the reader to the existential searches — the searches becoming actualized in the person's life decisions.*

*Наукове видання*

**КУЛЬТУРА — ТЕКСТ — ОСОБИСТІСТЬ:  
УКРАЇНСЬКІ ПЕРСПЕКТИВИ**

Збірник матеріалів  
Всеукраїнської  
науково-теоретичної конференції  
(Київ, 1–2 червня 2017 р.)

Завідуюча відділом  
науково-творчих розробок,  
редагування  
та друкованої продукції  
*Загоскіна Н. Ю.*

Редактор  
*Червонюк О. А.*

Редактори (англійською)  
*Хмелевська Т. А.*  
*Свєстратенко М. А.*

Підписано до друку 22.06.17. Формат 60х90/16. Папір офсетний №1.  
Друк офсетний. Наклад 50 прим. Зам.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України  
6-р Т. Шевченка, 50–52, к.716, Київ, 01032  
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
КВ №18706-7506ПР від 29.12.2011 р.  
Тел. 235-72-28, [www.icr.kiev.ua](http://www.icr.kiev.ua)  
e-mail: [info@icr.kiev.ua](mailto:info@icr.kiev.ua)