

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



«СУЧАСНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ В УКРАЇНІ»

ТЕЗИ

наукової конференції
19 жовтня 2018 р.

Київ — 2018

Сучасні засади культуротворення в Україні: зб. тез наук. конф., Київ, 19 жовтня 2018 р. — К.: ІК НАМ України, 2018. — 79 с.

Збірник укладено за матеріалами наукової конференції «Сучасні засади культуротворення в Україні», проведеної Інститутом культурології НАМ України у жовтні 2018 р., відповідно до плану фундаментального дослідження за темою: «Інституційні та самоорганізаційні засади культуротворення в Україні».

До збірника увійшли тези учасників конференції.

Рекомендовано до друку рішенням
Вченої ради Інституту культурології НАМ України
від 23.10.2018 р., протокол № 9.

Редакційна колегія:

- Богущий Ю. П.** — кандидат філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України, (голова редколегії);
- Демещенко В. В.** — доктор філософії (PhD, історія), (відповідальний за випуск);
- Безклубенко С. Д.** — доктор філософських наук, професор;
- Волков С. М.** — доктор культурології, професор ;
- Гаєвська Т. І.** — доктор філософії (PhD, історія)
- Кузнецова І. В.** — доктор філософії (PhD, філософія), доцент, с. н. с.;
- Судакова В. М.** — доктор філософських наук, доцент;
- Чміль Г. П.** — доктор філософських наук, професор, академік Національної академії мистецтв України.

ЗМІСТ

Юрій Богуцький. Сучасна культурна динаміка самоорганізації суспільства: стан та перспективи	7
Сергій Безклубенко. Інституалізація як істотний момент самоорганізації	9
Зінаїда Бойко. Мова як основний компонент у діалозі культур	13
Наталія Булгакова. Музеефікація та анімаційна діяльність у замках та фортецях України	15
Галина Вишневська. Сакральне мистецтво Закарпатського регіону — світова спадщина ЮНЕСКО	21
Ірина Войналович. Українська рок-опера: традиції та перспективи розвитку	25
Сергій Васильєв. Найкращі українські фільми 2017 року в оцінках кінокритиків і кіножурналістів	28
Тетяна Гаєвська. Свята у споживчому суспільстві: історико-культурологічний погляд	30
Надія Гончаренко. Видання і популяризація перекладів кримськотатарської літератури українською мовою: громадські ініціативи та державна підтримка	38
Віолета Демещенко. Культурогенез як складова світової самоорганізації	40
Марина Євстратенко. Відтворення українською мовою стилістичного прийому алітерації при перекладі англомовних творів як невербального засобу комунікації	42
Наталія Жукова. Мас-медіа як фактор культуротворення	45
Владислав Зеленський. Тенденції розвитку світової мас-музики в другій половині XX ст.	47

Ярослава Левчук. Сучасний український етнофестивальний рух та його роль у самоорганізації культурного простору	50
Марія Лисенко. Рок-фестивалі як чинник самоорганізації українського суспільства	51
Марина Міщенко. Шляхи подолання плагіату в сучасній культурі	53
Інна Остафійчук. Феномен культурогенезу в історії культури	55
Тетяна Сидорчук. Ключові характеристики поняття «медіамистецтво»	58
Валентина Судакова. Культурна глобалізація як стимул культурних інновацій у сучасних суспільствах	61
Ольга Успенська. Аспекти та проблеми розвитку сучасного інформаційного суспільства	65
Зоя Тимченко. Стилiстично-жанрові особливості українського естрадно-популярного виконавства другої половини XX століття	67
Ганна Чміль. Конститування суб'єктивності стратегіями екрану	69
Світлана Шалапа. Мистецтво танцю як засіб виховання дітей та юнацтва	72
Ігор Юдкін. Методологічний зміст морфології культури	75

Юрій Богуцький

*директор Інституту культурології НАМ України,
академік Національної академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат філософських наук, професор*

**Сучасна культурна динаміка
самоорганізації суспільства:
стан та перспективи**

Протягом усієї багатовікової історії пізнавального ставлення людини до світу поряд із зверненням до зовнішньої (природної) дійсності наявна паралельна «саморефлексія мислячого духу» (Гегель). Зокрема, в цьому плані можна констатувати незмінну актуальність проблем, пов'язаних із становленням, функціонуванням і розвитком культури. Це пояснюється, по-перше, сутнісним прагненням людини до досягнення власної суспільно-культурної природи, адже пізнання зовнішнього світу є не так метою, як засобом людського буття, тоді як об'єктивний світ є реальністю, «в якій дух пізнає сам себе». По-друге, перманентний інтерес до питань генези та закономірностей еволюції культури зумовлено також потребою в теоретично узагальненій і логічно цілісній картині суспільної історії. Вочевидь не потребує обґрунтувань твердження про те, що побудова такої картини є однією з необхідних передумов уможливлення раціонально-осмисленого підходу до питання про перспективи культурно-історичного процесу — питання, не байдужого будь-якому поколінню людства. Сучасний етап розвитку культури характеризується низкою кризових феноменів і тенденцій як національно-культурного, так і глобального масштабу. Сюди передусім можна віднести так звану кризу «технократичної домінанти» та, як її наслідок, екологічну кризу. Загрозливих показників набуває криза духовності загалом і, відповідно, такі її окремі прояви, як дегуманізація суспільного буття, зне-

цінення особистісних властивостей людини, криза соціалізації особи, зниження соціально-рольової активності індивіда, девальвація інтелектуальної діяльності, глобальна освітня криза тощо.

Одним із ефективних засобів пошуку виходу з такого культурно-кризового стану є, на нашу думку, дослідження чинників і механізмів динаміки історії людської культури загалом та сучасного її етапу зокрема. Екстраполюючи ці механізми на аналіз потенційних шляхів певної історії, можна буде вести мову про раціоналізацію такого пошуку.

Аналіз сучасного етапу розвитку цивілізації свідчить про її глобально-масштабний критичний стан, зумовлений істотним дисбалансом між зростанням ефективності культурогенних утворень, породжених «технологічною раціоналізацією» природи, та підвищенням ступеня «стихійної некерованості» суспільного буття. Очевидним є те, що при збереженні такої культурно-організаційної парадигми, з одного боку, подальший розвиток продуктивних сил дедалі більше перетворюватиметься на свою згубну противагу, а з іншого, поглиблюватиметься духовно-культурна деградація суспільства. У результаті можна констатувати вичерпаність онтологічно-врівноваженого потенціалу такої культурної парадигми, що ґрунтується на індустріально-технологічній доміні. А отже, найбільш онтологічно доцільною має бути така переорієнтація вектора подальшого розвитку культури, яка будувалася б на альтернативній доміні, а саме — на пріоритетності її гуманістичного спрямування.

Реалізувати таку переорієнтацію можна лише створенням загальносвітового культурно-інтегративного простору. В іншому разі суперечність між глобальним характером дієвості артефактів культури та локальним характером мети їхнього застосування й контролю буде непереборною. Таким чином, логіка перспективного культурно-історичного процесу може бути «онтологічно раціональною» тільки за умови його руху по лінії синтезу вищезгаданої світової інтеграції, а отже, й самоорганізації національних культур (оскільки такі полярні тенденції, як культурно-національна замкненість та космополітичні прагнення до «ентропійного розсіювання» культур уже вичерпали свій уврівноважений потенціал).

***Summary.** Throughout centuries-long history of the cognitive attitude of man to the world, along with the address to external (natural) reality, there is a parallel «self-reflection of the thinking spirit» (Hegel). In particular, in this regard, we can state the continuing relevance of the problems associated with the formation, functioning and development of culture.*

The analysis of the modern stage of civilization evidences its global-scale critical state, due to a significant imbalance between the growth of the effectiveness of cultural-genitive entities, generated by the «technological rationalization» of nature, and an increase in the degree of «spontaneous unmanageability» of social life. It is obvious that, while maintaining such a cultural-organizational paradigm on the one hand, the further development of productive forces will increasingly become its destructive counterweight, and on the other hand, the spiritual and cultural degradation of society will deepen. As a result, we can state the exhaustion of the ontologically-balanced potential of such a cultural paradigm, based on the industrial and technological dominant. Consequently, the most appropriate ontological basis should be the reorientation of the vector of further development of culture, which would be based on an alternative dominant, namely, on the priority of its humanistic orientation.

Сергій Безклубенко

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

Інституалізація як істотний момент самоорганізації

Упродовж останніх років, чи то з натхнення здобутою державною незалежністю, чи то за інерцією нищівної критики колишньої «адміністративно-командної системи», чи то від примітивного розуміння демократії як відсутності або зневажання органів управління (анархії), в публікаціях, особливо дотичних до культури, так чи інакше торкається питання *самоорганізації та інституційних* форм розвитку.

Ось пасаж із так званої «Довгострокової стратегії розвитку культури в Україні до 2025 року», де термін «культура» застосовано у такому значенні: «Культура — це *самоорганізована* система практик, спрямованих на вираження і розвиток інтелектуальної і творчої спроможності людини або спільноти, або суспільства в цілому. Це, зокрема, дискурсивні (практики, мистецькі/художні практики, креативні/творчі, і практики комунікативні та дослідницькі. Ці практики визначаються цінностями суспільства.

Сектори культури — це *інституційно оформлені сукупності практик і практиків*. Наприклад, сектор музичного мистецтва,

сектор театрального мистецтва, сектор бібліотек і читання, сектор музеїв, сектор дизайну».

Залишимо поки що осторонь недоладність визначення культури загалом та виокремлення її «секторів», зауважимо лише: а куди подівся «сектор» моралі? Сектори політичної культури і права? Сектори науки і технології? Зрештою, весь комплекс *соціальної культури*?

Автори цього «опусу» ставлять питання про «*місію*» культури, її розвиток «в Україні» так, ніби йдеться про розвиток, наприклад, металургії чи літакобудування. «Культура» для них — щось окреме, «зовнішнє» для країни, принаймні «віддільне» від неї... Як тут не згадати президента Шарля де Голля, який не втомлювався повторювати: «Франція — це передусім культура!». Поза сумнівом, Україна, як і будь-яка інша країна, — це передусім *культура*. Але її, культуру, належить розуміти не так примітивно, щоб не сказати *тупо*.

Та про це йтиметься далі. У даному випадку нас цікавить те, що у цьому «пасажі» маємо досить приховане, або, як кажуть «дуже вчені» люди, імпліцитне протиставлення явищ (понять) *самоорганізації* та *інституалізації*.

Ось свідчення: «Цілі, визначається у цьому прожекті, розподіляються на інституційні й *суспільні*. Для переходу до *суспільних* цілей необхідно досягти інституційних цілей, оскільки останні обумовлюють досяжність перших. Проте виконувати завдання в рамках цілей треба одночасно. Інституційні цілі є, здебільшого, коротко- та середньостроковими. Суспільні цілі є переважно довгостроковими.

Інституційні цілі:

1. Упровадити учасницьку модель урядування в культурі, що працюватиме на засадах відкритого доступу і сприятиме сталості сектора культури.

2. Закріпити суспільно орієнтовану модель діяльності інституцій культури бюджетного та небюджетного секторів.

3. Модернізувати професійну мистецьку і культурознавчу освіту згідно з європейськими стандартами і практиками.

Суспільні цілі:

4. Актуалізувати освітній, інноваційний і комунікаційний потенціали культури.

Фокусна суспільна ціль — строковий горизонт виконання 3 роки з подальшим переглядом:

5. Закріпити роль культури як чинника порозуміння в суспільстві».

Попри термінологічно-понятійну плутанину (вживання понят-

тя *цїлі* замість *мета*), логічну малограмотність (протиставлення *інституцій* *суспільним явищам* чи *цінностям*, «*цїль*» чи «*мета*» не можуть бути «*довго- чи короткостроковими*»: такими можуть бути плани (програми) їх досягнення) і т.д. і т.п.), маємо справу з нерозумінням «діалектики» взаємин «самоорганізації» як процесу становлення, розвитку певного явища та «інституалізацією» як *проміжним*, якщо не кінцевим *результатом* процесу самоорганізації.

Наведений приклад далеко не винятковий, і не поодинокі факти нерозуміння самої «природи» культуротворення як спонтанного процесу самоорганізації суспільства, у якому формування інституцій являє собою лише «момент» цієї самоорганізації.

Цим зумовлений вибір теми виступу.

2. Для початку спробуємо прояснити ці терміни.

Почнемо з елементарного. У «Словникуу іншомовних слів» читаємо: «*Інститут* (лат. institutio) — **організація**, лад; запроваджений порядок...; *інституалізація* — запровадження яких-небудь громадських інститутів». Далі, «*Організація* (франц. organisation) — 1) *будова, структура* чогось; 2) сукупність людей, груп, об'єднаних для досягнення якоїсь мети, громадське об'єднання, державна установа. Упорядники цього словника розглядають лише слова-іменники. Відтак визначення видаються правильними. Але й за цих умов ми бачимо, що слова «інститут» і «організація» дуже близькі за значенням (щоб не сказати ідентичні). Та коли ми візьмемо до уваги, що слово *організація*, будучи похідним віддієслівним іменником, означає не тільки результат, але й процес формування певної «будови», «структури», «груп» й «окремих людей» у якісь об'єднання, то стане очевидно вся неадекватність протиставлення цих понять, оскільки інституалізація і є процесом організації певних установ, і, навпаки, організація (як процес) і є інституалізацією, тобто запровадженням певних інститутів.

3. Віртуальна інституція як передумова появи реального суспільного інституту.

У процесі життєдіяльності люди часто-густо наражаються на всілякі негаразди, зокрема стихійні лиха (пожежі, паводки, землетруси і т.п.), які іноді зводять нанівець їхні старання облаштувати собі більш-менш комфортні умови існування. Поступово у суспільній свідомості виникає «ідея» запобігання різним небезпекам. Ця ідея, ця *ментальна настанова* уже являє собою ніщо інше, як віртуальну *інституцію страхування*. Минає якийсь час, і ця ідея «опредметнюється», «втілюється» у *соціокультурний інститут страхування*, що набуває різних форм — індивідуальних, кооперативних, держав-

них. У будь-якому разі цей новостворений інститут цілеспрямовано працює на компенсацію можливих утрат людей, оскільки запобігти стихійним лихам не в змозі. В свою чергу, люди невтомно працюють (самоорганізація!) над подальшим удосконаленням цього інституту, підвищенням ефективності його роботи. Щоправда, трапляється й таке, що цей новостворений інститут з часом починає тією чи іншою мірою нехтувати своїм фундаментальним призначенням і починає працювати на самого себе. Тоді у людей знову «пробуджується» самоорганізаційний «інстинкт», і вони вживають заходів до налагодження «зіпсованого механізму».

Такою взагалі є «діалектика» взаємовідношень *самоорганізації* та *інституалізації*. А саме: в процесі «самоорганізованих» пошуків удосконалення певної справи, — а життя людей це переважно *самодіяльність* (не плутати з мистецьким аматорством = художньою самодіяльністю) — спочатку формується така «віртуальна інституція, як *ментальна настанова* («ідея»), що згодом реалізується у вигляді *соціокультурного інституту* (установи, закладу, підприємства, організації). Останній надалі починає відігравати (і в цьому й полягає сенс його створення та запровадження!) *провідну роль у подальшому вдосконаленні процесу «самоорганізації»*. Аж поки не вичерпає свої можливості і не перетвориться на заваду. Тоді «самоорганізаційний» рух удосконалює цей інститут або й взагалі скасовує його і замінює іншим.

Для ВЕРИФІКАЦІЇ щойно висловлених зауважень розглянемо кілька історично зафіксованих процесів «самоорганізації» певних явищ та «інституалізації» як істотних «моментів» «самоорганізації».

4. *Канон як віртуальний «інститут».*

5. *Народження театру із хаосу самоорганізаційних процесів (Австралія, Чукотка, Давня Греція, Персія, Україна).*

Summary. *In recent years, whether inspired by state independence or by the inertia of crushing criticism of the former «administrative-command system», or from the primitive understanding of democracy as the absence or neglect of government (anarchy), in publications that are especially tangent to culture, one way or another, concern the question of self-organization and institutional forms of development. Here is a passage from the so-called «Long-term strategy for the development of culture in Ukraine until 2025» where the term «culture» is understood in the following meaning: «Culture is a self-organized system of practices aimed at expressing and developing the intellectual and creative ability of a person, community or society in general. These are, in particular, discursive*

(practices, artistic practices, creative, and communicative) and research practices determined by the values of society».

Зінаїда Бойко

*провідний інженер експериментальної
лабораторії з питань реалізації
досліджень культурології Інституту
культурології НАМ України*

Мова як основний компонент у діалозі культур

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

Як і в лінгвістиці, де існують різні класифікації мов, в культурології також постає проблема класифікації мов культури.

Проблема мови і культури — це проблема *розуміння*, іншими словами, *діалогу культур*. Як справедливо зауважує С. Г. Тер-Мінасова, найскладніше в цій проблемі є переклад смислів 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 і 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, закодovаних у мові, систематизація, аналіз цього алфавіту — одне з головних завдань лінгвістики і культурології.

Унаслідок 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 і поколіннями, коли виявляється відсутність спільної мови і звичні ключові поняття починають діяти як подразники, що лише зміцнюють і посилюють протилежності і напруження».

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, пов'язана з поняттям *глобалізація культур*, що існує поряд із такими поняттями, як *глобалізація англійської мови*, *глобалізація долара*, *тероризму*, *наркотиків* і т. д. Але провідною є інша тенденція — збереження культурної самобутності і рідної мови.

Оскільки головним засобом спілкування і культур, і людей є мова, одним із свідчень діалогу як взаємодії культур є *запозичення* з інших мов. Кількість і якість іншомовних слів і виразів дозволяють судити про масштаби діалогу культур.

Мова і культура мають певні засоби, за допомогою яких вони створюють різного роду перепони, «воюють» з іншими мовами і культурами. Але мова і культура й охороняють своїх носіїв, будучи свого роду щитами, що рятують народи від втрати національної самобутності. Це особливо важливо в умовах створення так званого «Глобального Села», за Маклюеном.

Отже, мова культури — це спосіб її збереження й передачі культури від покоління до покоління. Фундаментальний смисл мови культури в тому, що розуміння світу, який ми можемо пізнати, починаючи від поглядів Гумбольдта, Сепіра, Уорфа та інших, залежить від діапазону знання мов, що дозволяють цей світ сприймати, вийти за межі власної культури.

Summary. *The problem of the language and the culture was studied by eminent philosophers-rationalists R. Descartes, B. Pascal, G. Leibniz, who called «basic meanings» 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 is 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.*

The scale of resistance to the merge of cultures is quite wide: from passive rejection of the values of other cultures and languages up to active action

against their spread and establishment. Therefore, we are witnesses and contemporaries of many ethnic and religious conflicts, resurgence of nationalism and fundamentalist movements.

Unfortunately, every language conceals an arsenal of means, inciting inter-ethnic conflicts.

Булгакова Наталія Валеріївна

*викладач кафедри міжнародного
туризму Київського національного
університету культури і мистецтв*

Музеефікація та анімаційна діяльність у замках та фортецях України

Містобудівний розвиток населених пунктів, художньо-естетичне виховання суспільства не можливі без включення замків, фортець та монастирів у сучасне життя, надання доступу до пам'яток історії та культури широким верствам населення України й іноземним туристам.

На сучасному етапі розвитку фортифікаційного туризму об'єкти його показу широко застосовуються у різноманітних закладах господарства, використовуються з культурологічною й атракційною метою. Пам'ятки оборонного зодчества є об'єктами екскурсійно-туристичних маршрутів комерційного та краєзнаво-освітнього значення. Прикладом такого є: національна система туристично-екскурсійних маршрутів «Намисто Славутича». Ця система охоплює 12 областей України: Дніпропетровську, Житомирську, Запорізьку, Київську, Кіровоградську, Миколаївську, Одеську, Полтавську, Сумську, Херсонську, Черкаську, Чернігівську і Київ. У межах національної системи «Намисто Славутича» розроблено туристично-екскурсійні маршрути за тематичними напрямками, місцями, багатими на пам'ятки історії, культури, архітектури і природи, а також пов'язаними з життям і діяльністю видатних людей. Передбачено здійснення численних радіальних подорожей і екскурсій з основних пунктів цих маршрутів;

— туристичний маршрут «Золота підкова Львівщини», до якого належать 5 замків в Олеську, Підгірцях, Золочеві, Свіржі та Старому Селі, а також монастир в Уневі;

— туристичний маршрут «Замками Західного Поділля». Цей

маршрутоохоплює близько сотні пам'яток оборонних культових споруд, замків і фортець бастионного типу (у Тернополі, Скалі Подільській, Котелівці, Підгайцях, Теребовлі, Доброводах, Підгорянах, Яблунівці, Кам'янець-Подільському, Жванцях, Бережанах, Окопах, Кудрицях, Рихті, Теребовлі, Чорткові й ін.). Опорними пунктами маршруту є величні оборонні комплекси Кам'янець-Подільської й Хотинської фортець.

Традиційним є проведення на території замків, фортець і монастирів фестивалів, улаштування музеїв або заповідників, надання послуг харчування та розміщення, не говорячи вже про найбільш поширену екскурсійну діяльність. Яскравим прикладом надання послуг харчування в замках України є ресторан «Гридниця», відкритий в Олеському замку (де пропонується широкий асортимент з надання найрізноманітніших бенкетних послуг, створюється затишна атмосфера епохи лицарства і романтизму, подаються найкращі страви справжньої української кухні), ресторан у Збаразькому замку, ресторан в Ужгородському замку і винні погребі.

Щодо надання послуг розміщення потрібно констатувати, на жаль, що донині жоден замок України ще не готовий відкрити свої двері перед туристами. Найближче до фази формування номерного готельного фонду «просунувся» Мукачівський замок («Паланок») у Закарпатті. А єдиним палацом замкового типу, який приймає рекреантів, є палац графів Шенборнів у тому ж Мукачівському районі Закарпаття, переобладнаний під санаторій «Карпати» (площа — 50 га), рекомендований хворим на серцево-судинні недуги.

Цікаві замки і для кіноіндустрії, яка в свою чергу є значущою галуззю економіки багатьох країн. Подамо коротку фільмографію українських замків.

Хотинський замок використовувався для зйомок фільму «Д'Артаньян и три мушкетера» (де він грав роль французького замку Ла-Рошель); «Гадюка»; «Русалочки»; «На войне как на войне»; «Захар Беркут»; «Баллада про доблестного рыцаря Айвенго»; «Чорна стріла», «Рицарський замок» і недавнього кіношедевра «Тарас Бульба». Облозі Хотина російськими військами в 1739 році присвячена кінокартина «Ода на взятие Хотина» М. Ломоносова. Саме в Підгорецький замок кіношний Д'Артаньян привіз підвіски герцога Бекінгема, а глядачі фільму були впевнені, що цей замок знаходиться в середньовічній Франції.

Олеський замок використовувався як майданчик при зйомці декількох фільмів. Кіностудія імені О. Довженка знімала тут епізоди до фільму «Овод» (режисер М. Мащенко), «На крутизне»

(1985), «Козаки йдуть» (1991), «Час збирати каміння» (1995). Кіностудія «Білорусьфільм» знімала в замку сцени для фільмів «Пастух Янка», «Дике полювання короля Стаха» і «Королева Бона», а Одеська кіностудія — епізоди до «Д'Артаньяна и трёх мушкетёров». У Олеському замку знятий також фінальний епізод польського фільму «Вогнем і мечем».

Свірж — старовинна фортеця, що належала роду Свірзьких. Це ще один замок, який активно використовується кінематографістами ще з радянських часів. Цей образ фортеці, що піднімається на пагорбі над великими ставками, добре вписався в образ Бетюнського монастиря в мушкетерської сазі Г. Юнгвальда-Хилькевича. Так, у фільмі «Д'Артаньян і три мушкетери» замок спочатку був домівкою Д'Артаньяна, з якого він вирушив підкорювати Париж, далі став місцем драми — саме тут отруїли Констанцію, а потім він перетворився на французьку фортецю Ля Рошель, у якій відбувся легендарний «сніданок під кулями» 4-х мушкетерів.

У Кам'янці-Подільському знімали велику кількість фільмів, як широко відомих, так і для вузької глядацької аудиторії. Фільмів, де присутня Кам'янець-Подільська фортеця, налічується близько 20. Фільмографія містить такі роботи: «Тривожна молодість» (1955); «Триста років тому...» (1956) (у фільмі грає в основному Корсунь); «Орлятко» (1957) — частина сцен першої половини фільму знімали в Кам'янці, який тоді ще був у руїнах, залишених унаслідок Другої світової війни. У фільмі «Народжені бурєю» (1957) Кам'янець грав роль невідомого західного українського міста. В деяких сценах був показаний й Петропавлівський кафедральний собор; «Співробітник ЧК» (1963); «Комісар» (1967) — Кам'янець виступає як Бердичів (Житомирської обл.); «Стара фортеця» (1973); «Балада про доблесного лицаря Айвенго» (1982); «Чорний замок Ольшанський» (1984) — 2-серійний фільм, значна частина подій якого знята на фоні Кам'янецької фортеці, яка у свою чергу грає роль Ольшанського замку; «Небезпечно для життя» (1985); «Папа» (2004) — Кам'янець в образі Тульчина (Вінницькая обл.); «Мости сердечні» (2006); «Дев'ять життів Нестора Махна» (2006); «Богдан-Зиновій Хмельницький» (2006) — у фільмі Кам'янець зображує Збараж. Часто Кам'янець змушують грати реальні укріплення, що дуже відрізнялися від кам'янецьких оборонних споруд; «Прорвемося» (2007); «Гарас Бульба» (2009); «Той, хто пройшов крізь вогонь» (2011); «Величне століття. Роксолана» (2011), що зображувала фортецю в Белграді; «Іван Сила» (2013); «Всі можуть короли» (2014).

Проведення фестивалів на територіях середньовічних замків

і фортець в Україні має хоч і незначну, але все ж свою історію. Починаючи з 1991 року, в Україні кількість таких фестивалів й якість їх проведення постійно зростала і покращувалась.

Багато замків і фортець, на жаль, залишаються поза увагою держави і є маловідомими громадськості.

В Європі оборонні пам'ятки середньовіччя досить активно використовують у туристичній індустрії. Одним із напрямів їх туристичного відродження є залучення цих об'єктів до проведення різноманітних фестивалів (музичних, історичного фехтування, середньовічної культури та ін.).

За роки незалежності у понад п'ятнадцяти середньовічних замках і фортецях України були проведені всеукраїнські й міжнародні фестивалі середньовічної культури, фестивалі військово-історичної реконструкції, історико-музичні фестивалі тощо. Подвір'я й навколишні території замків і фортець у Білгород-Дністровську, Мукачеві, Олеську, Кам'янець-Подільському, Кремінці, Луцьку та інших містах України у різні роки ставали місцями проведення цих фестивалів. Уже традиційними стали міжнародний фестиваль середньовічної культури «Меч Луцького замку» у м. Луцьк Волинської області на території замку кінця XIII — початку XIV ст. Молодшими, але вже відомими і популярними є фестиваль військово-історичної реконструкції «Terra heroica», що проходить у м. Кам'янець-Подільський Хмельницької області, і фестиваль середньовічної культури «Тустань», місцем проведення якого є державний історико-культурний заповідник «Тустань» у селі Урич Сколівського району Львівської області.

Традиційним також є історико-музичний фестиваль «Стародавній Меджибіж» (сmt. Меджибіж, Хмельницька область), який щорічно проводиться, починаючи з 2004 року, в кінці серпня в Меджибізькому замку XIV—XVI ст. У фестивалі дні замок наповнений туристами, лицарями, лучниками, королями і принцесами, міфічними героями. В 2011 році участь у фестивалі мають право брати тільки учасники в повністю автентичних костюмах. Із усієї України приїждять сюди реконструктори з понад 50 військово-історичних клубів, щоб узяти участь у турнірах і групових боях, конкурсах костюмів тощо. Окрім того, на початку літа відбувається дводенний фестиваль, присвячений відкриттю сезону в Меджибожі.

Якщо взяти до уваги географічний аналіз проведення фестивалів у фортифікаційних спорудах України, то потрібно відзначити, що, як правило, більшість з них відбуваються на територіях тих замків і фортець, збережених на належному рівні, відреставрованих,

або таких, що мають на своїх територіях музеї. Це говорить про те, що ступінь збереженості є одним із тих факторів, що впливають на вибір об'єкта на місце проведення фестивалю.

Крім згаданих ще кілька замків у різні роки ставали місцями проведення різноманітних фестивалів. Міжнародний фестиваль німецької культури «Карпатенланд» проходив у Мукачівському замку «Паланок», лицарський турнір фестивального типу — в Золочівському замку, фестиваль-конкурс флористів України «По історичних місцях» і міні-фестиваль готичної культури «Чорна ліра» — в Олеському замку, фестиваль етнічної культури «Галас» в Острозькому замку, Всеукраїнський фестиваль козацької пісні «Байда» — у Вишневецькому замку, міжнародний фестиваль історичного фехтування «Сталева троянда» — в Луцькому замку, міні-фестиваль готичної культури «Чорна ліра» — у Збаразькому замку.

Найбільш відомими, видовищними та масовими в Україні є ті фестивалі, які сьогодні відбуваються у найкраще збережених замках та фортецях, де туристи мають можливість не лише подивитись фестиваль, але і оглянути замок або фортецю. Прикладом може служити молодий міжнародний фестиваль історичної реконструкції середньовіччя «Битва націй». Основою програми фестивалю є бої. На спеціально побудованому ристалищі в оточенні трибун і тисяч глядачів протягом трьох днів проходять бої між національними збірними за звання найкращої збірної світу. На фестивалі створюється максимально достовірна історична атмосфера для всіх учасників. Це і автентичні заклади харчування, і фольклорні концерти, і величезна кількість торговців предметами реконструкції з усього світу. Так само організатори дарують усім гостям і учасникам яскраві та незабутні враження від фаєр шоу, майстер-класів і веселих конкурсів. Взяти участь у фестивалі можна за наявності якісної реконструкції історичного костюма і предметів побуту для цивільних учасників, елементів захисного і наступального спорядження для бойових учасників фестивалю.

Але добре збережена пам'ятка, як засвідчує досвід країн Європи, не завжди є головним аргументом при виборі місця фестивалю. Різноманітні фестивалі проводяться не лише на територіях добре збережених замків та фортець, але і тих, що дійшли до нашого часу в руїнах. В Україні поки що такими поодинокими прикладами є фестивалі біля руїн Кременецького замку (м. Кременець, Тернопільська область) та Невицького замку (с. Кам'яниця, Ужгородський район, Закарпатська область).

У 2005 році замкова гора Бона у м. Кременець Тернопільської

області, де збереглися руїни замку XIII—XIV століття, стала місцем проведення фестивалю середньовічної культури «Королева Бона-2005», а з літа 2006-го в Невицькому замку проходить театралізоване свято весільних обрядів «Невицький замок — замок наречених». Тут відтворюють процеси сватання, пригощають традиційними стравами, співають весільних пісень.

Території біля згаданих замкових руїн добре впорядковані. Ці приклади переконливо свідчать про можливість проведення фестивалів та збільшення зацікавлення туристів до аналогічних об'єктів. Десятки руїн замків в Україні є невідомими для широкого кола, і звичайно сьогодні вони майже не використовуються у туристичній індустрії. Лише поодинокі допитливі туристи їх відвідують. Території навколо цих об'єктів є невпорядкованими, а руїни самих замків є навіть небезпечними для життя туристів. Сьогодні така ситуація склалася з руїнами більшості замків Тернопільської, Закарпатської областей та ін.

На прикладі цих двох фестивалів до групи основних показників, що вплинули на вибір місця проведення фестивалю, належить розташування пам'ятки архітектури. Туристи, які відвідують фестивалі, наприклад на замковій горі у Кременці, мають можливість не лише оглянути руїни замку, але і побачити панораму міста, розміщеного у широкій мальовничій долині річки Іква, прилеглі вершини гір Хрестова, Воловиця, Куличівка, Дівочі скелі, Черча. Висота замкової гори — 397 м над рівнем моря.

Історична реконструкція одягу, спорядження, елементів побуту минулих часів, військових подій набуває в Україні все більшого поширення та популярності серед туристів. Географія фестивалів й їхня кількість в Україні кожного року збільшується. Проте ці показники є незначними порівняно із європейськими. Ще кілька десятків фортифікацій (переважно замки) можуть бути місцем проведення фестивалів. Також більше фестивалів можуть відбуватися у вже залучених у цьому процесі замках і фортецях.

Ще однією важливою формою використання і збереження замків є створення на їх базі музею або включення самої оборонної споруди до складу історико-архитектурного заповідника.

***Summary.** As a result of the development of official tourism, the objects of this category are widely differentiated in different cultural contexts, they are based on cultural and creative moto. From memorials to the surrounding communities, excursion-tourist routes of the trade and corporative and educational establishments are covered.*

Галина Вишневська

*доцент кафедри
міжнародного туризму Київського
університету культури і мистецтв,
доктор філософії (Ph.D., культурологія), доцент*

Сакральне мистецтво Закарпатського регіону — світова спадщина ЮНЕСКО

Закарпатський регіон має безцінне надбання — зразки сакрального мистецтва, що стали світовою спадщиною. За архітектурним стилем усі вони належать до українських: галицький, гуцульський, бойківський і лемківський.

Унікальна архітектура, якою гордяться на національному рівні, спадщина, яку вважають одним із національних символів і показують туристам з усього світу. Неповторні дерев'яні церкви, занесені до світової спадщини ЮНЕСКО.

Мармороська готика — група дерев'яних церков, у стилі яких відчутний вплив готичного архітектурного стилю мурованих споруд. Тип храму з баштою над бабинцем, на нашу думку, виник як оборонний вже в XII–XIII ст., за часів жорстоких і безперервних воєн. Очевидно, в кінці XIII ст. або на початку XIV ст., паралельно з проникненням рис готики в кам'яну архітектуру, вони з'являються і в дерев'яному будівництві, саме в тих елементах, що становили найбільш «рухому» частину композиції мас — вінчання башти. На них улаштовують височенний шпиль — спершу один, а згодом — з чотирма маленькими баштами, на рогах покрівлі. Башти з кількома шпилями має велика крайниківська група церков у Стеблівці, Крайникові, Сокирниці, Данилові та Олександрівці. Усі ці села входять до Хустського району, і в нашій статті йдеться про саме їхню долю храмів.

Мармороська готика в Україні є тільки у Закарпатті, і вже цим вона унікальна. Цей тип сакральної архітектури охоплює також частину Румунії. У наших сусідів він піднесений до рівня національного символу. Якщо порівнювати ці храми в Україні і Румунії, то українські церкви є більш затишними, обжитими. Можливо, український характер проявляється саме в цьому відчутті. У тому, що ідея вертикалізму не перекреслює прості життєві радощі. Але ці порівняння стосуються не реального стану реальних храмів, а є мистецтвознавчою рефлексією, й їх автор та дослідник розуміє це, як мало хто в Україні. Варто визнати, що цю неповторну спадщину ми можемо втратити через байдужість та радикальну трансформацію почуття краси у самих

українців — віруючих місцевих громад, чиї прадіди творили готику у дереві. Більше того, ніхто не поверне у ці церкви втрачені ікони і розписи. Дух їхнього часу ледь проглядається пунктиром у нашій свідомості — загал не те, що не знає, а й не розуміє їх цінності. Для багатьох пластикова вагонка, видрукувані на принтері блискучі образи та цибульчасті синенькі бляшані куполи із золотенькими зірочками на них є набагато важливішими.

Підготовка номінації «Дерев'яні церкви карпатського регіону» до Списку світової спадщини ЮНЕСКО триває ще з 1998 року. У 2002 році у напрямку внесення західноукраїнських святинь до Списку ЮНЕСКО розпочалася співпраця кафедри Реставрації та реконструкції архітектурних комплексів Національного університету «Львівська політехніка» та інституту «Укрзахідпроектреставрація». Через 6 років до українських фахівців долучились польські — разом із ними створювались робочі групи, які реалізовували спільний проєкт. Спеціалісти обстежили півсотні дерев'яних святинь на території українсько-польського прикордоння. Результатами досліджень став вибір об'єктів для подання комітету ЮНЕСКО: 8 церков з України та 8 — з Польщі.

Церкви в Ужку та Ясінях зацікавили комітет ЮНЕСКО, тож Закарпаття опинилося у числі регіонів, що поповнили свій список об'єктів Світової Спадщини. Що ж унікального у цих витворах сакрального мистецтва, яка їх історія та чим вони можуть привабити туристів?

Храм Святого Архангела Михаїла в Ужку — яскравий приклад архітектури бойківської школи. Цей стиль особливий тим, що зазнав змін, характерних лише для маленького регіону в Закарпатті. Якщо прямувати до села з боку Ужоцького перевалу, легко помітити храм у вишуканому обрамленні Карпатських гір. Чорний колір ґонту, що вкриває дерев'яну святиню згори донизу, додає їй витонченості та створює чіткий акцент. Подібне «вбрання» церков спостерігається ще хіба в Словаччині, проте чим далі, тим рідше люди обирають такий спосіб обробки — темний, майже чорний колір, досягається шляхом покриття ґонту спеціальною олією, що захищає дерево від вологи. Збудована церква була у 1745 році, й донині вона зовні зберегла свій первісний вигляд. Існує народний переказ, згідно з яким після приходу чуми в Європу в Ужку вижив лише один селянин. Саме він і жив трохи вище від пізніше збудованої церкви. Згодом сюди почали переїжджати мешканці доколишніх галицьких сіл і з Львівської області. Церкву споруджували усім селом під керівництвом майстрів Павла Тоніва з села Бігля (сусіднє село на Львівщині) та Івана Циганина — з Тихого. Уся церква зроблена з ялини і

бука, а замість цвяхів усе скріплюють маленькі дерев'яні кілки. До сьогоднішнього дерев'яний храм — єдина святиня в Ужку. Нині він належить Московському патріархату.

Внутрішнє оздоблення церкви Архангела Михаїла просте, проте є і кілька багатих деталей, зокрема царські ворота. Та найбільше зацікавлює увагу гра світла в середині храму, що створюється завдяки переходам від світлих до темних відтінків брусу.

Особливою родзинкою церкви є дзвіниця. Мешканці покрили її бляхою, яку старанно фарбують у світло-блакитний колір, що символізує у християнстві небо. Такий вибір оздоблення пам'ятки архітектури не найкращий, адже під покриттям дерево не дихає і швидше руйнується. Втім, важко сперечатися з багаторічними традиціями. Саме у цій споруді знаходяться три дзвони. Найстаршому з них більше років, ніж самій церкві — він був вилитий ще у 1638 році і тримається на дерев'яних скобах. Інші два калатала сучасніші повністю залізні. Інформації про них не збереглося — їх могли як вилити спеціально для церкви, так і привезти звідкись уже готовими.

Справжня ж реліквія знаходиться на горищі самої церкви — це старовинний тріскотник. Він має вигляд дерев'яного ящика із решіткою, проте є незвичайним інструментом. Ще коли будували церкву, його зробили з ялини і ліщини. Почути його можна лише раз у році — перед Великоднем, коли люди готуються до свята. Згідно з традицією, у дзвони у цей час калатати заборонено, ось і приводять його у дію поворотом дерев'яної ручки, створюючи справжній гуркіт. Як тільки паски спечені та освячені — тріскотник знову замовкає. Ще на рік. Не дивно, що про ці унікальні калатала знає мало хто з приїжджих.

Зовнішня краса та багата історія храму святого архангела Михаїла вражає. Шкода лише, що наразі інтер'єр церкви зіпсований пластиковою вагонкою та штучними квітами. Автентичними у святині залишилися три ікони. Внесення до Спадщини ЮНЕСКО — шанс для храму повернути свій початковий вигляд, а для нас зберегти історичну пам'ятку для наступних поколінь.

Другою закарпатською дерев'яною святиною, яку внесли у міжнародний Список, стала церква Вознесіння Господнього у селі Ясіня на Рахівщині. Її ще називають Струківською. Споруда особлива перш за все своєю дзвіницею, що вважається одним із найгарніших витворів закарпатського архітектурного мистецтва. Святиня відноситься до найменших дерев'яних церков на Закарпатті. У той самий час вона є надзвичайно акуратною, витонченою й ідеально вписаною у ландшафт. Є у ній навіть щось казкове. Аби мати просторове уявлення про споруду, необхідно обійти її навкруги: відразу стає видно старанно те-

сані балкові зруби, продумане співвідношення центральної й бокових частин, гонтову покрівлю дахів та маленькі ліхтарики під ними. Дата побудови церкви — 1824 рік — вирізьблена на окремій дошці та оздоблена трьома хрестами.

У 30-ті роки ХХ століття Струківська церква була певним символом Підкарпатської Русі: її зображення прикрашало поштові марки у часи, коли Закарпаття входило до складу Першої Чехословацької Республіки. Історія заснування села і храму тісно пов'язані між собою. Люди залюбки розповідають про святе місце, де розташована церква, про гуцула Івана Струка, який вів отару овець із села Зелене. Коли кілька сотень років тому він повертався додому, сонячна приємна погода і надзвичайні краєвиди долин Рахівщини змусили пастуха затриматись і замилюватись красою. Невдовзі почались сильні морози і тому чоловік не зміг попрямувати додому з вівцями — перевал сильно засипало снігом. Він повернувся у долину і збив кошару, залишивши там овець, а сам вирушив у путь. Пройшла зима, і пастух вирішив повернутись у гарну місцину разом із сином. Його здивуванню та радості не було меж, коли він побачив всіх своїх овець живими та ще й із приплодом. Єдиною причиною пояснення цих подій могло бути тільки диво. Саме цьому Струк збудував на цьому місці капличку і будинок із найбільшого ясеня. Пень дерева був настільки широким, що біля нього, упершись спинами, могли сісти дванадцятьох осіб. Саме пастух у долині заснував село Ясіня. Згодом на місці каплички була збудована і посвячена церква Вознесіння, хоча традиційна її назва Струківська. Інтер'єр храму дуже затишний і вишуканий одночасно: тут збереглися ікони ХVІІ століття, які відрізняються тонкої гармонією кольорів та притаманним народним типажем. Одна з головних родзинок Церкви Вознесіння Господнього — 11-метрова дзвіниця. Її було створено раніше за храм, у 1813 році. За переказами мешканців Ясіні, її перенесли до Вознесеньського храму з іншої частини селища. Тоді вона прикрашала храм, який зруйнувала пожежа. В середині Струківського храму зберігся чудовий іконостас.

Греко-католицька громада відродилась тут восени 1995 року. Цікаво, що греко-католики у святині почергово проводять богослужіння з православними. А подібне спостерігається зовсім не часто. За пам'яткою старанно доглядають: вона реставрувалась у 1971 році, а відносно нещодавно, у лютому 2006 року, було оновлено гонтове покриття дахів. Належний вигляд церкви та її значущість в історичному та духовному розвитку краю стали основними причинами внесення її до Списку ЮНЕСКО.

Храм святого архангела Михаїла в Ужжук та церква Вознесіння

Господнього у Ясінях — архітектурні докази існування на Закарпатті гідних міжнародного визнання витворів сакрального мистецтва. Проте, щоб відчувати особливу духовну атмосферу цих храмів, їх варто побачити особисто.

Summary. *Transcarpathia has invaluable assets — examples of sacred art that have become world heritage. The unique architecture, which is the proud of the national level, is a legacy considered one of the national symbols and shows to tourists from all over the world. Unique wooden churches are included into the UNESCO World Heritage Site.*

Ірина Войналович

*магістрантка кафедри естрадного
виконавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

Українська рок-опера: традиції та перспективи розвитку

Імпортунання та національна адаптація рок-опери в українській музиці відбувається впродовж останніх тридцяти років. Її історію творять як визнані майстри, так і аматори. Але, незважаючи на значні часові, стильові та композиційні розбіжності у творах, простежується загальна естетична позиція авторів. Жанр рок-опери сприймається ними як можливість висловити вагоме для суспільства доступною та зрозумілою мовою. Їх завдання — не розважати, а змусити замислитися, використовуючи зрозумілі широкому загалу слухачів засоби. Можна здійснити класифікацію українських рок-опер, визначаючи твори як подібної стильової насиченості, так і явища, що мають абсолютно індивідуальні стильові характеристики. На наш погляд, гомогенізація, присутня в окремих композиціях і номерах творів великих форм, не може бути характеристикою цілого в рок-опері.

Еклектичність і синтез як засадничі позиції жанру створюють передумови для різної за складовими і кількісними характеристиками стильової насиченості впродовж вистави. До того ж, закони сцени (необхідність конфлікту, контрастів, ефектних співставлень) і образи персонажів підштовхують композиторів до використання протилежних стильових засобів у різних номерах рок-опери. Цей

факт підкреслює позицію щодо ціннісної вартості музичного твору в жанрі рок-опери. Адже гомогенізація притаманна творам комерційної спрямованості, а гетерогенне мислення композитора породжує якісно нові зразки. Тобто, виходячи з цього положення, можемо стверджувати, що всі рок-опери мають культурну і наукову цінність, бо їх експериментальний характер, покликаний трансформувати, з одного боку, жанрові стереотипи масової музики, а з іншого — академічної, веде до загальної розбудови музично-театральної ланки авторської творчості. Однією з рис українських рок-опер є можливі способи побутування, що створюють чотири групи: театральний, у якому музичну частину поєднано з ключовою драматичною (частково можна віднести «Містера Сковороду» Г. Татарченка, «Лісову пісню» Л. Волоха, «Розп'ята юність» Ю. Дерського, в цілому — «Міф» Ю. Любінця і О. Охрименка); концертний («Полуденна ніч» групи «Гравлики Supersomcs», «Платний пляж на Стіксі» О. Войтовича і В. Майструка); оригінальні проекти («Парфумер І. Демаріна, «Ірод» І. Поклада та більшість інших українських рок-опер); продюсерські проекти із заниженою роллю композиторів і провідною комерційною лінією (вимагають високого рівня музичного менеджменту, якого вітчизняний музичний бізнес ще не досяг).

Більшість зарубіжних науковців розглядають особливості рок-опери в контексті міфу і трагедії, підкреслюючи поєднання в жанрі двох типів «залучення» — аполлонічне та діонісійське (за Ф. Ніцше). Під час аналізу рок-опер відбувається акцентуація на одному із засобів рок-культури — квазірелігійній природі, найбільш яскраво виражений у «епізодах стану» (Є. Бурліна), з повним емоційним «залученням» слухача. Такі риси типові для трагедійних українських рок-опер — «Парфумер» І. Демаріна, «Розп'ята юність» Ю. Дерського, «Дівчина і Смерть» Є. Лапейка, «Ірод» І. Поклада, «Біла ворона» Г. Татарченка, — в яких опосередковано і контекстуально порушується питання стосунків людини і Бога.

Наслідуючи класика рок-оперного жанру Е. Уеббера, українські композитори широко використовують формотворчі та розробкові засоби масової музики, як-от: пісенні куплетні форми з тембровим та фактурним варіюванням акомпанементу, додаванням вокальних або інструментальних контрапунктів, рідше використовуючи так звані «риффи». Для багатьох творів також характерна мозаїчність композиції, у якій значну драматургічну роль відіграють лейтмотиви, ремінісценції й арки. у національній рок-опері митці віддають перевагу мелодійним лейттемам і вибудовують концепцію лейттембрів, рідше звертаючись до лейтгармоній та лейтритмів.

Особливим питанням у даному контексті є взаємозв'язок із фольклором. Якщо Уеббер подає фольклор в адаптованому вигляді, як складову масової культури, то для низки українських рок-опер його роль у стильовому синтезі є ключовою. Спираючись на це, можна виокремити певну неофольклорну лінію.

У деяких українських рок-операх поетичний текст має самостійне художнє значення (наприклад, лібрето Ю. Рибчинського, що існують як п'єси), а в інших — текст підпорядковується музичній концепції. Щодо використання балету, то його роль найбільша в постановках Г. Ковтуна рок-опер Є. Лапейка, де сценічна пластика й танець створюють окремий смисловий шар вистави. Хореографічні фрагменти також систематично намічені в партитурах С. Бедусенка, І. Поклада, Г. Татарченка.

Рок-опера разом зі стильовими прийомами і засобами рок-музики вповні запозичила світоглядні й естетичні позиції різних напрямків року. Так, в українській музиці тема філософії буття передана у «Білій вороні», «Містері Сковороді» Г. Татарченка, життя і смерті — у «Дівчині і Смерть» Є. Лапейка, а божевілля, психологічних розладів — у «Парфумері» І. Демаріна та «Іроді» І. Поклада.

Українська рок-опера, маючи свої відмінні риси, що сформувалися у творчості провідних композиторів, поступово інтегрується в світовий контекст без характерного для початкової стадії стильового анахронізму. Її розбудовники поступово розширюють коло компонентів, залучених до синтезу, шукають нові шляхи у поєднанні елементів різних музичних напрямків і жанрів.

Summary. Imports and national adaptations of rock operas in Ukrainian music have been taking place over the last thirty years. Its history is created by both recognized masters and amateurs. But, despite significant time, stylistic and compositional differences in the works, the general aesthetic position of the authors can be traced. The genre of rock opera is perceived by them as an opportunity to express weight for society in an accessible and understandable language. Their task is not to entertain, but to make them think through the means, which are understandable to the general public. The Ukrainian rock opera, having its distinctive features, formed in the works of leading composers, gradually integrates into a global context without a characteristic of the initial stage of stylistic anachronism. Its developers are gradually expanding the range of components involved in synthesis, looking for new ways in combining elements of different musical directions and genres.

Сергій Васильєв

*доцент кафедри організації театральної
справи імені І.Д. Безгіна Київського
національного університету театру, кіно
і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

Найкращі українські фільми 2017 року в оцінках кінокритиків і кіножурналістів

Щорічне зростання кількості нових вітчизняних фільмів (передусім повнометражних), що беруть участь у міжнародних кінофестивалях і які демонструють кінотеатри, передбачає критичне осмислення доробку сучасного українського кінематографа.

На початку 2000-х років Національна спілка кінематографістів України за ініціативи кінознавця Олександра Рутковського започаткувала Бюро української кіножурналістики (БУК), метою якого стали виявлення й презентація корпоративної ціннісної шкали, якої дотримуються кінокритики і кіножурналісти, що висвітлюють у ЗМІ вітчизняний кінопроцес і кінопрокат. Від 2011 року координатором БУК є Сергій Васильєв, автор цих тез.

У рамках опитування «Підсумки українського кінопроцесу та кінопрокату — 2017», (26 березня — 13 квітня 2018 року) респондентам було запропоновано назвати три найкращі українські ігрові й неігрові, анімаційні й короткометражні фільми 2017 року, а також одну найкращу українську стрічку 2017 року загалом.

Розглянуто фільми, прем'єри яких відбулися у період з 1 січня по 31 грудня 2017 року, а також стрічки, що у цей період вийшли в український кінопрокат. В опитуванні взяли участь 33 кінокритики і кіножурналісти.

Найкращим українським фільмом 2017 року за підсумками опитування стала мистецька мінімалістська драма «Рівень чорного» Валентина Васяновича, яку відзначили 10 респондентів. 5 респондентів визнали найкращою драму «Лагідна» Сергія Лозниці, створену у широкій європейській копродукції за міноритарної участі України. Прикметно, що ці стрічки були єдиними українськими ігровими фільмами останніх років, що отримали від респондентів присуд «чудова робота» (за медіаною оцінок).

Загалом респонденти назвали 12 українських кіноробіт, які вони вважали найкращими у 2017 році, в тому числі 3 неігрові фільми і 1 короткометражну стрічку.

У номінації «Найкращий український ігровий фільм 2017 року» «Рівень чорного» також отримав першість. Оскільки тут за умовами опитування можна було назвати до трьох стрічок, кількість респондентів, які виділили фільм, виявилася більшою — 20 осіб (і ще раз його згадали четвертим у переліку). 13 респондентів назвали фільми «Стрімголов» Марини Степанської й «Припутні» Аркадія Непиталюка.

Загалом були названі 12 ігрових стрічок. Всі вони виходили в український кінопрокат (11 — у 2017 році, 1 — у 2018, після фестивалів показів).

У номінації «Найкращий український документальний фільм 2017 року» найбільше голосів отримав «Dixie Land» Романа Бондарчука. Його відзначили 10 респондентів. 9 осіб згадали «Будинок “Слово”» Тараса Томенка. Обидва фільми були в українському кінопрокаті, а «Dixie Land» також демонстрували на провідних вітчизняних фестивалях — Міжнародному фестивалі документального кіно про права людини Docudays UA та Одеському МКФ (тут фільм здобув перемогу у конкурсі українських повнометражних фільмів).

У своїх відповідях респонденти назвали 14 неігрових стрічок. Разом із тим, третина респондентів не назвала жодного документального фільму.

У номінації «Найкращий український анімаційний фільм 2017 року» жодної стрічки не назвали понад половини респондентів — 18 осіб. 11 респондентів визнали найкращим фільм «Елювіум — Регенеративна істота» Стаса Сантімова, 9 осіб — «Причинну» Андрія Щербака. У своїх відповідях респонденти назвали п'ять робіт 2017 року і ще дві, представлені раніше.

Мала кількість згаданих анімаційних робіт ілюструє ситуацію практично неpubлічного функціонування вітчизняного анімаційного кіно, доступ до якого відкривають у першу чергу фестивалі. Зокрема, «Елювіум...» і «Причинну» було представлено на Одеському МКФ.

У номінації «Найкращий український короткометражний фільм 2017 року» перше місце поділили «Випуск '97» Павла Острікова і «Технічна перерва» Філіпа Сотниченка, які названо 14 разів. Також 11 респондентів згадали «Бузок» Катерини Горностаї. Ці три стрічки уклали 71% наданих варіантів відповідей.

У цілому респонденти назвали 16 фільмів. З фільми були згадано двічі, 10 — лише раз. До переліку потрапили по два фільми Павла Острікова, Світлани Шимко і Миколи Рідного. Без відповіді питання про найкращий український короткометражний фільм 2017 року залишили 11 осіб.

Порівняння оцінок кінокритиків і кіножурналістів з оцінками кінематографістів — членів Української кіноакадемії, які 20 квітня 2018 року вручили Другу премію «Золота Дзига» найкращим фільмам 2017 року, засвідчує переважну згоду у визначенні номінантів (4 із 5 номінантів у категорії «Найкращий ігровий фільм», 3 із 4 — у категорії «Найкращий неігровий фільм», 2 із 3 — у категорії «Найкращий анімаційний фільм» і 3 із 3 — у категорії «Найкращий короткометражний фільм») і розбіжності у визначенні найкращих стрічок у номінаціях. Згода тут зафіксована лише одного разу — в оцінках короткометражного фільму «Випуск'97».

***Summary.** Bureau of Ukrainian Cinema Journalists'survey was conducted from March 26 to April 13, 2018. Cinema critics and journalists were invited to name three of the best Ukrainian fiction, non-fiction, animated and short films of 2017 and the best Ukrainian film of 2017 overall. «Black Level» by Valentyn Vasyanovych was named the best Ukrainian film and the best Ukrainian fiction film. Roman Bondarchuk's «Dixie Land» was voted the best Ukrainian documentary, Stas Santimov's «Eluvium — Regenerative Being» — the best Ukrainian animated film and «Graduation '97» by Pavlo Ostrikov and «Technical Break» by Philip Sotnychenko split the win in the nomination «The best Ukrainian short film of 2017».*

Тетяна Гаєвська

старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України,
кандидат історичних наук,
доктор філософії (Ph.D., історія), с.н.с.

Свята у споживчому суспільстві: історико-культурологічний погляд

Свято в сучасному світі — явище доволі парадоксальне і мало зрозуміле. Ми спостерігаємо лавиноподібний процес виникнення нових свят (хоча зауважимо — не завжди нових, але завжди оновлених), особливо це стосується сучасної України. Безумовно, наша ситуація унікальна: відбувається становлення не тільки нової соціально-політичної моделі суспільства, а й трансформується ціннісна основа культури, в тому числі поняття свята. Цим пояснюється поява нових державних свят (наприклад, День захисника

України), прагнення відродити архаїчну складову святкової культури (Масниця) і в той же час проникнення традицій інших культур (Хеллоуїн). Проте більшість дослідників сучасної святкової культури вказують на втрату справжньої природи свята в сучасному глобальному світі.

Характерною рисою глобалізму став феномен споживання. Виникли нові невидимі спільноти людей, поєднані схожістю споживацтва. На зміну зберігачів секретів ремісників, давнім братствам майстрів, які робили глечики, тканини, фурғони, комоди, прийшли більш численні і відкриті співдружності споживачів. Як ніколи раніше, люди стали користуватися схожими речами одних і тих же марок. Місце братств по ремеслу зайняла демократія споживацтва.

Авторитарний, одержимий, накопичувальний характер, розвиток якого розпочався в XVI ст. і домінування якого в структурі характеру, принаймні середніх класів суспільства, тривало до кінця XIX ст., поступово набував ринкового характеру (Е. Фромм). Майже до середини минулого століття все, чим володіла людина, було єдиним і унікальним. Унікальні предмети, крім коштовностей і творів мистецтва, якщо з'являлися, то викликали недовіру. Людей поєднало не переконання, а споживання. Більшість користується однаковими речами однієї і тієї ж марки, що стало гарантією їх достоїнств та успіху.

Новий феномен перетворення предметів з об'єктів володіння й заздрості у засіб спільності можна розглядати як найяскравішу метаморфозу американського суспільства. В акті придбання і користування з'явився новий сенс. Виникло безліч так званих спільнот споживання. Вони виникали дуже швидко і не залежали від ідеології, були демократичними, загальнодоступними, аморфними і непотійними. Кордони їх були умовні: легко з'являючись, вони так само легко зникали. Вперше в історії людства їх об'єднувало так багато речей.

Говорячи про характеристику сучасного суспільства, необхідно підкреслити, що, починаючи з класичних досліджень Д. Белла, Е. Тоффлера, Е. Фрома, феномен споживання виділяється як предмет особливого інтересу, оскільки саме він моделює буття людини постіндустріального суспільства.

У попередні часи культура незалежно від історичної або регіональної складової сакралізувала фундаментальні цінності, і свято виступало одним із способів сакралізації. Традиційне свято «вбудовувалося» у виробничий життєвий і календарний цикл, сьогоднішнє свято — це процес споживання. Сучасна культура свято вміщує в аб-

солютно інший контекст. У своєму житті ми все частіше помічаємо, що свята стали більш «буденними». У наявності й інша тенденція: в нашій повсякденності все частіше виникають святкові інтонації, що складають основу рекламного дискурсу і нескінченно відтворюються в стінах торгово-розважальних центрів.

Безперечно, життя свята в культурі обумовлене найважливішою потребою — потребою в соціальній інтеграції. Потреба у фіксації соціальної цілісності існує на рівні як соціуму в цілому (будь то нація чи сім'я), так і окремого індивіда. Свята в культурі виконують безліч функцій, однією з яких є функція самоідентифікації. Поступовий розпад єдиної святкової культури, що виявляється в природному співіснуванні релігійних і державних свят, старих і нових, своїх і чужих, характерний перш за все для ХХ ст. і, безумовно, пов'язаний з процесами глобалізації та домінуванням тенденцій мультикультурності.

Феномен споживацтва виник у Сполучених Штатах Америки. Після колонізації Північної Америки почалося створення нової нації. Виникли «спільноти» споживачів товарів, які базувалися на слабких і нетривалих зв'язках, ніж ті, що об'єднували американців в перші роки колонізації. Вони особливим чином об'єднували тих людей, які в інших випадках були зовсім не пов'язані одне з одним — людей, які не сповідували одну релігійну або політичну ідеологію, що не подорожували по прерії і не будували нові міста. Специфічне значення, що надавало американським співтовариствам споживання, полегшувало асиміляцію, «американізацію» багатьох мільйонів, які прибували в Америку протягом ста років після громадянської війни. Поеднання у спільноти споживання стало типовим американським способом культурної адаптації. Спільноти споживання, як і будь-які інші спільноти, склалися з людей, які відчували, що у них однаковий рівень доходів, що вони однаково ризикують, що у них спільні інтереси і спільні турботи.

Існує одна маловідома особливість американського життя: США, на відміну від інших країн, по суті, не мали встановлених законом «державних» свят. Федеральна система надавала штатам право самим установлювати свята. Права президента щодо свят полягали у тому, що він міг звернутися з декларацією до всієї країни і надати вихідний федеральним службовцям у будь-якій частині США. Наприклад, День подяки виник просто як національний звичай. Президент Лінкольн у 1863 році перший видав президентську декларацію про День подяки, після чого це свято було законодавчо закріплено особливим законом у кожному штаті.

У 1939 році, коли країна ще не оговталася від великої депресії, в листопаді виявилось п'ять четвергів, і День подяки випадав на 30 листопада. Але традиційне святкування в останній четвер місяця було б нещастям для торговців всієї країни. Справи йшли погано, доходи були не значними, а за традицією різдвяні розпродажі починалися тільки після Дня подяки. У Нью-Йорку, Детройті та інших містах різдвяний сезон зазвичай відкривався парадом в День подяки. Тому не дивно, що з урахуванням цих обставин власник універмагу з Огайо Фред Лазарус-молодший запропонував перенести День подяки на попередній понеділок — 23 листопада, що подовжило сезон різдвяних покупок на цілий тиждень. Рада роздрібних торговців штату Огайо і газета «Інквайрер» із Цинциннаті підтримали цю ідею. У Вашингтоні цю пропозицію з ентузіазмом сприйняв Президент Франклін Д. Рузвельт, який оголосив, що в 1939 році День подяки треба святкувати з 23 листопада.

Така дрібна подія, як перенесення дати національного Дня подяки декларацією президента Рузвельта, набуло особливого значення перш за все тому, що з'явився новий зміст американського Різдва. Традиційне свято перетворилося на американський фестиваль споживання.

«Махінації з календарем» президента Рузвельта не всіма були сприйняті і розглядалися, як порушення божественного порядку. Хоча через кілька років усі штати звикли відзначати День подяки у четвертий четвер. Залишалися і ті, що продовжували демонструвати незалежність від федерального декрету, святкуючи День подяки і у четвертий, і у п'ятий (якщо він виникав) четвер листопада.

У 1880 році святкування Різдва було неприбутковим: так, наприклад, виробник ялинкових прикрас ледве умовив власника великої мережі магазинів Ф. Вулворта взяти його товар на 25 доларів. А вже через кілька років Ф. Вулворт постійно став замовляти тільки у цього постачальника ялинкових прикрас на 800 тис. дол. За наступні півстоліття він знайшов безліч нових постачальників, а сума його замовлень сягнула 25 млн. дол. «Зараз у нас жива, — наставляв Ф. Вулворт керівників своїх магазинів у грудні 1891 року. — Спробуйте зібрати хороший урожай. Ваш магазин повинен бути святково прикрашений. Повісьте ялинкові прикраси. Можливо, варто встановити ялинку у вітрині. Нехай магазин виглядає не так, як завжди... Добре б розібрати «поклади» непроданих товарів, при такому ажіотажі можна продати все, що не продалося в інший час. Кожен день ремонтуйте зламані іграшки та ляльки».

Одним з найбільш помітних персонажів американського Різдва

став Санта Клаус. Він швидко втратив схожість зі своїм прототипом із Старого Світу. У IV ст. жив реальний Св. Миколай, єпископ із Мири в Малій Азії, який після канонізації став вважатися святим покровителем Росії, а також моряків, злодіїв, незайманих і дітей. Згідно з легендою, Св. Миколай урятував трьох бідних дів від необхідності продати свою цнотливість, закинувши протягом трьох ночей кожній з них у вікно по гаманцю з золотом.

У США Св. Миколай швидко перетворився на популярну фігуру фольклору і псевдофольклору. Вперше в американській літературі його зобразив Вашингтон Ірвінг в «Історії Нью-Йорка по Нікербокеру» (1809), де Св. Миколай їхав по небу у фургоні. Уже у цьому описі він почав набувати деяких нових рис. Овальну форму, веселе обличчя і білу бороду американський Санта Клаус отримав від художника Томаса Наста в серії Різдвяних малюнків, яку розмістив у 1863 році в журналі «Харперс Уіклі». Наприкінці XIX ст. «віра» у зображеного художником Санта Клауса стала символом дитячої невинності і добросердечності дорослих. Популярність Санта була миттєвою, він став покровителем дитячих «сатурналій» і загальнонаціональних сатурналій споживання. З цього часу Санта Клаус міцно оселився в універмазі. І саме завдяки йому центр свята перемістився з церкви (Будинка Бога) в універмаг (Будинок споживання).

Завдяки його популярності серед дітей виникає Асоціація Санта Клауса. До 1914 року добре організована Асоціація Санта Клауса з штаб-квартирою в Нью-Йорку поставила собі за мету «зберегти дитячу віру в Санта Клауса». Асоціація хотіла отримувати від пошти листи, адресовані Санта Клаусу, щоб посилати їх авторам від його імені листи і подарунки.

Під впливом попиту стали відкриватися «школи» з підготовки «справжніх» Санта Клаусів. У розклад першої такої школи (в Альбіон, штат Нью-Йорк) були включені вивчення історії Санта Клауса, знайомство з костюмом і бородою, вивчались розваги для дітей та інші спеціальні предмети. Виникла і фірма під назвою «Помічники Санта Клауса», яка надавала професійних Санта Клаусів для особливих випадків.

Діяльність Сантів привела до того, що в сенат Каліфорнії в 1939 році був представлений законопроект (викликаний, за словами сенатора, тим, що Санта Клауси «продають все: від пива до автомобілів»), в якому вимагалось легально обмежити використання образу Санти.

Іншим специфічно американським звичаєм стала різдвяна ялинка, а виробництво прикрас для неї викликало цілу галузь про-

мисловості сезонного характеру. Існує версія, що першими в США ялинки стали прикрашати під час революції гессенські найманці, які намагалися відтворити свято своєї батьківщини. У північній Європі звичай прикрашати ялинку в XIX ст. був уже широко поширений. Однак ретельно продумане оздоблення, електричні гірлянди і, нарешті, синтетичні ялинки з'явилися саме в Америці. До 1948 року в США щорічно продавалося близько 28 млн. ялинок. На ста тисячах акрів землі щороку вирощувалося ялинок на 50 млн. дол. Після того як Ф. Вулворт в 80-х роках XIX ст. почав рекламувати ялинкові прикраси, став розвиватися і процвітати бізнес, пов'язаний з іграшками, гірляндами та іншими ялинковими товарами. Вирощування ялинок стало більш прибутковим після введення оригінальної агротехніки з використанням пнів (дерево спилюється вище нижніх гілок, з яких до наступного сезону виростають нові дерева). Різдвяна ялинка була офіційно визнана в 1923 році, коли президент почав запалювати її на галявині перед Білим домом. Але зростання цін на ялинки, небезпека пожежі й зростаюча стурбованість збереженням лісів сприяли виникненню ринку синтетичних ялинок із пластику, що використовуються не одноразово.

Отже, в новонародженому суспільстві споживання американці віднайшли одне одного. Нова цивілізація знайшла нові способи об'єднання людей: все рідше за допомогою переконань або віри, традицій або території, а частіше — за допомогою спільних зусиль і загального досвіду, організації повсякденного життя, характеру самосвідомості. Тепер американців більше об'єднували їх бажання, ніж їхні сподівання, їх об'єднувало те, що вони робили і що вони купували, і то, як вони всьому вчилися. Для цих спільнот не були перешкодою ні час, ні простір, вони могли прийняти будь-кого без зусиль, іноді навіть без відома. Людей розділяли не місце проживання і не історичне коріння, а предмети та уявлення, які могли б виникнути де завгодно і існувати усюди. Тепер американці жили не на напівдослідженому континенті гір, річок і кар'єрів, а на новому континенті категорій. Їм було сказано (і вони вірили), що саме до цих спільнот вони належать. Американцям удалося стати найбільшими споживачами в світі.

Споживання, на думку Бодріяра, — це сучасний феномен, який має ознаки так званого суспільства достатку. У такому суспільстві використання речей не вичерпується їх простим практичним застосуванням (яке мало місце завжди і всюди), або навіть їх семіотичним застосуванням як знаків розрізнення, багатства, престижу тощо (що теж зустрічається у всіх людських суспільствах). Спожи-

вання — це інтенсивний процес вибору, організації і регулярного поновлення побутових речей, в якому неминуче бере участь кожен член суспільства.

Людина, все життя якої зосереджене на виробництві, продажу та споживанні товарів, сама перетворюється на товар. На «ринку особистостей» людина постає як сукупність речовинних якостей, які вона намагається продати якнайвигідніше для себе. Як на товарному ринку, так і на ринку особистостей функціює один і той самий принцип визначення їхньої мінової вартості. Глобальна споживча культура спрямована на створення глобальної публічної сфери на основі спільних цінностей глобального громадянства.

«Якщо суспільство споживання не виробляє більше міфу, то тому, що воно саме є своїм власним міфом. Диявол, який приносив золото і багатство (ціною душі), замінений просто достатком. І угода з Дияволом замінена договором достатку. Точно так само, втім, як сама диявольська суть Диявола ніколи не існувала, а змушувала вірити у своє існування, так і достаток не існує, але йому досить підтримувати віру, що він існує, щоб бути дієвим міфом» (Бодрійяр).

Подивимося на те, що відбувається, коли у повсякденності споживання виникає те, що репрезентується як свято. Для початку просте спостереження. Прогулюючись величезним торгово-розважальним центром (важливо, що він торговельний і розважальний), ми поступово починаємо відчувати особливий настрій святковості. Підбадьорлива музика, різнокольорові кульки, прикрашені вітрини, нескінченні запрошення взяти участь у розіграші призів і отримати подарунки, а головне — свято знижок! Все це розмаїття набуває нав'язливого характеру, зокрема й наше існування у парадигмі святкування. Весь простір, в якому розгортається повсякденний за своєю сутністю процес придбання товарів, пронизаний радісним відчуттям вічного свята, оптимістичного відчуття безперервного щастя. Точно такий же дискурс домінує в рекламних слоганах: «Свято — це тут!», «Свято всім — фінальні знижки!» і т.д.

Отже, не свято, а святковість — головне слово, яке визначає спосіб існування людини-споживача. Святковість є виявом особливого духовного стану, домінантами якого є протиставлення буденності, вільний характер буття і вихід за межі необхідного, святковість завжди поєднується з надмірністю. В першу чергу, святковість виникає і реалізується в традиційних формах святкової культури. Але для нас важливо, що в міру становлення суспільства споживання святковість виділяється з «тіла» свята і починає жити своїм життям. «Свята — річ сакральна, міфопоетична. Відзначаються або поворот-

ні віхи календарного часу, або пам'ять священних подій (не важливо як зафіксованих: канонічним Письмом або історичним переказом). Святковість же — річ ринкова. Вона прагне втюхати — від блокбастера до прального порошку» (Т. Чередниченко).

Для сучасної людини зміщення домінанти буття в сферу дозвілля призводить до того, що процес покупки товарів не може нести в собі святкового зрушення. Це для селянина поїздка на ярмарок у сусіднє село виняткове і, безумовно, святкова подія, а ми щодня купуємо продукти, пральні порошки, новий одяг і взуття і не бачимо в цьому нічого особливого. Саме тому рекламний дискурс передбачає підвищену інтонацію, яка підносить нас над звичними засобами споживання. Балаганне гасло «Тільки тут! Тільки в нас! Тільки зараз!» насправді виражає глибинний зміст події. Особливість ситуації задається і через візуальні форми, такі, як декорування магазинів квітами, кульками, світловими гірляндами та мажорними музичними інтонаціями.

Саме в споживанні сучасна людина реалізує свою потребу в соціальній інтеграції та свободу творчості. Ж. Бодрійяр визначає це як «єдність в дозвіллі». У книзі «Суспільство споживання» він пише: «1. Дозвілля — це царство свободи. 2. Кожна людина за природою вільна в своїй суті і рівна іншим...» (Бодрійяр). «Вічне свято» споживання дає нам те, що не здатне, як правило, дати традиційне свято, — споживання не знає глядача, там є тільки повноправні учасники.

Отже, «вічне свято», характерне для сучасного стану суспільства споживання, є результатом трансформації святкової складової культури. Сутність цієї трансформації полягає в поступовому змішуванні свята як такого на периферії культури і виході на перший план святковості, розчиненої в повсякденності, вічного свята споживання. Саме в споживанні сучасна людина реалізує свою потребу в соціальній інтеграції і свободу творчості.

У результаті виявляється, що святковість як духовно-емоційна домінанта буття людини-споживача є необхідною умовою виробництва і підтримки міфологічної картини світу, що лежить в основі культури споживання. Проте святкова свобода творчості, що є сутнісною характеристикою традиційного свята, занурюючись в духовно-ціннісне поле суспільства споживання, міфологізується і трансформується в примусовість свята. Традиційні способи існування свята в культурі (карнавал, календарні свята, свята життєвого циклу) стають «порожньою» формою, яка і транслює значення того, що відбувається як свято, хоча насправді воно таким не є.

***Summary.** A characteristic feature of globalism was the phenomenon of consumption. There are new invisible communities of people combined with the similarity of consumerism. Instead of custodians of the secrets of craftsmen, the ancient fraternities of masters who made pitchers, fabrics, vans, chests of drawers, became more numerous and open community of consumers. As never before, people began to use similar things of the same brands. The place of fraternities in the craft was occupied by consumer democracy.*

Надія Гончаренко

молодший науковий співробітник

Інституту культурології

НАМ України

Видання і популяризація перекладів кримськотатарської літератури українською мовою: громадські ініціативи та державна підтримка

Корінний народ Криму — кримські татари — є складовою частиною української політичної нації і водночас мають власну, давню й самобутню культуру. Однак у суспільстві досі існують створені ще радянською пропагандою негативні стереотипи й упередження щодо кримськотатарського народу. Їх необхідно долати, не тільки поширюючи історичні, культурологічні знання про цей народ і його культуру, але також популяризуючи самі літературні твори.

За роки незалежності в Україні реалізовано кілька видавничих проєктів, що представляли кримськотатарську літературу українському читачеві. 2003 року український письменник Володимир Даниленко упорядкував і видав збірку «Самотній пілігрим: сучасна кримськотатарська проза», а 2005 року український поет і перекладач Микола Мірошніченко і кримськотатарський письменник Юнус Кандим спільно підготували і видали двомовну збірку «Молитва ластівок. Антологія кримськотатарської прози XIV—XX століття». Ці видання стали прикладом співпраці ентузіастів і державних структур: друк та поширення книжок уможливила співпраця упорядників із програмою Держкомвидаву «Українська книга». Однак через невеликий наклад ці збірки досить швидко стали бібліографічними раритетами.

Упродовж останніх років через загрозливе для кримськотатарської культури становище внаслідок тимчасової окупації Кри-

му спостерігаємо поживавлення інтересу і до історичного минулого кримськотатарського народу, і до його літературної спадщини. Низку наукових і науково-популярних книжок, виданих науковими і урядовими інституціями України — Інститутом історії НАН України («Крим від античності до сьогодення: історичні студії», 2014; «Крим: шлях крізь віки. Історія у запитаннях і відповідях», 2014), Інститутом національної пам'яті («Наш Крим: неросійські історії українського півострова», 2016; «Люди сірої зони. Свідки російської анексії Криму», 2018), Міністерством інформаційної політики і видавництвом «Кліо» (Андрій Іванець. «Перший Курултай: від кримськотатарських установчих зборів до національного парламенту», 2018) — доповнюють проекти недержавних структур — видавництва «Майстер книг» (Олекса Гайворонський. «Країна Крим. Нариси про пам'ятки історії Кримського ханату», 2017), «Критика» (Гульнара Бекірова. «Півстоліття опору», 2017), «Клуб сімейного дозвілля» («Лицарі Дикого Поля. Плугом і мушкетом. Український шлях до Чорного моря», 2016), «Формат» (Юнус Кандим «Не заросте травою поле бою», 2017) та ін.

Власне, це спонукало видавництво «Майстер книг» розпочати публікацію нової видавничої серії, що матиме широке хронологічне і стилістичне охоплення кримськотатарської літератури. До окремих томів серії включено кілька найвідоміших творів, що вже побачили світ у попередніх виданнях, але переважно — переклади творів, що ніколи раніше не з'являлися українською мовою та є значущими для кримськотатарської літератури.

До першого тому серії «І народився день», що з'явився влітку 2018 року, увійшли переклади творів 11 авторів: від класики другої половини ХІХ—початку ХХ століття — до сучасних кримськотатарських письменників. Ця збірка — результат співпраці недержавного видавництва з перекладачами, науковцями й викладачами — українцями і кримськими татарами, які давно працюють задля збереження і популяризації культурної спадщини українського і кримськотатарського народу.

Другий том серії «Запрошення на бенкет диявола» — твори класика кримськотатарської літератури Шаміля Алядіна — має з'явитися наприкінці 2018 року. Робота над цим виданням є прикладом ефективної співпраці громадськості й державних структур: свої зусилля об'єднали два недержавні видавництва «Майстер книг» і «КІС», а фінансову підтримку для публікації й популяризації творів кримськотатарських авторів надає нещодавно створений Український культурний фонд.

За підтримки УКФ книжку буде надіслано в усі обласні універсальні наукові бібліотеки України, а також у бібліотеки культурних центрів, що займаються популяризацією кримськотатарської культурної спадщини. Окремі фрагменти книжки поширюватимуться у форматі аудіозаписів на українських радіостанціях і на інтернет-платформах, що пропонують передачі культурної тематики.

Цей приклад засвідчує, що для успішного культуротворення необхідна наявність принаймні двох дівців: професіоналів-ентузіастів, які можуть власними ресурсами (творчими, інтелектуальними, частково й фінансовими) підготувати цікавий і важливий для суспільства культурний продукт, і державних структур із добре налагодженими механізмами оцінювання подібного культурного продукту, для подальшої фінансової підтримки його виготовлення і поширення в культурному просторі.

Summary. Crimean Tatar literature is still little known in Ukraine; publications of Ukrainian translations of its major works are rather few. The article describes some of the recent projects aiming at making selected works of classical and modern Crimean Tatar literature more familiar and hopefully popular among Ukrainian audience. These projects were initiated by independent actors but obtained public support which secured their success.

Віолета Демещенко

завідувач відділу

Інституту культурології НАМ України,
доктор філософії (Ph.D., історія), доцент.

Культурогенез як складова світової самоорганізації

Головні напрями сучасних досліджень динаміки культури дають змогу дійти висновків про небезпідставність щодо оптимістичної позиції стосовно можливостей раціоналізації як ретроспективного, так і перспективного аналізу культурно-історичного процесу. Головним аргументом щодо цього є узагальнення принципів механізмів прагнення системних утворень від нерівноважного стану до рівноважної стабільності, яку традиційно асоціюють із сенсом поняття «гармонії», однією з центральних категорій у контексті уявлень про світобудову з часів наївної античної натурфілософії і естетики. Саме

з цим поняттям пов'язують системну єдність, симетричність, сумірність та оптимальну рівноважність, що є чинником стабільності, якої, своєю чергою, прагне і кожне окреме онтологічне утворення, і система буття загалом.

Хоча ідею гармонії відносять до найдавніших форм спрямування людської свідомості на досягнення універсальної єдності світу, його цілісності й пов'язаності певними інваріантними принципами і пропорціями, ця ідея також виявляє свою мобільність, що простежується в еволюційній зміні культурно-історичних форм її осмислення та використання. Всі уявлення про прагнення речей і процесів до гармонійної сумірності й рівноваги (від пропорцій Піфагора до теоретичних доктрин Нового часу, де «гармонію світу» засновано на фізико-математичних обрахунках Галілея, Кеплера, Лейбніца та інших видатних представників цієї епохи, було побудовано на принципі оборотності всіх процесів, підпорядкованих законам класичної механіки.

Із погляду синергетичної картини світу, становлення та еволюцію гармонійного упорядкування систем можна пояснити дією так званого принципу «зворотного зв'язку», який проявляється в когерентній поведінці систем певного рівня організації, поєднаних «несиловою взаємодією» в стійке вищого порядку системне утворення. Сенса такої взаємодії полягає не у визначенні характеристик цілого інтерактивними зв'язками його елементів, а навпаки: фактор цілісності системи здійснює домінуючий вплив на індивідуальну і взаємну поведінку елементарних її складових. Отже, в процесі самоорганізації наслідки подій визначаються не тільки минулим, але й майбутнім.

Культура як форма упорядкування та організації людського буття в світі виникає і розвивається там і настільки, де і наскільки перестають бути достатніми суто природні врівноважувально-гармонізаційні фактори. Вже сама потреба біологічного самозбереження людини як істоти, яка значною мірою поступається представникам тваринного світу за своїми адаптивними можливостями, стимулює соціогенез — матеріальну основу культурного буття. Тому самоорганізація спрямована, з одного боку, на само підтримання культурного пласту буття, а з іншого — тяжіє до підвищення соціально-онтологічної функціональності культури, тобто її дієвості щодо виконання суспільно-регулятивних функцій (самореалізації людини в соціумі, творчому і суспільному її самоствердженню). Порушення балансу між «внутрішнім» і «зовнішнім» аспектами культуродинамічного процесу є об'єктивним стимулятором змін у процесі

останнього, що супроводжуються переспрямуванням результативного вектора культурно-організаційної динаміки.

Гармонія світу стає досяжною для людської свідомості мірою гармонізації способів її культурного освоєння, а сама ідея гармонії виступає одночасно результатом і принципом освоєння світу.

***Summary.** Culture as a form of ordering and organization of human existence in the world arises and develops there and to such an extent where and as far as the purely natural equilibrium and harmonization factors cease to be sufficient. Already the very need for biological self-preservation of man as a being, which is to a large extent inferior to the representatives of the animal world in its adaptive capacities, stimulates sociogenesis — the material basis of cultural existence. Therefore, self-organization is aimed, on the one hand, on the self-support of the cultural stratum of being, and on the other hand, tends to increase the socio-ontological functionality of culture, that is, its effectiveness in relation to the implementation of socio-regulatory functions (self-realization of a person in society, creative and social self-affirmation). Violation of the balance between «internal» and «external» aspects of the culture of a dynamic process is an objective stimulator of changes in the process of the latter, accompanied by the reorientation of the resulting vector of cultural and organizational dynamics.*

Марина Євстратенко

*інженер експериментальної лабораторії з питань
реалізації досліджень культурології
Інституту культурології НАМ України*

**Відтворення українською мовою
стилістичного прийому алітерації
при перекладі англomовних творів як невербального
засобу комунікації**

Відомо, що для сприймання літературного твору в його цілісності важливим є не лише «прочитати» інформацію, а й відчутти стиль автора, в чому надзвичайну роль відіграють стилістичні засоби, зокрема ті, що впливають на підсвідомість читача. До них належить алітерація, яка підсилює емоційний вплив твору на читача.

В англійській мові алітерація бере своє коріння з фольклору. Закони фонетичного упорядкування англо-саксонської поезики значно відрізняються від законів поезики сьогодення. В староанглійській поезиці алітерація, як і ритм, вважалась основою віршування,

а кожне наголошене повнозначне слово у рядку мало починатись з того самого звуку чи комбінації звуків.

І. Р. Гальперін пояснює термін «алітерація» як фонетичний стилістичний засіб, метою якого є надання мелодійного звучання висловлюванню. К. Уельс твердить, що алітерація, яку також називають «початкова рима», дуже корисний засіб для висування на передній план початкових звуків слова задля їх наголошування та сприяння запам'ятовуванню.

Алітерація, як і більшість фонетичних виражальних засобів, не несе жодного лексичного чи іншого значення, а отже, є лише певним музичним супроводом авторської думки, сприяючи її вираженню через створення певної емоційної атмосфери, яку кожен читач інтерпретує сам. Саме ця її функція і є основоположною для художньої прози і поезії. Цікаво, що навіть світові бренди (Кельвін Кляйн/Calvin Klein, ПейПал/PayPal, Американські авіалінії/American Airlines тощо) не оминули алітерацію в своїх назвах, не кажучи вже про сферу маркетингу і реклами, де алітерація в оголошеннях та рекламі слугує для привабливості покупців і підвищення обсягу проданих товарів.

Літературний переклад — це особливий вид перекладу, оскільки він пов'язаний з естетичними та виражальними функціями літературного тексту. Перекладач повинен не лише відтворити зміст, а й передати таку ж саму емоційну атмосферу, як і в оригінальному творі. Максим Рильський твердив, що переклад літературного твору має відбуватись не дослівно (слово в слово, фраза в фразу), а на рівні ідейно-образних структур мови оригіналу, до яких добираються відповідники з мови перекладу.

Враховуючи зазначене вище, перед перекладачем, як посередником між читачем, що не володіє достатніми мовними знаннями для читання твору мовою оригіналу, та автором, що його створив, стоїть досить складне завдання: зберегти задум і стиль автора, відтворивши використані ним мовні засоби за допомогою наявних/відповідних засобів мови перекладу. Найлегшим серед таких постає відтворення алітерації в іменах дійових осіб (Piers Polkiss — Пірс Полкіс, Bathilda Bagshot — Батільда Бегшот тощо — гепталогія Джоан Роулінг «Гарі Поттер»).

Часто алітерація виникає в реченнях поза іменами. В такому разі речення часто зазнають граматичних, семантичних і лексичних трансформацій, зумовлених особливостями мови перекладу, оскільки задля успішного сприйняття художнього тексту дослівний переклад є неприйнятним, а перекладений текст має не лише відповіда-

ти оригінальному, але й бути добре зрозумілим читачам, водночас зберігши атмосферу, зміст і особливості оригінального тексту.

Таким чином, оскільки алітерація — явище фонетичне, призначене для створення естетичного і мелодійного ефекту, та аби зробити речення цікавішим та яскравішим, а звук не має значення, літературний переклад даного явища має на меті створення відповідної атмосфери, пробудження тих чи інших емоцій. Проте способи і методи відтворення алітерації в англомовних текстах українською мовою не були систематизовані. Всі сучасні методи перекладу літературних творів з англійської мови на українську є прийнятними. Вміння правильно та доцільно їх застосовувати є свідченням високої кваліфікації перекладача як посередника між автором і читачем.

***Summary.** Alliteration in the English language is deeply rooted in the traditions of English folklore. In Old English poetry alliteration was one of the basic principles of verse and considered, along with rhythm, to be its main characteristic. Each stressed meaningful word in a line had to begin with the same sound or combination of sounds. Alliteration is a phonetic stylistic device which aims at imparting a melodic effect to the utterance. Its essence lies in the repetition of similar sounds (consonant sounds in particular) in close succession.*

Literary translation is a very specific type of translation connected with aesthetic and expressive functions of the literary text for not only to transmit the information given in the text but produce the same emotional and aesthetic impression to the reader as the original text. The most important problem of literary translation is to find ways to translate stylistic means, in our case such phonetic stylistic device as alliteration, to find equivalents in Ukrainian language.

During the transferring of stylistic figures of speech, every specialist should decide whether it is advisable to keep the image underlying or replace it with another (more imaginative, not word-for-word translation, richly saturated). Based on the analysis of the Ukrainian translation of alliteration in comparison with the original source text, all modern methods of English-Ukrainian translation are termed as more or less successful. However, in some cases, it results in modification of the whole sense of the utterance, but the translator considers that such substitutions are necessary for preserving the stylistic of the original text.

Наталія Жукова*завідувач відділу Інституту культурології
НАМ України, доктор культурології, доцент*

Мас-медіа як фактор культуротворення

Сьогодні засоби масової інформації стали символом епохи сучасності, в якій інформація є основним виробничим ресурсом, а культура формується під впливом технологій, комп'ютерів і комунікацій. Глобальні культурно-історичні процеси визначають соціокультурне середовище епохи, що транслюється за допомогою мас-медіа. У сучасному суспільстві технологічна система мас-медіа функціонує таким чином, що створює особливе середовище, насичене інформаційними потоками. Будучи членом суспільства, індивід постійно перебуває в інформаційному просторі цього соціуму: він сприймає, переробляє різноманітні інформаційні потоки і функціонує, узгоджуючи їх з картиною світу, що формується у нього під впливом ЗМІ. Роль мас-медіа в пізнанні та інтерпретації реальності, яка все більш ускладнюється, постійно зростає. З одного боку, ЗМІ є потужним інструментом впливу держави, еліти і корпоративних структур на ідеологію суспільства і, отже, на соціокультурне середовище. З іншого боку, технологічна еволюція ЗМІ стає не тільки передумовою для самоорганізації авторських, альтернативних масових медіа, збираючи групи за інтересами, мережеві спільноти, кіноклуби тощо. Інформаційна багатоманітність створює можливість вибору, адекватного цільовим установкам реципієнта.

Чутливість нелінійного мислення до інформаційних мікрое впливів є свого роду «режимом із загостренням», здатним породити з будь-якої мікрофлуктуації макроструктуру. Суб'єкт, який зафіксував і осмислив певну інформацію, потенційно здатний згідно зі своїми індивідуальними якостями, вмотивованістю, розбурхувати структуру в локальній зоні і за допомогою резонансного збудження привести систему до точки біфуркації. Структура, відповідно до принципу динамічної організованості, відкрита для реципієнта, тобто готова до зміни конфігурації. Не варто забувати про те, що грамотно створений і поданий політтехнологами інформаційний привід здатний виявитися флуктуацією, не тільки «збурювальною», а й такою, що може підірвати систему в потрібний час і в потрібному місці.

У наш час констатується розрив між інформацією й розумінням: люди більше знають, але менше розуміють. Цей парадокс помітив

ще А. Ейнштейн, зауваживши, що людський мозок відкритий для інформації, а розум зачинений для розуміння. Медіа-тексти впливають на свідомість, формуючи світовідношення, а іноді і світогляд людини, використовуючи певні моделі або фрейми, створюючи завдяки ним соціальні знання й переконання, впливаючи на ідентичність людини. Не варто забувати, що інформаційна індустрія — це, перш за все, індустрія знання, що впливає на вектори мислення реципієнтів. На жаль, на сьогодні в українському медіа-просторі катастрофічно не вистачає програм, присвячених культурній спадщині (як українській, так і світовій), в яких би розповідалося про проблеми культури і мистецтва, про збереження пам'яток культури, в яких би на ці теми дискутували сучасні письменники, поети, журналісти і т.д. Бракує передач про шедеври світового кіно, які б надавали можливість побачити фільми і дізнатися історію їх створення, послухати думку кінознавців, культурологів, естетиків щодо того чи іншого художнього явища. Бракує передач і про історію культури, про археологічні пам'ятки, передач, присвячених пам'ятним датам, творчості архітекторів, скульпторів, живописців, письменників, музикантів. Зовсім не зайвими були б передачі, що розповідають про шедеври, що знаходяться в музеях України. Бракує і гуманістично спрямованих художніх фільмів, телевізійних вистав, освітніх дитячих програм. Поява різноманітних розвиваючих та освітніх програм на телебаченні, документальних фільмів та художньо-публіцистичних передач, орієнтованих на розширення кругозору, маючи потужний потенціал знайомства людини з іншими культурами і життєвими стилями, відкриває абсолютно нові горизонти знання, надасть допомогу в освіті та вихованні.

Список літератури:

1. Богуцький Ю. П. Самоорганізація: онтологія, динаміка, перспективи: монографія / Інститут культурології АМУ / Юрій Петрович Богуцький. — К. : Веселка, 2008. — 199 с.
2. Больц Н. Азбука медіа / Норберт Больц [пер. с нем. Л. Ионина, А. Черных] — М. : Издательство «Европа», 2011. — 136 с.
3. Луман Н. Реальность массмедиа / Никлас Луман [пер. с нем. А. Ю. Антоновского, под ред. О. В. Килдюшова]. — М.: Практикс, 2005. — 256 с.

Summary. Today, mass media have become a symbol of the modern age, in which information is the main productive resource, and culture is formed under the influence of technology, computers and communications. Global cultural and historical processes determine the socio-cultural environment of the era,

which is broadcast through mass media. In modern society, the technological system of mass media functions is a way that creates a special environment, saturated with information flows. The role of the media in the cognition and interpretation of the increasingly complicated reality is constantly increasing. Sensitivity of nonlinear thinking to information microfluids is a kind of «exacerbation regime» capable of generating a macrostructure from any microfluctuation. The level of social and information equilibrium in a self-organized open system always has a relative, dynamic character. Non-closure produces instability. The equilibrium of the mass media system depends on the implementation of complementary linear and non-linear strategies for social development. The emergence of a variety of educational programmes on television, documentary films and artistic and publicistic broadcasts aimed at expanding the horizons, with a strong potential for acquaintance with other cultures and life styles, will open up completely new horizons of knowledge, help in education and upbringing.

Владислав Зеленський

*магістрант кафедри естрадного виконавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв*

Тенденції розвитку світової мас-музики в другій половині XX ст.

Поява терміна «масова музика», впровадженого А. Сохором у вітчизняному музикознавстві, ознаменувала новий етап у процесах структурних видозмін музичної культури в другій половині XX ст. У той час остаточно завершився поділ музики на масову і елітарну — процес, який розпочався, на думку деяких дослідників, ще в XIX ст. і остаточно сформувався після Другої світової війни.

З-поміж причин виникнення «нової поп-музики» в 50-х роках XX століття дослідники називають: 1) розвиток, вдосконалення та поширення звукозапису, мас-медіа й музично-виконавських технологій (І. Набок, Б. Житомирський); 2) високий рівень народжуваності в післявоєнній Європі й США і збільшення в суспільстві кількості молоді віком 13–19 років, яка потребувала більше розважальної музики, зростання добробуту населення індустріально розвинених країн (Г. Кнабе, О. Козлов, Дж. Паскаль); 3) підпорядкування куль-

тури формам комерційної організації — музичної індустрії (Т. Чердніченко, В. Дряпіка).

Розподіл музичних культур на масову й академічну мав певні соціально-економічні причини, пов'язані зі способом їх функціонування в суспільстві. Академічна музика або, за термінологією В. Кона, «професійна композиторська творчість європейської традиції» з кінця XIX ст. традиційно підтримувалася державою або громадськими доброчинними фондами. Виробники масової музики прагнуть продавати максимально велику кількість продукції найширшим колам споживачів. Таким чином, функціонування масової музики можна уявити як процес виробництва культурних благ, цілковито залежний від платоспроможності публіки.

Система виготовлення й розповсюдження музики для масового споживача у XX ст. сформувалась у досить сталу структуру, що отримала назву «шоу-бізнес» — це комерційна діяльність у сфері розважальних видовищ, яка тепер включає не лише виконання музичних номерів для масової аудиторії, а й кіноіндустрію, спортивні видовища, розважальні телепередачі й інше. У другій половині XX ст. інтенсивного розвитку набули мас-медіа і звукові технології, що зумовило розбудову індустрії розваг і шоу-бізнесу та привело до появи нових стилів і напрямків масової музики.

У 80-х роках XX ст. у міжнародній музичній індустрії спостерігається пошук нових джерел натхнення й відкривали для себе народну музику. Етнічна музика виявилася перспективним напрямком маркетингової індустрії. Вхідження іншої національної народної музики до панівних комерційних тенденцій західного шоу-бізнесу робить можливим глибше розуміння і дружні відносини між різними культурами. Це стає очевидним у сучасному суспільстві, в якому численні культури й етнічні групи в умовах глобалізації існують у тісній близькості культурного простору.

Різноманіття національних традицій зазвичай ототожнюється з уніфікацією суспільної свідомості на тлі процесів стандартизації масової культури. Насправді ж нині відбуваються процеси співіснування різних національних стилів у контексті загальносвітового культурного діалогу. Таке становище позитивно оцінюється в західній мистецькій науковій думці, яка підкреслює необхідність різноманіття мистецького простору для повноцінного розвитку всіх сфер духовного життя людства. Людство живе у часи, коли культурна різноманітність є модною, несхожість — політкоректною і бажаною.

Отже, формування тенденцій масової музики припадає на пер-

шу половину ХХ ст. Головними репрезентантами масової музики того часу був джаз, а також низка танцювальних жанрів. Від кінця 1940-х років джаз втратив свої позиції як провідний світовий напрям масової музики, перетворюючись на явище переважно мистецького порядку, поступаючись місцем спочатку естраді, а потім рок-музиці.

Починаючи з 50-х років ХХ ст., змінюється жанрово-стильова палітра масової музики: провідні позиції належать ритм-енд-блюзу, згодом — рок-музиці, в межах яких формується нова система засобів музичної виразності. Масова музика поступово стала важливим чинником суспільних рухів, зокрема так званої молодіжної культурної революції 1960-х років. Варто відзначити, що масовій музиці, на відміну від академічної та народної, притаманна більша стильова неоднорідність. Другу важливу властивість, що впливає з попередньої, можна сформулювати як рух через іншокультурне до національного. Зазначена вище схильність до урізноманітнення в масовій музиці парадоксально утілювалась у реінтерпретацію запозичених її митцями іншокультурних музичних впливів на власному національному ґрунті, що досить наочно простежується на прикладі рок-музики.

Summary. *The emergence of the term «mass music» marked a new stage in the processes of structural modification of musical culture in the second half of the twentieth century — finally the division of music into mass and elite. The system of industrial production and distribution of music for the mass consumer was formed in a stable structure, which was called «show business». The first half of the century — a period of formation of trends in mass music. The main representatives of mass music were jazz and a several dance genres. Since the 1950s, the genre-style palette of mass music has changed: leading positions include rhythm-and-blues, rock music — a new system of musical expressions is being formed.*

Ярослава Левчук

старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України,
кандидат філологічних наук, с. н. с.

Сучасний український етнофестивальний рух та його роль у самоорганізації культурного простору

Етнофестивалі як надзвичайно дієва форма неінституційної актуалізації елементів народної культури в сучасний простір започаткована в Україні в перше десятиліття XXI століття. Саме етнофестивалі значною мірою спровокували своєрідний попит на традиційну субкультуру, створили простір для культурних стартапів, давши можливість культурно-мистецьким інституціям і громадським об'єднанням, загальноосвітнім і мистецьким школам та дошкільним закладам безпосередньо увійти в поле впливу автентичної традиційної культури.

Етнофестивалі мають зазвичай подібну структуру. Це велика сцена, на якій відбуваються виступи етно-рок-гуртів; мала сцена — виступи автентичних первинних і вторинних фольклорних гуртів; танцювальна сцена, на якій проводять інтерактивні виступи — майстер-класи з народних танців; кобзарська сцена; дитячий простір. Серед найбільш уживаних на етнофестивалях складових традиційної української дитячої субкультури: дитячий фольклор (ігровий і пісенний), менше — народна іграшка, народний дитячий одяг та його сучасні видозміни і варіації, ремесла (майстер-класи), а також обов'язковою складовою є ярмарок майстрів з різних народних ремесел: лозоплетіння, вишивки, соломоплетіння, різьбярства, ткацтва, писанкарства, ювелірів, ковалів, гончарів, майстрів виготовлення намист і прикрас, народної іграшки. Останнім часом потужно розвивається напрямок моделювання стилізованого і автентичного народного строю та костюму для дорослих і дітей. Відтак фестивальний простір є одночасно майстернею для передачі досвіду між майстром і майстром, майстром і потенціальним учнем, поштовхом до зародження нових культурно-мистецьких проєктів і основним місцем реалізації вже існуючих культурних ініціатив.

***Summary.** Ethno-festivals are an extremely effective form of non-intuitional actualization of elements of folk culture in the modern space, which was initiated in Ukraine in the first decade of the XXI century. It was the ethno-festivals that initially triggered a peculiar demand for a traditional subculture, created*

a space for cultural startups, enabling cultural and artistic institutions and public associations, general and artistic schools and pre-schools to enter the field of influence of authentic traditional culture.

Марія Лисенко

*магістрантка кафедри естрадного виконавства
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

Рок-фестивалі як чинник самоорганізації українського суспільства

Рок-музика в своїй генезі має сильний протестний потенціал, тому в складні для націєтворення часи вона виступає потужним чинником самоорганізації українського суспільства. Першим фестивалем української популярної музики, що мав стратегічне значення для її подальшого розвитку, стала «Червона рута», відбувся 1989 року в Чернівцях. У цьому мистецькому форумі взяли участь 35 українських рок-гуртів, тому його можна вважати передвісником майбутніх рок-фестивалів. У першій «Червоній руті» надзвичайно яскраво виявилися самоорганізаційний потенціал українського суспільства. Нагадаємо, що у 1989 році Україна ще не була незалежною державою і радянська партійна верхівка чинила тиск на організаторів цього мистецького форуму: було запропоновано провести небезпечний для радянської влади фестиваль за межами міста та скоротити кількість його учасників. Під час проведення фестивалю на концертах вимикали струм, а Тарасові Петриненку було заборонено виконувати пісню «Народний рух» на заключному концерті на стадіоні. Однак усі учасники фінального концерту відмовилися виступати, доки не було дозволено співаку та композитору виконати саме таку програму, яку він запланував. Завдяки самоорганізації артистів, на заключному концерті прозвучали надзвичайно актуальні пісні патріотичної тематики, що сприяли піднесенню національної свідомості нації. Самоорганізаційний потенціал рок-музики виявлявся і в швидкому зростанні кількості національно орієнтованих рок-гуртів, що було непросто на початку 1990-х років через відсутність необхідної інфраструктури. Проте саме в цей період з'являються яскраві представники українського року — «Брати Гадюкіни», ВВ, «Сестричка Віка», «Кому вниз», «Плач Єремії», «Скря-

бін», «Мертвий півень» та ін. Усі ці виконавці дебютували у 1989 та 1991 роках на двох перших «Червоних рутах», закладаючи жанрово-стильову парадигму української рок-музики — від панку і стьобу до національної патетики та лірики.

Важливим напрямом для єднання і самоорганізації українського суспільства стало ознайомлення з українською популярною музикою східних регіонів України. У 1991 році «Червона рута» була проведена в Запоріжжі, в 1993 році — в Донецьку, в 1995 році — в Севастополі. В усіх цих імпрезах брали участь представники різних напрямів популярної музики, однак завжди вагому роль в них відігравали саме рок-виконавці. Також в цей час з'являються і власне рок-фестивалі, де звучала українська рок-музика. Серед найдавніших та найвпливовіших фестивалів — «Тарас Бульба» (Дубно, з 1991 року), «Рок-екзистенція» (Київ, 1995–2005), «Мазепа-фест» (Полтава, з 2003 року), «Рок Січ» (Київ, 2006–2013), «Бандерштат» (Луцьк, з 2007 року) та ін. «Тарас Бульба» — перший український рок-фестиваль, який, хоча і з перервами, функціонує й понині. Його надзавданням стало виконання й пропагування україномовної рок-музики. Київський фестиваль «Рок-екзистенція» був спрямований на розвиток некомерційної рок-музики, а саме молоді альтернативної української рок-культури. Полтавський «Мазепа-фест» орієнтується на україномовний рок, а в подальшому фестиваль розширив свою палітру, долучивши до програм концерти хорової музики, кобзарську і бардівську пісню, етнічну і народну музику, показ кінострічок. Київська «Рок Січ» відзначена тим, що на усіх трьох сценах одночасно звучала українська музика. Пізніше мистецький форум набув статусу екологічного фестивалю, а також екстрим-фестивалю. Луцький «Бандерштат» орієнтований на пропаганду українського способу мислення, української мови і культури.

За усі роки існування названі рок-фестивалі, а також багато інших рок-форумів стали майданчиками для розвитку і демонстрації не лише українського рок-мистецтва, а й української культури та українського мислення. Важливими є й міжвидові взаємодії, коли у рок-фестивалях брали участь виконавці інших музичних жанрів — від популярної музики до етнічної. Таке жанрово-стильове розмаїття і відкритість до іншого типу музичного мистецтва свідчать про високий самоорганізаційний потенціал рок-музики, що єднає не лише любителів сучасного мистецтва, а й усіх українців.

***Summary.** Rock music in its genesis has a strong protest potential, therefore in difficult times for a nation it acts as a powerful factor in the self-organization*

of Ukrainian society. In the first «Chervona Ruta» (1989, Chernivtsi) the self-organizing potential was revealed in the refusal of the participants of the festival to perform in the final concert if the organizers would not allow Taras Petrynenko to perform works of patriotic content. The self-organizing potential of rock music was also manifested in the rapid growth in the number of nationally oriented rock groups of the 1990s. An important direction for the unification and self-organization of Ukrainian society was acquaintance with the Ukrainian popular music of the eastern regions of Ukraine: the «Chervona Ruta» festivals were held in Zaporizhia (1991), Donetsk (1993) and Sevastopol (1995). Among the oldest and most influential Ukrainian rock festivals are «Taras Bulba», «Rock-existence», «Mazepa-fest», «Rock Sich», «Bandershtat», etc. For all the years of its existence, these rock festivals, as well as many other similar art forums have become platforms for the development of not only Ukrainian rock art, but also Ukrainian culture and Ukrainian thinking.

Марина Міщенко

*старший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України,
кандидат юридичних наук, с. н. с.*

Шляхи подолання плагіату в сучасній культурі

Культура як сфера комунікативної організації інституцій суспільства не може розглядатися відірвано від тих матеріальних та духовних цінностей, які повсякчас створюються його членами. Ціннісна складова означених надбань безумовно базується на їх унікальності і винятковості. Свідоме цілеспрямоване калькування чужих творчих здобутків неспроможне збагатити культуру, стимулювати культурно-мистецькі процеси, осучаснити їх.

У контексті дослідження сучасних засад культуротворення в Україні не можна лишити поза увагою явище плагіату, яке набуло значного поширення і має свій специфічний вплив на сучасні культурні процеси у державі.

З огляду на розглянуті наукові і правничі класифікації варто зауважити, що як таке легальне юридичне поняття «плагіат у культурі» або ж «культурний плагіат» відсутнє. Нормами закону закріплено лише базову дефініцію «плагіат» як оприлюднення (опублікування), повністю або частково, чужого твору під іменем особи, яка не є автором цього твору (ст. 50 Закон України «Про авторське право

і суміжні права») та академічного плагіату як оприлюднення (частково або повністю) наукових (творчих) результатів, отриманих іншими особами, як результатів власного дослідження (творчості) та/або відтворення опублікованих текстів (оприлюднених творів мистецтва) інших авторів без зазначення авторства (ст. 69 Закон України «Про вищу освіту»).

Попри те, що нині немає прямої законодавчої заборони культурного плагіату, однак це не є свідченням відсутності реальних фактів свідомого привласнення авторства на будь-які чужі твори з їх наступним оприлюдненням для широкого загалу. Митець фактично лишається сам на сам з проблемою пошуку способів убезпечити результати власної творчості, що може виявлятися як у юридичному оформленні права на авторство і подальшому зверненні до суду у випадку його порушення, так і у постійному аналізі стану сучасного культурного простору (зокрема його віртуальної складової) на предмет виявлення на його тлі випадків оприлюднення плагіаторами чужих незаконно запозичених творчих здобутків.

Зважаючи на те, що матеріальним культурним надбанням притаманні різні форми свого візуального вираження, це суттєво ускладнює процес доведення/спростування фактів плагіату.

Сьогодні найпростіше виявити плагіат у наукових або художніх текстах. Для цього використовують як спеціальні платні сервіси, зокрема Unichek, а також значну кількість широкодоступних (у більшості безоплатних) мережових онлайн-сервісів і програм (Content-watch, Antiplagiat, Text.ru, pr-cy.ru, Plagiarism Check, Etxt Antiplagiat, Advego Plagiatius тощо). У живописі, скульптурі, архітектурі, кіномистецтві лише спеціальні експертні дослідження спроможні встановити видову приналежність, авторство й автентичність творів.

Ураховуючи все вищезазначене, варто зауважити, що «культурна калька» не збагачує сучасну культуру, оскільки позбавляє її дуже важливої складової — новизни, спрямовує лише на банальні процеси споживання і відтворення. Своєю чергою означена ситуація сприяє творенню масової культури споживача-плагіатора, не спроможного на пошук способів для власного мистецького самовиявлення.

***Summary.** Certainly, there is no direct legislative prohibition of cultural plagiarism, however it testifies to absence of the real facts of conscious appropriation of authorship on any stranger works with their next promulgation. An artist actually remains one on one with the problem of searches of methods to barrier the results of own work. At present, it is easier to detect plagiarism*

in scientific or artistic texts. To do this, the special network online services and programmes are used. In painting, sculpture, architecture, cinematographic art only the special expert researches are able to set specific belonging, authorship and authenticity of works. A «cultural tracing paper» is helpless to enrich modern culture, as deprives it very important constituent — novelty, sends only to the banal processes a consumption and recreation.

Інна Остафійчук

*молодший науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України*

Феномен культурогенезу в історії культури

Сутність процесу культурогенезу визначається походженням культури, яка в свою чергу відображається через соціально успадковану поведінку. Поведінку людини стимулюють екстремальні умови виживання, що примушують її діяти залежно від ситуації на рівні спілкування. Згідно з гарматно-трудовою концепцією, всередині якої осмислюється генезис культури, людина виділилася з тваринного світу. Теорія походження людини, за Ф. Енгельсом, що виникла в 1873–1876 роках, представлена в статті «Роль праці в процесі перетворення мавпи в людину». Вона була одним із розділів його роботи «Діалектика природи». Енгельсу належить класична формула «Праця створила людину». Під працею він розумів доцільну діяльність, яка почалася з виготовлення знарядь з каменю, кістки і дерева. На думку К. Маркса і Ф. Енгельса, свідомість виникла в результаті праці. В процесі праці у людей виникла потреба щось сказати один одному. Так з'явилася мова як засіб спілкування в спільній трудовій діяльності. Наслідки цих передумов — виникнення процесу мови і праці — величезні. Справа не тільки в тому, що мавпа перетворилася на людину. У свою чергу, діяльність людини виявилася величезним імпульсом, що привів до культурогенезу.

Багатоаспектні визначення «культури» можна відзначити як створене та накопичене людством багатство (духовне і матеріальне), що слугує подальшому розвитку, примноженню продуктивних творчих можливостей, здібностей суспільства і особистості. Культура має розглядатися як надбіологічне утворення з певними відмінностями від суто природного буття. До того ж, культурне буття розгалужується на дві взаємопов'язані іпостасі: водночас воно є спо-

собом утвердження людини в світі й способом відкриття світу для людини, формою його духовного освоєння особистістю. Людина посідає особливе місце в системі світобудови саме тому, що людське буття водночас є і формою саморозкриття буття як такого. Ідеться про те, що культурогенез (процес зародження матеріальної й духовної культури людства, що відбувався взаємозв'язано із становленням і розвитком знарядь праці та матеріально-технічною діяльністю, згідно із соціальними закономірностями), пов'язаний в першу чергу з «онтологічною діяльністю» доповнення ним стихійних форм природної організації.

Культура реалізує себе в двох площинах — матеріальній і духовній, які є нерозривним цілим. Можна стверджувати, що духовна діяльність є необхідним компонентом культури. Із становленням духовності як сутнісного виміру людського буття можна пов'язувати відлік культурної історії.

Зміст поняття «історія» традиційно пов'язаний саме з генезою людського буття, невід'ємним моментом якого є духовність. Культурне буття полягає в самоствердженні індивіда не лише в сфері природи, а й у суспільних відносинах. Суспільно-буттєве самоствердження стає домінантним, витисняючи на другорядний план гармонізацію взаємозв'язків людина—природа. Такі зв'язки просягом усієї культурної історії виявляються як «онтологічна похідна» від структурно-організаційних і типологічних «параметрів» суспільства. В межах еволюції суспільної культури вирізняють три головні послідовні фази:

1) доісторія (становлення людини як суспільного індивіда — від виникнення мови до формування історичних культур);

2) історія (епоха автономізації культур, їхньої самовизначеності та самоствердження аж до конституювання міжкультурних протиріч, що набувають іноді антагоністичного характеру внаслідок непримиренності до будь-яких проявів «чужої» культури);

3) світова історія (не обмежений певними рамками розвиток культур, й кожна національна культура конститується елементом цілісної системи загальнолюдської світової культури).

Історію культурного буття треба відлічувати від «фазового переходу», пов'язаного з переорієнтацією способу буття, від форм адаптації, згідно з природною регулярністю, до форм цілеспрямованого пристосування самого природного порядку речей до його відповідності культурно-детермінованим потребам і завданням активного суспільного суб'єкта.

Феномен становлення й розвитку культури необхідно розгля-

дати як природно-історичний процес, не віддільний від контексту загальної онтологічної еволюції. Культурогенез не варто вважати випадковим явищем, цілком можна припустити, що еволюція культури якщо не детермінована, то принаймні «телеологічно спричинена» попередньою природною самоорганізацією.

Отже, з одного боку, аналіз історичних форм культури є своєрідним ключом до розшифровування генези уявлень про світ буття, з іншого — становлення культури як форми стабілізації людського існування в світі, як форми упорядкування свого буття та протистояння хаосу всесвіту необхідно розглядати в ієрархії онтологічних форм системних організацій, кожна з яких має свої просторові межі реалізації.

За К. Ясперсом, поняття «історичність», асоціюючись лише з темпоральністю скінчених окремих ситуацій, утримує культурогенез на тлі цілісної картини світової динаміки. Щодо визначення екзистенційного діапазону культури зауважимо, що, за наявності часових меж існування і окремої людини, і людської цивілізації загалом, важливо з'ясувати обмеженості діапазону врівноважувальних можливостей адаптивного способу існування.

Раціоналізація підходу до вивчення становлення й розвитку культури повинна усвідомлюватись як «виведення із світу» культурно-релевантних, але ж онтологічно зумовлених «мірок розуму», а не як нав'язування світові загалом та історії культурного буття зокрема певних апіорно встановлених чи конвенційно установлених людською спільнотою норм.

Summary. *Culture is among the fundamentals in modern social science. In everyday consciousness, culture is an appraisal concept and relates to such personality traits, which, more precisely, would be called cultural rather than culture. In last century, many researchers were convinced that culture arose from the ability of a person to work and his ability to create technical devices. In the twentieth century, the genesis of culture is treated differently. It is assumed that the genesis of social and cultural is directly related to the formation of human labor, which also transforms human activity into a social one. Man is manifested as an agent of culture, a social man. Cultural life is divided into two interrelated hypostases: at the same time, it is a way of asserting man in the world, and a way of discovering the world for man, a form of his spiritual development as a person. A person occupies a special place in the system of the universe precisely because a human being is at the same time a form of self-disclosure of being as such. It is a fact that culturology is connected primarily with the «ontological activity» of the addition of spontaneous forms of a natural*

organization. Culture realizes itself in two planes — material and spiritual, which are an inseparable whole. It can be argued that spiritual activity is a necessary component of culture. With the formation of spirituality as an essential dimension of human existence, one can associate the counting of cultural history.

Within the evolution of social culture there are three main sequential phases: 1) prehistory; 2) history; 3) world history.

The phenomenon of the formation and development of culture should be regarded as a natural-historical process, inseparable from the context of the general ontological evolution.

Тетяна Сидорчук

*аспірантка Київського національного університету
театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

Ключові характеристики поняття «медіамистецтво»

Напевно, найхарактернішою ознакою митця за всіх без винятку часів існування людства є бажання творчо переосмислити навколишню дійсність, обжити довколишні площини, «зробити мистецтво» з повсякденних на перший погляд речей. Таке культурне освоєння нового, окрім збагачення зашкарублених культурних форм, допомагає суспільству звикнути з вічно змінюваною реальністю і врешті-решт прийняти її.

Технологізація мистецького побуту за допомогою портативної доступної кожному відеокамери (вона з'явилась у 60-х роках XX ст.) та допоміжних споряджень ретрансляції, а в подальшому і більш мобільних засобів, дозволила переосмислити сам творчий процес і формат культурних форм: це уже не кіно- і не телетвір, це продукт медіамистецтва, і, щоб зрозуміти ключові характеристики поняття, потрібно глибше зануритись в саму дефініцію «медіа».

Однією з найперших асоціацій, що сьогодні спадає на думку переважній частині аудиторії, якщо її попросити розтлумачити визначення, буде асоціація зі ЗМІ. І логіка в цьому є, адже однією з функцій засобів масової інформації є функція комунікативна: ЗМІ допомагають донести комунікатору через технічні засоби конкретне повідомлення (не випадково в останні десятиліття утвердився термін «засоби масової комунікації».) Такою ж функцією володіє і поняття медіа. Звернімося до одного з визначень: «медіа — широке

поняття, яке включає в себе всю сукупність інформаційних засобів та прийомів, що служать для передачі конкретному споживачу повідомлення в тій чи іншій формі» [1].

Отже, з даного визначання випливає кілька характерних ознак поняття «медіа», першою з яких є комунікативність, а також інтерактивність, оскільки медіа пропонує низку повідомлень, і лише реципієнт обирає потрібне собі, тому без останньої ланки — отримувача інформації — поняття існувати не буде. Ще одна особливість — технологізація, оскільки, зважаючи на визначення, повідомлення передається за допомогою конкретних (цифрових) засобів. Наступна ознака, не така очевидна, — це відносна непередбачуваність різноманітного контенту медіа: доступність площин для розміщення повідомлень, а також сама можливість їх розміщувати і створювати, роблять характер (та й саму форму) контенту медіа маломожливим для прогнозування.

Поняття медіамистецтва, або, як його ще називають, медіа-арту, ґрунтується на ключових ознаках поняття медіа, оскільки останнє є базисом самої його концепції. Зважаючи на етимологію, медіамистецтво (від англ. *media, medium, mediator* — середній, середина, посередник) — це такий різновид мистецтва, який втілює свої ідеї за допомогою технічних «посередників», тобто цифрових технологій. Логічно, що натхненниками та джерелом подібних творів є передові технології, що дозволяє зробити висновок про подальше удосконалення (разом з удосконаленням цих же технологій) та зростання інтересу серед широких мас до медіа-арту.

Варто розмежувати поняття «медіамистецтво» та «медіакультура». Медіакультура трактується в електронних джерелах як синонім поняття масова культура або як інформаційне середовище, наповнене новинами, рекламними повідомленнями, швидкоплинними культурними творами [2]. Поняття ж медіамистецтва є своєрідним переосмисленням культурних процесів: це не інформаційний потік і не синонім інформаційного простору, а мистецький акт культурної рефлексії.

Творами медіа-арту можуть бути як концептуальні твори, наприклад, світлозвукова інсталяція британського художника Харуна Мірзи «Національний Апаівільйон тоді і зараз» (*The National A Pavilion of Then & Now*), в якій тему електроенергії розкрито з неочікуваного боку: за звук відповідає напруга, яка, змінюючись, перетворюється в чудернацькі музичні ритми, а світло підкреслює його пульсування, «підтанцювуючи» в такт. Проте до цієї категорії може належати навіть інтернет-творчість, наприклад, власноруч зняті

кліпи виконавців, відомих лише You-Tube аудиторії (Анжела Лондон, Пошлая Молли).

Усі перелічені характеристики медіамистецтва дозволяють дійти висновку про те, що саме медіа-арт є тим різновидом мистецтва, яке дозволяє комбінувати в найнеочікуваніших проявах не лише окремі види мистецтва, а й міксувати мистецтво зі звичними нам буденними проявами. Сьогодні вивченням медіа-арту займається величезна кількість наукових інститутів провідних країн світу, що натякає на його рівноправність з класичним мистецтвом. Не зайвим було б ще раз звернутись до нашої початкової тези: бажання поєднати мистецтво та сучасні технології, чуттєво їх переосмислити, є природньою «тягою» людини гармонізувати наростаючу технологізацію суспільства відповідно до власного світосприйняття.

Література:

1. Медиа // Записки маркетолога: маркетинговый словарь [електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.marketch.ru/marketing_dictionary/marketing_terms_m/media/
2. Медиакультура // Advertopedia: открытая рекламная энциклопедия. [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.advertopedia.ru/index/show-article.id>.

Summary. *The main feature of the artist as a creative personality is the artistic rethinking of surrounding reality. Such cultural development of space helps not only to diversify art, but also to become accustomed to constant changes of the surrounding reality. Technologization of artistic life, the invention of a portable video camera and other accessible devices, allowed rethinking of the creative process. Cultural forms that arise due to such innovation, no longer fit into the concept of cinema art, these are products of media-art. Based on definition, author analyzes the basic characteristics of this concept, analyzes what works can belong to this category, ponders over the difference between the concepts of «media culture» and «media art».*

Валентина Судакова
*завідувач відділу соціологічних досліджень
Інституту культурології НАМ України,
доктор філософських наук, доцент*

Культурна глобалізація як стимул культурних інновацій у сучасних суспільствах

Запропонована тема передбачає розгляд декількох важливих питань щодо проблематики впливу глобалізаційних тенденцій на розвиток культурних процесів в суспільствах, які дещо запізнились з приєднанням до революційних змін в суспільній свідомості розвинутих країн, пов'язаних з інформаційним вибухом у глобальному культурному просторі. Перше з них потребує узагальнення знань щодо проблематики глобалізації у фокусі розвитку саме культурного «поля» і впливу глобалізації на суспільні інтенції розвитку інноваційної активності та креативності. В цьому сенсі варто зазначити, що глобалізація є всесвітнім процесом специфічного й суперечливого наступу «всезагального» на окремі соціальні і культурні стандарти науки, виробництва, побуту і розваг різноманітних національних, державних, етнічних регіонів світу. Саме вона стимулює і формує соціальну і культурну рефлексію світового масштабу, відроджуючи й оновлюючи ідею єдності та взаємозалежності людства. Як об'єкт наукових досліджень, здається, це найбільш актуальна й популярна проблематика. Починаючи з 90-х років XX століття, увага до неї тільки посилювалась.

По-перше, процес глобалізації дає поштовх новим науковим дискурсам і стимулює нові все більш масштабні дослідження. Поступово виникає певна аналітична «спеціалізація» предмету, з'являються фахівці з політичної глобалізації, економічної глобалізації, соціальної глобалізації, культурної глобалізації, глобальних медіа, глобальної єдності, глобальної нерівності (див. праці Е. Гіденса, М. Фезерстоуна, С. Леша, Р. Робертсона, У. Бека, З. Баумана, П. Штомпки, Дж. Уррі, а також Є. Головахи, М. Михальченка, А. Ручки, Е. Афоніна, В. Щербини та ін.).

По-друге, необхідно констатувати, що особлива увага дослідників проблематики культурної глобалізації зосереджується в аналізі процесів перетворення національних, регіональних, «суверенних», тобто ексклюзивних культурних комплексів в глобальну культурну систему з новими смислами і специфічними нормами створення і розповсюдження культурних зразків, цінностей і «продуктів». Ця

проблема передбачає розуміння культурної глобалізації як процесу дифузії локальних культурних зразків, що змінює звичний спосіб життя, разом із багатьма як позитивними, так і негативними наслідками для деяких соціальних груп. Це, звісно, не означає, що з поля зору зникають мікропроцеси; вони залишаються не менш важливими, але їхнє дослідження потребує врахування посилення впливу транснаціональних процесів, що визначаються терміном «глобалізація». У даному зв'язку доцільно і важливо підкреслити, що найважливішою складовою і навіть причинним чинником глобалізації майже всіх сфер суспільного життя стала інформаційна революція, наслідком якої став реальністю глобальний інформаційний простір та феномен глобалізації медіа-систем.

По-третє, наукове вивчення процесу формування і розвитку глобального інформаційного простору у якості спеціалізованого об'єкта дослідницького інтересу було започатковане такими фундаторами теорії інформаційного суспільства, як О. Тофлер, Ю. Габермас, А. Турен, Ж. Бодрійяр, М. Кастельс та ін. Різноманітні концептуальні версії ідеї інформаційного суспільства як важливої характеристики прогресу сучасної цивілізації були представлені на початку 60-х років XX століття і не втратили своєї актуальності і до сьогодні. Поява електронних ЗМІ і глобальної мережі Інтернет стимулювала увагу вчених до проблематики інформатизації, проблем зростання впливовості інформаційно-медійної системи як засобу активізації глобалістичних тенденцій у культурі. Медіа, мас-медіа, медійні інститути, медійні «виробники», медійні споживачі, медійні повідомлення по суті протягом життя одного покоління перетворились в фундаментальні онтологічні умови сучасного розвитку культури, інформаційного базису культури особистості шляхом впровадження нових культурних стандартів сприйняття реальності, переживання, навчання, самовиховання і т. п. Різке прискорення «технологізації» комунікацій, поява електронних засобів інформаційного і інтерактивного спілкування обумовило інтенсивний розвиток медійних структур, диференціацію і мультимодальність «нових» медіа. Особливого значення набули знання і вміння величезної маси населення користуватись сферою інформаційних технологій, інформаційних мереж, інструментами цієї діяльності, вільно «почуватися» в інформаційних мережах, в інформаційно-медійному просторі, тобто вплив глобальної культури безпосередньо формує велику низку нових культурних навичок, розвиває здібності, інтенсифікує наукову, просвітницьку діяльність в суспільстві тощо. Масштабна присутність мас-медіа у майже всіх формах і підсистемах суспільного

і культурного життя стала реальністю. Ця система є поліфункціональною в аспекті своєї можливості до смислопродукування. Тому вона необхідна сучасному суспільству для формування та утвердження його просторових, часових, технологічних, освітніх, соціалізаційних, рекреаційних, дозвільних й інформаційних смислових координат. Завдяки медіа у світі не залишилось таємниць. Дійсно, зараз у всіх регіонах світу суспільні системи виробляють, транслюють, продукують, просувають і затверджують певні усталені (типові, уніфіковані) зразки мислення, поведінки, презентації себе в комунікативному просторі, показу досягнень, успішності, високого репутаційного рейтингу і т. д. Серед вказаних по суті функціональних напрямків сучасних медіа, таких, як вироблення, розповсюдження, продукування, особливе місце займає функція презентації, що виступає майже універсальним засобом просування інформації, є найважливішим інструментом схвального показу людей, спільнот, інституцій, зразків і цінностей, виступає безпосередньою підставою, ресурсом і стимулом розвитку креативного потенціалу культури.

І, нарешті, необхідно відзначити нову породжену глобалізацією тенденцію транскультуралізму, що виступає і реальним процесом, і важливою специфічною методологією дослідження змін у глобальній культурі і в окремих (анклавних) культурах. Як методологія транскультуралізм спирається на вимогу точного мовного висловлювання і одночасно потрапляє в «капкан» політкоректності. Як сучасна реальність цей культурний феномен в умовах культурного багатоманіття і об'єктивної необхідності співіснування в полікультурних суспільствах натикається на соціальні спротиви, тобто світова культура не тотожна глобальній культурі; глобальна культура — явище сучасне і суперечливе. Але транскультурні суспільні претензії мають потенціал мирного суміщення, в тому числі за допомогою актуалізації дієвості миротворчого потенціалу універсальних культурних цінностей. Вони мають величезний потенціал ненасильницької інтеграції різноманітних соціальних спільнот в аспекті розуміння суспільної значущості «культури миру» як моделі збереження цивілізації. В культурних «арсеналах» національних держав є досить дієві традиційні миротворчі норми, заповіді, вимоги, які треба виявляти, транслювати і застосовувати. Однак сьогодні з'являються нові (колись латентні, а зараз наявні) явища, речі, техніка, гаджети, які є однаково значущими для різних культурних систем на планеті. Це — технологічні алгоритми і мови (глобальна мова — нині англійська), інформаційні, трансляційні і презентаційні техніки, феномени моди і реклами, етикетні і моральні норми,

культурні симулякри, стилі спілкування, ексклюзивна і професійна лексика тощо. Все це — сукупність сучасних «горизонтів розуміння» і «просторів взаємовизнання» культур. Нині величезного значення набувають і розповсюджуються нові художні, мистецькі, літературні форми самовираження і самопрезентації; шоу і перформанси супроводжують майже всі політичні, дипломатичні, торгові, наукові, освітні, спортивні події, Покази високої моди (дефіле) відбуваються практично в усіх країнах, навіть в країнах ісламу набули поширення модельний бізнес та інтернаціоналізовані атрибути повсякденного життя — кросівки і бікіні. Ці явища породжені глобальною культурою. Але не тільки одяг, взуття і розваги. Культурна глобалізація — це також поширення нових технологій спілкування і праці, нових матеріалів для художника, нових інструментів для музиканта і для скульптора і т. ін. У просторі транскультуралізму медійні системи в різних видах формують віртуальні образи реальності як псевдореальність, що захоплює всі суспільні підсистеми, коли «зображення»/«картинка»/«екран» закриває або спотворює актуальні життєві смисли. Можна сперечатися навколо культурної, художньої, гуманітарної цінності медійних видовищ, але загалом очевидним є те, що ці явища утворюють фундамент нової культури — культури глобальної єдності глобального «розмаїття», у якій медіа виступає майже універсальним засобом просування інформації, є найважливішим інструментом схвального показу людей, спільнот, інституцій, зразків і цінностей, є безпосередньою підставою, ресурсом і стимулом розвитку креативного потенціалу культури.

***Summary.** The problematics of the cultural globalization as the important component and the specific consequence of the world-globalization process are analyzed by the author. The transcultural phenomena of the global information space and the media global influence on the contemporary media culture on the everyday human life are also investigated.*

Ольга Успенська

*завідувач відділу аспірантури Київського
національного університету театру,
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

Аспекти та проблеми розвитку сучасного інформаційного суспільства

Один із найважливіших аспектів існування сучасного демократичного суспільства — це право на комунікацію. Воно пов'язане із забезпеченням доступу до телекомунікаційних засобів, зокрема, в таких сферах, як освіта, наука, культура, бібліотеки та архіви, що відіграють важливу роль у сучасному інформаційному суспільстві.

Другою важливою проблемою є підтримка в інформаційному суспільстві мовного і культурного різноманіття. Глобалізація і новітні технології сприймаються багатьма як загроза місцевим звичаям, цінностям і віруванням.

Розширений доступ до взаємопов'язаних мереж і баз даних породжує етичні і правові проблеми, такі, як конфіденційність інформації, регламентація змісту інформації (наприклад, інформація расистського, насильницького характеру), комп'ютерне піратство, авторське право тощо.

Вплив комп'ютерних технологій на особистість і її соціальну поведінку також має суперечливий характер. З одного боку, перед людиною відкриваються великі можливості доступу до різних галузей знань. З іншого — це може спричинити втрату самостійності думки і стати перепорою розвитку особистості.

Інформатизація суспільства є важливим фактором великих соціальних перетворень: інтернаціоналізації торгівлі та розвитку світового ринку, глобалізації системи розповсюдження новин і особистісної комунікації, змін складу робочої сили у зв'язку з використанням інформаційних технологій на ринку праці.

Небезпеки, пов'язані з багатьма такими явищами, ще недостатньо вивчені і потребують більш поглибленого наукового аналізу, але концептуальні основи в галузі інформаційних технологій знайшли своє відображення в чинній стратегії такої установи, як Організація Об'єднаних Націй, з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО), яка в межах функції технічного сприяння допомагає державам — членам організації — в розробці національної політики і регіональних стратегій з метою оптимального використання

інформації та створення умов, що сприяють розвитку електронних галузей індустрії культури.

Актуальним на сьогодні як для країн Європи, так і для України є використання інформаційних мереж і новаторських технологій для стимулювання розвитку за такими напрямками:

- вільне розповсюдження інформації в сферах освіти, науки, культури і комунікації, підвищення ролі бібліотек;
- дистанційна освіта і новаторський підхід до неформальної та безперервної освіти;
- віртуальні наукові лабораторії, в яких дослідники мають можливість за допомогою засобів телекомунікації спільно працювати над науковими проектами;
- розроблення, випуск і розповсюдження різноманітної культурної продукції як внесок у зміцнення взаєморозуміння і діалогу між культурами.

Саме така діяльність вочевидь буде спрямована на підвищення ролі та значення моральної й інтелектуальної складових в інформаційному сучасному суспільстві, забезпеченню наукових, освітніх і культурних потреб кожної людини, симбіозу культур при взаємній повазі й взаємному збагаченні.

Summary. *The problems connected with the development of the modern information society are considered and analyzed. It is noted that the influence of computer technologies on the personality and its social behavior is controversial. On the one hand, many opportunities for access to various branches of knowledge open up before a person. On the other hand, it can cause loss of independence of thought and become a barrier to personality development. At the same time, informatization of society is an important factor in the great social transformations: the internationalization of trade and the development of the world market, the globalization of the system of dissemination of news and personal communication, changes in the composition of the workforce in connection with the use of information technology in the labor market. Some of the current directions of use of information technologies are given.*

Зоя Тимченко

*магістрантка кафедри естрадного виконавства
Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв*

Стилістично-жанрові особливості українського естрадно-популярного виконавства другої половини XX століття

У понятті «стиль» містяться два взаємопов'язаних аспекти, що характеризуються як типове та індивідуальне. Це відноситься і до естрадно-пісенного стилю, в якому типове, в тому числі й національно-особливе, реалізується через індивідуальне і неповторне.

Естрадно-пісенна сфера з притаманною їй інтровертністю стилю охоплює такі інтонаційно-змістові рівні: композиторський, виконавський, комунікативний, технологічний. У сучасних умовах орієнтація на «хіт» або «шлягер» («хіт» — явище шлягерної культури, породжене системою рейтингів у інтерактивному соціумі) створюють нові установки, які стосуються самого способу буття естрадної пісні, що поглинається системою комерційного шоу-бізнесу.

Провідна роль в естрадно-пісенному мистецтві завжди належала художньому началу. При всій «штучності» і «рекламозалежності» естрадно-пісенна культура в системі попиту і пропозиції повинна витримувати випробування часом, що і визначає художню вагомість творчості її представників. Важливою виявляється значення персоналій як носіїв тенденцій і напрямків становлення і розвитку української пісенної естради, які потрібно розглядати комплексно, з боку двох комунікативних тріад: асаф'євською «композитор-виконавець-слухач» і запропонованої Є. Назайкінським системи «музикант—твір—слухач».

Естрадно-пісенна творчість характеризується особливими рисами, що істотно відрізняються, особливо у галузі персоналізації, зокрема з академічною пісенно-романсовою сферою. В першу чергу, це пов'язано з перенесенням основної уваги з твору як результату композиторської праці (якщо це пісня, то і праця поета-автора тексту) на виконавський фактор, який є визначальним у системі естрадно-пісенної комунікації. Естрадна пісня завжди «прив'язана» до особистості виконавця, а композитори, створюючи пісню, орієнтуються не на абстрактну виконавську стилістику, а на конкретний виконавський образ з усіма наслідками, стилістичними параметра-

ми, що впливають з нього — від специфіки вокальних даних до зовнішнього вигляду конкретного співака або співачки.

Становлення персоніфікованого образу як такого собі еталона для певного етапу розвитку національної естрадно-пісенної культури здійснюється, як правило, в єдності виконавства і композиторства, зосереджених в одній особі. Це не означає, що існують і досить широко практикуються варіанти роз'єднання цих двох родів творчої діяльності, однак таке розмежування характерне більше для академічної сфери, ніж для «третьопластової», до якої належить естрадно-пісенна творчість, навіть при високому рівні професійної майстерності її носіїв.

Джерелом поновлення мови в естрадно-пісенному жанрі, що спостерігається на певному етапі і в українській естрадній пісні, є артіфікація пісенних жанрів побутової сфери, існуючих в умовах аматорського музикування. Саме в ньому як у своєрідному «містку» між «легким» і «серйозним» жанрами зосереджені риси, що дозволяють, говорячи словами Т. Адорно, «зустрітися на вузькій стежині» цим двом системам музичної комунікації — прикладної, побутової і художньої. Ці слова можна поширити на будь-які інші музично-художні явища, в тому числі й на кращі зразки естрадної пісенності, яка в системі музикування, починаючи з кінця століття, стає активною і провідною галуззю формування інтонаційних комплексів різних національних музичних стилів і властивих їм мовних стилістик.

Варто врахувати, що фактично в кожній національно-пісенній культурі в ХХ столітті складається, формується і різноманітно оновлюється свій оригінальний естрадно-пісенний жанровий стиль, в якому виявляються і загальні тенденції. Естрадно-пісенний жанр в Україні розвивався за певними лініями і тенденціями, що об'єднують типові і національно-характерні, індивідуально-творчі і загальносвітові.

На підставі узагальнення наявних на сьогоднішній день досліджень у галузі вивчення української популярної пісні (О. Шевченко, В. Тормахова, М. Мозговий) можливо зробити висновки щодо основних логічних закономірностей її формування. В їх числі: 1) опора на естетику «хіта» з його доступністю і певною редукованістю форми; 2) стильовий синтез у вигляді взаємопроникнення напрямків і течій в рамках естрадно-масового жанру в широкому його розумінні; 3) створення нових стилістичних напрямків, що являють собою різноманітні синтези і конгломерати вже наявних, причому з ухилом у музику танцювального характеру; 4) широке використання

фольклорної лексики — мелодійної, ладової, ритмічної, тембрової, вокально-виконавської; 5) використання народного інструментарію в поєднанні з електронікою, а також елементів народної манери співу в естрадно-пісенних композиціях; 6) розширення «інтонаційної географії» запозичених джерел у вигляді елементів музично-творчих видів XX століття (В. Конен): стилізації під музику Сходу, Африки, Латинської Америки з одночасним збереженням власної національної стилістики; 7) використання комп'ютерної обробки звуку, в тому числі й вокального, що розкриває нові можливості у тембровій динаміці й загальну якість колориту сучасних естрадно-пісенних «саундів».

Summary. *The main directions of formation and development of the Ukrainian song pop music should be considered in a complex way. Despite the high level of commercialization of the genre, artistic beginning in pop music plays a leading role. It should be borne in mind that by fact every national song culture in the XX century is composed, formed and variedly updated its original pop genre style, which reveals common global trends. The popular song genre of music in Ukraine has developed in accordance with certain lines and trends, uniting typical and national-characteristic, individual-creative and world-wide features.*

Ганна Чміль

*завідувач відділу Інституту культурології
НАМ України, академік НАМ України,
доктор філософських наук*

Конституювання суб'єктивності стратегіями екрану

Сьогодні маємо якісно новий соціокультурний континуум, в якому розгортається буття людини. Це буття на межі. Рольова реальність у своїх модифікаціях є техноморфною, рольова дія — в стилі «техно». Британський режисер Пітер Грінуей любить повторювати свою улюблену сентенцію «Кіно вмерло». Колись, можливо, це була провокативна теза, але сьогодні вже — рутинна. Покоління режисерів кіно-, теле-, віртуальної драми з опорою на сценарій з розподілом ролей, рамкою, крізь яку треба дивитись на світ, довіряючи камері, яка фокусує твій погляд, диктатом акторів перетворюється на анахронізм чи елітарне заняття для посвячених. Майбутнє за новітніми відіотех-

нологіями, режисером — віджеєм, у якого набагато ширші можливості. Віджей (аналогічно діджею) відеоміксує короткі відеофрагменти в реальному часі: завчасно підібрані відеофрагменти з різних програм, відеоарту, уривків чужих фільмів, фотознімків, цифрової графіки, обробляючи цей відеоряд відеоефектами, за допомогою комп'ютерної графіки, анімації. На зміну лінійному монтажу прийшов монтаж нелінійний (аналогічно ризомі у філософії постмодернізму). Відхід від літературоцентризму вимагає оволодіння технологіями сприйняття світу не через текст, а через картинку-малюнок.

Ключові поняття феноменологічної філософії розвиваються в напрямі «конструктивістської» теорії. Ще у 60-ті роки П. Бергер і Т. Лукман відзначали, що соціальні агенти є не стільки суб'єктами соціального дійства, скільки її авторами. Особа не тільки бере участь у соціальній взаємодії, але й творить, створює і зміцнює соціум. Інтеракція відтворює старі коди, маргіналізує їх і створює нові. Такий інтелектуальний код концептуального інструментарію зазнав суттєвих трансформацій у нових техніках творення суб'єктності через дискурсію, коли класичні настанови метафізики змінюються номадологічними принципами, а концепція відмінності співвідноситься із повторенням за допомогою перспектив досвіду ризоматичного мислення (технології постмодернізму). Варіаційна множинність номадичної сингулярності перетворює маргінальні поняття на «кочові» концепти, повертає думку до хаосу, але з вимогою відрізнитись від нього, оскільки треба відповідати вимозі бути іншою. Отже, зміна форм мислення через перебування у постійній трансформації вплинула на технології творення суб'єктивності.

Визначальною гіпотезою є передбачення про те, що політичні практики суттєво впливають на інтерактивну комунікацію, «перезавантаження» тієї матриці, на підставі репертуару якої живе і діє сучасна особа. Тут доцільним буде включення пост-ліберальної валідності технологій суб'єктивації. При всьому емансипаційному потенціалі сучасного постліберального суспільства і позитивного людського ставлення до його принципів нас цікавлять його трансформації в середині національного проекту, спрямовані на те ж переоблаштування світу (аналогічно марксистському проекту), тільки тепер це переописування. Якщо раніше важливим був документ, то тепер слово. Режисер (митець, політик) монтує мову персонажів, означає рольові реальності акторів, незважаючи на їх індивідуальність, цінності, які вони поділяють, бажання чи потреби. Він означає те, на що є попит, і озвучує свої вимоги, а ти — відповідай, якщо хочеш бути задіяним і успішним.

Існування різних наративів, що 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 отримати головну рольову позицію, стати точкою референції у дискурсі, бути значущим Іншим. Ці ефекти мобілізації на бажану роль, спрямовані на досягнення успіху, перетворюються на соціотерапію для особи. Це участь у реаліті-шоу різного ґатунку, участь у театральному дійстві, наприклад, через «Театр для діалогу і розуміння», шоу типу «Вас замовили», через експерименти з тілом, вдягання, перевдягання (передачі «Зніміть це негайно»), простори типу «Караоке на майдані». Такі формати публічності збирають людей, які тяжіють до спекулятивності. Тут немає чіткої нормативності, попередньо написаних режисером сценаріїв, що вимагають точності відтворення, має місце імпровізація в програванні ролей.

Соціальна місія такого активізму спрямована на проголошення масової драматургії як деякої універсальної мови, що утверджує рівність можливостей і затребуваність усіх охочих взяти в цьому участь, позбавляє мистецтво його елітарності. Особистісна біографія, необхідність екзистенційного вибору вже зроблені за особу перетворень на роль, фактично, нав'язану їй. Реаліті-шоу, веб-проекти, флешмоби, у яких учасник «прожив» цікавий досвід, розшифровка значень, декодування — формуючі складові дискурсивного простору навколо якоїсь проблеми як уявного проекту сучасності, що створює ілюзію громадянськості. Як правило, режисер і драматург є й співучасником і автором створення руху наративів, роздатчиком ролей на свій розсуд. Він фіксує історії своїх героїв («Говорить Україна» на каналі «Україна» з Олексієм Сухановим, «Стосується кожного» з Андрієм Данилевичем на каналі «Інтер»), розставляє смислові акценти у характері персонажів.

Це своєрідний соціальний театр, що документує свідчення учасників проектів і створює сценічне поле для їх осмислення, бо, як правило, присутні й експерти, і ті, які допомагають у вирішенні проблеми. Це дозволяє передати життя людей таким, яким «воно є насправді», відтворювати теми, що мають зацікавити глядачів через їх власні розповіді, залучення глядацької аудиторії. Така своєрідна інтервенція ведучого в екранний простір як театральний провокує можливості діалогів і наступних рефлексій усіх учасників дійства, включаючи і зону умовно виділеного залу. Сучасне телебачення реально намагається залучити глядача до переоцінки цінностей «по той бік добра і зла», включити у взаємодію з героями шоу і бореться

за увагу глядача. В проєкті представлений сценарій з особистих історій живих людей, документальні свідчення і інтерв'ю супроводжують дійство, фото, документи, коментарі до них. Розподіл ролей і залученість у всі ці фігури: головний герой, свідки, експерти, ведучий, показує, наскільки вони разом здатні сконструювати автентичність того, що відбулося і здатні змінити установки учасників, встановити між ними особливі відносини довіри. Що відбувається в свідомості суб'єкта в цей час, залежить від його здатності сканувати, зчитувати ауру наративу, моделювати вектори можливих маніпуляцій його довірою, відображати центральний наратив, під який тасується усе дійство.

***Summary.** Today we have a qualitatively new socio-cultural continuum, in which human life unfolds. This being is on the verge. Role reality in its modifications is technomorphic, role-playing — in the style of «techno». British director Peter Greeney loves to repeat his favorite saying «The movie is dead». Sometime, perhaps, it was a vocative thesis, but today it's a routine. The generation of directors of cinema, television, virtual drama is starved in a scenario with the distribution of roles, the frame through which one must look at the world, trusting the camera that focuses your view, the act of dictation turns into an anachronism or an elitist class for the consecrated. The future of the latest in the field of videotechnology, the director — a widget, which has much wider possibilities. Vedes (similar to the DVD) videos the short video fragments in real time: pre-selected video fragments from various programmes, video art, excerpts from other people's films, photographs, digital graphics, processing this sets of videos with video effects, using computer graphics, animations. In place of linear assembly, the installation of non-linear (similar to the Riso in the philosophy of postmodernism) came. The rejection of literary centricism requires mastering the technologies of perceiving the world not through text, but through picture.*

Світлана Шалапа

доцент кафедри хореографії Інституту
сучасного мистецтва
Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту України

Мистецтво танцю як засіб виховання дітей та юнацтва

У кожного народу священним скарбом завжди були, є та будуть, безперечно, діти. Уміння рости в любові своїх дітей, віддаючи їм

усе найкраще, — ціла наука. Дітям — мамина колискова, татова по-дорож рідним краєм, дідова казка, бабусина вишиванка, раннє сонечко та солов'їна пісня. Усе це формує духовність дитини, від чого залежить духовність усього українського суспільства [1, 130].

Сучасна система освіти України спрямована на розробку та впровадження в педагогічну практику ефективних технологій розвитку інтелектуальних і творчих здібностей особистості, формування її пізнавальної та творчої активності. Одне з провідних місць у цьому процесі відіграє система позашкільної освіти (гуртки, творчі об'єднання), що забезпечує надійний спосіб пізнання творчих можливостей, розвиток інтелектуальних здібностей, формує творчу індивідуальність дитини [1, 66].

Вибір форм і методів організації пізнавально-творчої діяльності вихованців творчих об'єднань позашкільних навчальних закладів мистецького спрямування досить великий і завжди залишає альтернативу учасникам навчального процесу (як педагогам, так і дітям) з урахуванням специфіки навчального курсу, особистих уподобань, інтересів і здібностей [1, 68].

Хореографічне мистецтво оперує великим вибором форм і методів організації творчої діяльності дітей, що забезпечує процес виховання молодого покоління, здатного до креативного мислення. Однією з провідних форм залучення вихованців до творчої діяльності засобами хореографічного мистецтва є участь у конкурсах і фестивалях.

Фестивалі-конкурси дитячих хореографічних колективів є символом творення сучасної національної культури та сприяють залученню молодого покоління до суспільно-мистецької творчої діяльності. Фестивалі і конкурси з мистецтва танцю допомагають дітям наполегливо оволодівати знаннями, розвивати творче мислення, здібності й обдарування з метою знайти своє покликання, обрати правильний шлях у житті.

Яскравим прикладом фестивального руху хореографічного мистецтва в Україні можуть слугувати деякі мистецькі заходи. За підтримки управління культури та туризму Чернігівської міської ради 28 жовтня 2017 року вже в'яте відбувся Всеукраїнський хореографічний фестиваль PLANETA DANCE FEST. Чернігів гостинно прийняв близько 1500 учасників з різних областей України: Київської, Запорізької, Харківської, Дніпропетровської, Рівненської, Сумської, Полтавської, Львівської, Івано-Франківської, Чернігівської та колективи з Республіки Білорусь [2]. З ініціативи Департаменту освіти і науки Київської обласної державної адміністрації задля підтримки

обдарованих дітей Київщини, з метою сприяння розвитку дитячого та юнацького хореографічного мистецтва 30–31 жовтня 2017 року було проведено обласний фестиваль-конкурс дитячих хореографічних колективів «Терпсихора запрошує...» за участі понад сімдесяти колективів області [3]. Громадською організацією «Калинова грона» 4 листопада 2017 року вже вдруге проведено Всеукраїнський дитячий фестиваль, який відбувся за підтримки Департаменту культури, туризму, національностей та релігій Запорізької обласної державної адміністрації. У фестивалі взяли участь творчі колективи не тільки з хореографії, але й вокалу, циркового і театрального мистецтва, інструментальної музики [4]. З метою пропагування українського хореографічного мистецтва, обміну педагогічним і виконавським досвідом, розвитку творчих здобутків і духовного збагачення молодих талантів Київським міським методичним центром закладів культури та навчальних закладів засновано Всеукраїнський конкурс хореографічного мистецтва «Фуєте». Конкурс проводиться 1 раз на 2 роки у м. Києві. До участі запрошуються колективи за різними видами хореографії [5].

Фестивалі-конкурси є поштовхом для піднесення творчої активності хореографічних колективів. На цих заходах виявляються кращі постановки та колективи в галузі хореографії, примножуються шанувальники мистецтва танцю, між хореографічними колективами налагоджуються творчі зв'язки.

У віковому розвитку людини дуже важлива роль належить освіті. Це стосується не тільки нормального фізичного дозрівання організму, його вдосконалення, зміцнення здоров'я, але й формування творчих та особливо духовних якостей особистості. Усе це стає можливим і реальним за умови досягнення завдань хореографічної освіти, здійснення її в органічному зв'язку з іншими видами виховання: розумовим, етичним, трудовим, а також естетичним. Хореографія охоплює всі аспекти духовного життя особистості, що дозволяє сформувати навички оцінювати прекрасне та потребу прагнути до нього.

У цьому контексті підготовка учнів у системі хореографічної освіти набуває особливої актуальності. Дитина, яка здобула хореографічну підготовку, має можливість освоїти все різноманіття рухових умінь і навичок. Розширена ерудиція і розвинений естетичний смак вихованця дозволять йому повніше проявляти себе не тільки в танцювальному мистецтві, але й у побутовій і суспільній діяльності.

Отже, хореографічне мистецтво виконує важливі суспільні функції, сприяє вихованню національної самосвідомості, патріотизму, формує естетичні і моральні орієнтири молодого покоління.

Література:

1. Шалана С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. — Ч. 2. — К. : НАКККіМ, 2015. — 220 с.
2. Planeta dance fest. — Режим доступу: <https://www.facebook.com/PlanetaDanceFest/> (Дата звернення: 15.10.2017).
3. Терпсихора запрошує. — Режим доступу: <http://skvyra.osv.org.ua/news/19-43-48-01-11-2017/> (Дата звернення 7.11.2017).
4. Калинова грона. — Режим доступу: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/9C540D6F58945341C22580C9007D1D4B?OpenDocument/> (Дата звернення: 2.10.2017).
5. Фуге — Режим доступу: <http://dk.kievcity.gov.ua/news/2487.html/> (Дата звернення 4.10.2017)

Summary. *The article considers the importance of choreographic art in the educational process of the younger generation. It is pointed out that the art of dance provides a reliable way to cognize creative possibilities, develops intellectual abilities, forms the creative individuality of the child. Choreographic art operates with a large selection of forms and methods for organizing the creative activity of children, the most striking of which are competitions and festivals.*

Key words: *choreographic art, creative activity, festivals, competitions.*

Ігор Юдкін

*провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України,
член-кореспондент НАМ України,
доктор мистецтвознавства, с.н.с.*

Методологічний зміст морфології культури

Покликання морфології як методологічної бази культурології спирається на концепції морфозу в біології, морфізму в математиці, морфогенезу в лінгвістиці, спільним для яких є ідея перетворення, трансформації об'єктів. Саме метаморфізм відрізняє запропонований підхід від розуміння морфології як генерології (М. С. Каган), вчення про хронотоп (О. Г. Габричевський), функціоналізму (В. Я. Пропп). Вчення В. Гумбольдта — О. Потебні про внутрішню і зовнішню форму становить основу для розуміння змістовності форми як динамічного утворення, де можливості, закладені за поверхневими шарами, не лише розкриваються як наперед наявні, але самі розвиваються і

постають у динаміці як об'єкти дослідження. Внутрішня форма становить криптотип, що не лише виявляється ззовні, але і формується в процесі свого розкриття.

На відміну від статичної концепції морфології, орієнтованої на результати творчості (твори, опуси), береться до уваги процесуальний аспект перетворень текстів, який унаочнюється передусім на терені виконавства. Цьому слугує запропонована концепція транзитних, проміжних текстів (аналогів «функціональних органів» у фізіології), до яких належать, зокрема, такі взірці паралітератури, як чернетки, режисерські зошити, маргінальні коментарі тощо. Формування такої паралітератури спирається на іманентно властиві тексту неповноту і неозначеність (наслідки теорем К. Геделя та Ж. Ербрана в логіці), що дає підстави розглядати її в площині «непредикативних визначень» (А. Пуанкаре). Це позначається на суб'єктно-предикатних відношеннях, де перевагу дістають неактуалізовані можливості, закладені в суб'єктах оповідної дії, що надає специфічного «іменникового стилю» транзитним текстам, наближаючи їх вигляд до переліків. На противагу предикації як актуалізації можливих атрибутів цих суб'єктів та їх відособленню, тут залишаються відкритими актуалізаційні, а відтак інтерпретаційні можливості, що виявляється у спонтанності, відсутності завершеної мотивації (як узагальненої предикації) у чернетках, режисерських зошитах та інших проміжних текстах.

Метаморфізм як методологічний принцип передбачає виправдання літературоцентризму в широкому тлумаченні, зокрема, від логоцентризму, тобто пріоритету мови і свідомості, до лексикоцентризму, де слово та, спеціально, ім'я стає основною клітинкою тіла культури. Мова постає не як знаряддя, не як засіб (спілкування, мислення), а як буттєва основа людини, як вихідна субстанція, носієм якої стає людина, що в тій мірі є людиною, в якій є її носієм. Обов'язковий момент вербалізації світу тягне за собою необхідну участь свідомості в творчому процесі. Альтернативою літературоцентризму може бути лише атлетоцентризм і бестіалізація людини. З онтологічного статусу мови випливає однозначний пріоритет соціального в біосоціальної проблематиці людини.

Саме вербалізація світу становить основу його поетизації та його міфопоетичної картини як основи звичаєвої, канонічної культури та, зокрема, фольклору, де немає відмежування виконавства як специфічного опосередкування, а відтак імпровізація постає способом існування канону. Суголосність міфологем морфологічному підходу виявляється вже в тому, що метаморфози, перетворення особи становлять основу будь-якої міфології. Міфопоетична картина світу

породжує відповідну риторичну систему, в якій, зокрема, створюється сталий репертуар топосів (загальних місць) і гапаксів (виняткових форм виразу), тавтологій і тропів, еліпсисів і плеоназмів. Їй властивий примат речової, зокрема тілесної, соматичної образності, що зумовлює, зокрема, пріоритет усної творчості у фольклорі. Міфопоетичний компонент культури виявляється у редукції вчинків, подій до звичаю, рутини, ритуалу (в т.ч. у вигляді етикету чи моди). Особливий випадок міфопоетичної редукції становить «культура каткомб» і деякі феномени постмодерну як різновиди еклектичного зіставлення різнорідних явищ. Гра як рівнобіжник ритуалу породжує свій віртуальний світ — маски як замітники речей, як відособлені знаки, тобто предикати, інкорпоровані до канонічного коду культури.

Поетизації світу в канонічній культурі протиставляється проза в широкому сенсі (на противагу вузькому літературному значенню оповіді без версифікації) як критики наявних міфопоетичних риторичних уявлень емпіричними реаліями. Відмова від системи риторичних конвенцій у прозі тягне за собою необхідність наново осмислювати виражальні засоби, що врешті-решт веде до відособлення виконавства як спеціального роду творчості, спрямованого на тлумачення текстів. Відтак складається антитеза поетичного канону і прозаїчної творчості, що спирається на витворення абстрактних норм та їх розвиток через їх додання і оновлення в процесі інтерпретації.

Прозаїчна, критико-аналітично орієнтована культура висуває проблему спонтанності в цілісному тексті як інтеграції за умов неозначеності. Ця проблема відсутня в канонічній культурі, де невмотивованість наперед усувається за межі можливостей утворення тексту. Зі свого боку інтерпретація тексту становить особливий вид рефлексії (зокрема, так звана симпатія в тлумаченні історичних реалій), що прибирає дві форми — герменевтичну і евристичну. Герменевтика обертається в межах замкненого коловороту тексту, його іманентного часопростору, визначаючи співвідношення цілого та частковостей. Герменевтичне тлумачення тексту передбачає побудову його екфразису, що виконує роль метатексту, і його екзегезу, тлумачення як відповіді на неявні, приховані питання. В свою чергу, евристика, покликана розкривати суб'єктну перспективу і предикатну ієрархію тексту через обстеження закладених у тексті можливостей та способів їх актуалізації, виходить за межі тексту до царини трансцендентних щодо тексту прототипів і архетипів. Герменевтика має справу з гіпертекстом, евристика сягає абстрактного метатексту. Виправдовується поняття ідеалу як фактичного джерела розгортання мета-

тексту та вихідної точки побудови абстракцій. Саме завдяки своєму спрямуванню назовні евристика несе пошукові завдання, а відтак спрямовується на проблематизацію інтерпретованого тексту. Виконавство, зокрема практика репетицій і екзерсисів, якої не знає канонічна міфопоетична культура, є евристичним пошуковим процесом, що розвивається до експериментування як виявлення епіфеноменів. Евристика виявляє антитези як джерела нормативних інваріантів критико-аналітичної культури.

Прозаїчна критико-аналітична культура пов'язана з феноменом далекодії, дистантних (а не лише контактних) відсилань у тексті, зокрема системи дейксису, яким забезпечується цілісність тексту. Поряд з ієрархічністю текстових одиниць і циклічністю (гіллястою будовою) цим визначається багатомірність, нелінійність тексту (в музиці — виникнення контрапункту на противагу монодії). Це уможливорює так званий дієгезис — оповідь про події через їх суб'єктивне переживання, опосередковане внутрішнім світом тексту, а відтак і формування цього внутрішнього світу. Подібний результат розвитку рефлексії становить також феномен автореферентних текстів і самозаперечення (антифраза, антиемфаза), особливо розвинутих в барокову епоху, якими уможливають висловлення антитези до дослівного сенсу. Протиставлення прозаїчної критики поетичному догматизму риторичних канонів висуває питання щодо проміжної посередницької ланки між ними. Такою ланкою стає театральна культура, в якій міф перетворюється у видовище.

***Summary.** The suggested approach in cultural morphology is peculiar for its stress upon the dynamic aspect in opposite to the static viewpoint of the existent concepts. Metamorphose being the central point of the approach, the concept of provisionary or transitory texts as drafts and comments are taken into consideration that enables reconsidering the function of performance and interpretative procedures as those necessary for transformations. Hermeneutic and heuristic ways of interpretation are delineated, as well as the canonic type of culture based upon poetry and myth and opposed to the critical-analytical type based upon prosaic viewpoint.*

Наукове видання

**Сучасні засади
культуротворення
в Україні**

Збірник матеріалів
наукової конференції
(Київ, 19 жовтня 2018 р.)

Завідувач редакційно-видавничим відділом
Загоскіна Н. Ю.
Редагування
Бойко З. В.

Підписано до друку 09.11.18. Формат 60х90/16.
Ум. друк. арк. 5.

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
e-mail: info@icr.kiev.ua**