

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Національна академія мистецтв України

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України

Дистанційний науковий круглий стіл
ДІАЛОГ КУЛЬТУР
У ПРОЦЕСІ ГАРМОНІЗАЦІЇ
ПОСТСУЧАСНОГО СВІТУ

Збірник тез і повідомлень
28 квітня 2020 року

Київ – 2020

Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу: Зб. тез і повідомлень за матеріалами дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу», Київ, 28 квітня 2020 р. — К.: ІК НАМ України, 2020. — 112 с.

Збірник укладено за матеріалами дистанційного круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу», дистанційно проведеного Інститутом культурології в рамках виконання теми досліджень «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики» (2020–2023 р.).

Редакційна колегія:

- Чміль Г. П.** — директор Інституту культурології НАМ України, академік НАМ України, доктор філософських наук, доцент
(*Голова редколегії*)
- Берегова О. М.** — керівник теми фундаментального наукового дослідження «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики», провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор
(*Заступник голови редколегії*)
- Кузнецова І. В.** — вчений секретар Інституту культурології НАМ України, доктор філософії (Ph.D., філософія), доцент, старший науковий співробітник.
- Олійник О. С.** — завідувач відділу теорії та історії культури Інституту культурології НАМ України, кандидат культурології

ЗМІСТ

Вступне слово	7
Антонюк Валентина Геніївна <i>Міжкультурний діалог у процесі навчання вокалістів</i>	10
Берегова Олена Миколаївна <i>(Пост)сучасне мистецтво як репрезентант діалогу культур</i>	14
Більченко Євгенія Віталіївна <i>Діалог як розрив і повернення: від культури до суб'єкта</i>	19
Бондар Вікторія Олегівна <i>Культурологічний аналіз міфологічних топосів діалогу культур</i>	22
Васильєв Сергій Сергійович <i>Найкращі українські фільми 2018 року в оцінках кінокритиків і кіножурналістів</i>	26
Вишневіська Галина Георгіївна <i>Пам'ятки садово-паркового мистецтва Київщини у процесі гармонізації постсучасного світу</i>	28
Волков Сергій Михайлович <i>Асональність музичного мистецтва в сучасному культурному діалозі</i>	32
Гасівська Тетяна Іллівна <i>Зарубіжний досвід встановлення державного свята, заснованого на історичній події</i>	35
Галай Олена Ігорівна <i>Проблема неканонічного мислення в контексті жанрово-стильових особливостей літургії як богослужіння</i>	43
Гончарова Катерина Максимівна <i>«Демони» діалогу: культурологічний аналіз Біблеїстики в дискурсі компаративістики</i>	45
Громченко Валерій Васильович <i>Українське соло або „bandura forever” у світлі культуротворчої регенерації етноцентризму в Україні</i>	49
Гуменюк Тетяна Костянтинівна <i>Травматичний досвід українського народу в культурі початку третього тисячоліття</i>	52

Демещенко Віолета Валеріївна Діалог театральних культур: «Схід» — «Захід»	56
Карась Ганна Василівна Роль творчої особистості музиканта у діалозі культур	63
Левчук Ярослава Миколаївна Елементи винахідництва у традиційній українській дитячій субкультурі як один із засобів гармонізації сучасного дитячого простору	66
Мищенко Марина Олексіївна Діалог культур у пам'яткоохоронній сфері: нормативні та практичні аспекти	69
Олійник Олександра Сергіївна Етика художнього виробництва: діалог митця і глядача	71
Отрешко Наталія Борисівна Проблема толерантності в транскультурному просторі	74
Поліщук Юлія Олександрівна Семіотика діалогу культур у контексті парадигматики «схід — захід»: східнослов'янський контекст	78
Причепій Євген Миколайович Орнаменти подільського рушника як феномен культури людства	81
Руських Софія Олегівна Міжкультурний «пінг-понг»: неоорієнталізм як вияв східного глобалізму	82
Рябенський Валентин Стефанович Сучасні модифікації російського фашизму як неможливість діалогу культур	85
Стороженко Надія Миколаївна Діалог традиції і прогресу в новітній альтерглобалістичній програмі розвитку України	90
Судакова Валентина Миколаївна Суперечності глобального діалогу культур в контексті методологічної кризи аналізу практик модернізації	93
Топалю Микола Олександрович, Більченко Євгенія Віталіївна «Відмінність» Е. Левінаса і «тотожність» А. Бадью: дві трагедії діалогу в часі і поза ним	96
Турчина Марія Олександрівна Образи Кози та Маланки в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда» крізь призму трікстерства: культурологічний	101
Щудло Юліанна Андріївна Любов як розрив із постсучасним станом бажання: вимір універсального діалогу	105
Юдкін Ігор Миколайович Феноменологічна ейдетика в сценічному виконавстві	108

ВСТУПНЕ СЛОВО

Аналіз сучасного етапу розвитку цивілізації свідчить про невідворотну потребу глобальних і локальних змін, зумовлену істотним дисбалансом між зростанням ефективності культурогенних утворень, породжених «технологічною раціоналізацією природи, та підвищенням ступеню «стихійної некерованості суспільного буття». Очевидним є те, що за умов збереження такої культурно-організаційної парадигми, з одного боку, подальший розвиток продуктивних сил дедалі більше буде перетворюватись на свою згубну протипагу, а з іншого, поглиблюватиметься духовно-культурна деградація суспільства. А отже, найбільш онтологічно доцільною має бути така переорієнтація вектора подальшого розвитку культури, котра б в умовах сучасних ризиків будувалась на альтернативній домінанті, а саме на пріоритетності її гуманістичного спрямування.

У цьому контексті є важливим діалог культур, співробітництво та взаємодія на міжнародному рівні. У сучасному культурному просторі піддаються випробуванням, здавалося б, усталені явища, такі, як ідентичність та культури модерних європейських націй. Уже пройшли часи, коли національні культури принаймні великих, розвинених країн могли претендувати на монопольну роль хоча б у власному культурному просторі. Такий наслідок глобалізації й «віртуалізації» культурного життя зачепив майже всі регіони планети, але особливо помітний він у невеликих та етнокультурно неоднорідних країнах. Однак глобалізаційне розмивання меж національних культур породжує не лише виклики чи загрози їхньому дотеперішньому модусу існування, а й створює нові можливості для розвитку, нові поля активної співпраці між «недомінантними» культурами. З іншого боку, події 2020 року змінюють базові принципи культурного діалогу умовного глобального світу, посилюючи технологізацію і віртуалізацію глобального спілкування і культурного обміну, звичайно, в першу

чергу уражаючи суспільства з нестабільною соціальною та економічною позицією.

На даний момент політичний клас усіх без винятку європейських держав підкреслює пріоритет «громадянської інтеграції». Популярні до цього дискусії про підтримку культурного розмаїття відійшли на другий план. Однак не виключено, що в близькому майбутньому відбудеться чергове зміщення в публічному дискурсі, у результаті якого цінності культурного діалогу й взаємної толерантності знову потіснять цінності національної згуртованості. Подібна ситуація не видається неможливою, враховуючи, що оголошений поворот до асиміляціонізму (у силу міжнародних причин, як то: війни, релігійні неузгодження, економічні та політичні кризи) був адресований усередину держав, тоді як з точки зору зовнішньополітичного іміджу більш продуктивною була й залишається демонстрація їх готовності й здатності гарантувати право громадян на вибір культурної ідентичності.

Не випадково в міжнародних правових документах (наприклад, в Європейській рамковій конвенції про захист національних меншин) є формулювання про заборону насильницької асиміляції. Ця проблема є дуалістичною: з одного боку вона набуває плюралістичного характеру, з іншого — інтеграціоніського, але справжня глобальна проблема полягає в інкорпоруванні нового населення в соціальні інститути держав, які є приймаючою стороною.

У сучасних умовах глибинної соціокультурної трансформації, в час надшвидкого поширення інформації та зміни технологій виявляється необхідним міждисциплінарне дослідження готовності національних культур реагувати на нові виклики часу, що може розглядатися як свідчення їхньої зрілості й стабільності, як ознака усвідомлення власної національно-культурної ідентичності та спроможності до рівноправного міжкультурного діалогу у світовому культурному просторі.

Саме тому перед вченими-культурологами постає актуальна наукова проблема дослідження діалогу культур у світовому просторі, вивчення проблеми самоорганізації суспільства в умовах ризиків (економічних, політичних, юридичних, релігійних, міжнародно-культурних) у контексті глобальних викликів сучасності та їх впливів на українське суспільство.

Ідея діалогу культур знайшла своє вираження в теоріях науковця В. С. Біблера. Він не тільки продовжив і розвинув її в культурологічному

і філософському аспектах, а й реалізував її в освіті. Питання діалогу культур розглядаються сучасними науковцями Є. Більченко, В. Межуєвим, А. Пилипенко, А. Садохіним, М. Соболевим, Є. Тюгашевим, С. Хантінгтоном, М. Шойером. Проблемою співвідношення категорій «індивідуальне — національне — загальнолюдське» у філософському аспекті займалися вчені: С. М. Арутюнян, Е. А. Ваграму, Н. Д. Джандільдін, П. Рогачов, М. Свєрдлін, П. Федосєєв та ін. Група теорій модернізації представлена авторами, які роблять акцент на функціональних ознаках культурних змін (С. Айзенштадт, А. Ассман, Н. Смелзер, Дж. Масіоніс), група теорій, що пояснюють особливості соціокультурних наслідків глобальних соціальних ризиків, обумовлених інтенсифікацією процесів віртуалізації суспільного життя (З. Бауман, У. Бек, Г. Бехман, Ж. Бодрійяр, Б. Латур, Дж. Уррі, П. Штомпка). Суттєвий аналітико-методологічний внесок у дослідження сфери соціокультурних детермінант суспільної еволюції був зроблений у працях теоретиків культуральної історії (Дж. Александер, П. Бьорк, М. Маффесолі).

Проте за межами пізнавальних координат зазначених досліджень залишаються розвідки щодо діалогу культур у сучасному світовому просторі та процесів самоорганізації й ризиків в контексті глобальних викликів сучасності. Дослідити цю багатоманітну, багатомірну реальність та її сучасні практики, прояви й трансформації і є головною метою цієї фундаментальної наукової теми. Тому на початку дослідницького проекту «Діалог культур у постсучасності: динаміка самоорганізації та глобалізаційні виклики», організовано круглий стіл з метою виокремити та описати базові тенденції соціокультурного розвитку сучасного українського суспільства як в умовах поширення міжнародного впливу глобалізації, що характеризується інформатизацією та медіалізацією в кіберпросторі, так і враховуючи традиційний культурний досвід. Метою проведення круглого столу «Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу» є дослідження передумов та результатів модернізації соціокультурної сфери в контексті сучасних викликів, обумовлені самоорганізацією, соціальною інтеграцією та репродукцією культурного досвіду.

Ганна Чміль

академік НАМ України, доктор філософських наук,
директор Інституту культурології НАМ України

Антонюк Валентина Геніївна
доктор культурології, професор,
заслужена артистка України, завідувач кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Міжкультурний діалог у процесі навчання вокалістів

Поняття міжкультурного діалогу в процесі навчання вокалістів є актуальним як у осяганні постреальних явищ освоєння репертуару мовою оригіналу, так і у реальному міжособистісному спілкуванні з іноземними учнями й колегами. Важливо враховувати й взаємне емоційне ставлення до реалії з чужої культури. Менталітет утворюють саме мова й культура через індивідуальний досвід. Будучи породженням чотирьох джерел (мова, культура, індивідуальність, діяльність), менталітет складає *modus vivendi*, визначаючи певний аспект життєдіяльності людини (професійний чи національний). Якщо ж говорити про співаків, то незалежно від етнічного походження саме рідномовні джерела формують не лише особливий фонетичний склад мовлення, а й самобутній спосіб вокалізації фонем як найприкметніших ментальних ознак тієї чи іншої національної школи сольного співу. Що стосується навчання вокалістів з КНР, то передовсім привертає увагу їхня самоповага та намагання прищепити іншим інтерес до власної національної культури. Інтерес же цього контингенту до вивчення української мови й культури локалізовано у площині народнопісенного репертуару. Варто зазначити, що між собою у присутності викладача та концертмейстера студенти-іноземці спілкуються рідною мовою, що викликає певний психологічний дискомфорт. Оскільки перекладач у навчальному процесі НМАУ не передбачений, це також ускладнює якість міжкультурного діалогу, що має свої ментальні традиції.

Конфуцій (IV–V ст. до н. е.) тлумачив поняття «культура» як перетворення (переробку) звичайної людини на вищу істоту через особливі тренування в засвоєнні давніх текстів, вивчення яких потрібно починати з найскладнішого — конфуціанського канону. Вокальна ж музика (співана поезія) була для Конфуція завершальною ланкою поняття «лі» (зразкової поведінки), заснованого на вищому осмисленні ідеалу стародавньої культури. Таким був і залишився принцип усієї конфуціанської культури «вень-хуа». Даний підхід у порівнянні з європейським навчальним канонем («від простого — до складного») досить неоднозначний. Поза дискусійної точки зору пропонуємо найадекватніше для даного дослідження вокальної культури її визначення як системи надбіологічних засобів регуляції людини, яка співає. Тоді в кожному окремому випадку, як і в усьому навчальному процесі, вокальна культура постає всеохоплюючою знаковою системою, що визначає цілком певні моделі етнокультурної діяльності вокального педагога та його учня відповідно до мети і завдань даного процесу, забезпечуючи спадковість попередніх досягнень вокальної школи через їх збереження й трансляцію в майбутнє та існуючи в процесі «опредмечування» й «розпредмечування» знаків міжетнічного діалогу через особливості національної експресії. Такими «знаками» у навчанні іноземців сольного співу виступають знання, норми, духовні цінності двох і більше культур, чий національні світи зосереджено в учителеві, учневі, та й у самій вокальній музиці, взятій для вивчення. Індивідуальне вокальне навчання іноземців неодмінно викликає різні рівні міжкультурного діалогу: мовного й метамовного. Існують два магістральні напрямки такого спілкування як процесу взаєморозуміння: а) пасивний монолог, результатом якого є пасивне зубріння; б) активний діалог двох суб'єктів вокально-педагогічного спілкування, результатом якого є рівноправний міжкультурний діалог. Це обумовлює превалювання дуже специфічного мовно-вокального фону та невербального рівня спілкування (*noverbal communication*), що становить собою особливий полісенсорний зв'язок, який складає основу досліджуваного тут міжкультурного діалогу. До кола цього діалогу входить мова жестів, міміка і пантоміма, а також особливе, метамовне явище мистецької психічної енергії, — «художня енергія». Розглянуте нами як різновид комунікативних актів та психолінгвістична семантич-

на одиниця невербальне спілкування важливе для вироблення у майбутніх вокалістів так званої індивідуальної емоційної інграми (творчої якості, що характеризує індивідуальний стиль).

І. Ляшенко зауважував на існуванні антропологічних градацій культурології як інтуїтивних, ірраціональних, підсвідомих, спонтанних рушіїв культурогенези, що є предметом етнологічного вивчення «... у контексті і взаємодії людського простору, часу та енергії з метою отримання відповіді на проблемне питання: чому етнічне оточення, зв'язки з сусідами так сильно впливають на культуру» [4, 17]. Тейяр де Шарден у своїх міркуваннях про феномен людини та проблему двох енергій зазначав: «Поza сумнівом, матеріальна і духовна енергії чимось пов'язані між собою і продовжують одна одну. У самій основі якимось чином повинна існувати й діяти у світі єдина енергія» [6, 60]. На енергетичну ефективність процесу звукотворення як своєрідного «коефіцієнту корисної дії» голосового апарата співака, що визначається акустико-фізіологічною ефективністю його роботи, вказує В. Морозов [5, 202]. Наукові дані щодо вироблення динамічної експресії голосоведення є також методичним підґрунтям процесу невербального спілкування у класі сольного співу, що засвідчено лінгвокультурною теорією та фонопсихолінгвістичною методикою українського сольного співу, розробленою автором [1], [2].

Вокалісти професійно чутливі до семантичного кола мовних інтонацій, що компенсують знання чужої мови та сприяють міжкультурному взаєморозумінню. Однак це не стосується інтонаційного світу китайської мови, загалом відмінного від української. Побіжно проаналізуємо найтипівіші незбіги в інтонації, які можна пояснити складовою обмеженістю китайської мови, що компенсується її інтонаційними особливостями, так званими «тонами», число яких сягає дев'яти [3]. У пекінському діалекті, що є основою літературної мови, таких «тонів» чотири: рівний, висхідний, низхідно-висхідний та низхідний. Потрібно враховувати, що питання в китайській мові передається не інтонацією, як в українській, а за допомогою особливих слів та часток. Тому на запитання педагога китайські студенти звичайно відповідають повтором цієї ж фрази з інтонацією ствердження чи спонукання, що може викликати непорозуміння.

Під час академічних та прилюдних виступів, конкурсних та іспитових програм китайські вокалісти виконують твори різних національних шкіл мовою оригіналу, і надто охоче — українські солоспіви. Вимова вокальних текстів чужою для них українською мовою є водночас складною і легкою, з огляду на її абсолютну несхожість з «путунхуа». Процес відтворення та запам'ятовування тут відбувається на артикуляційному рівні м'язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені у співаків, яким, як і спортсменам, танцівникам та ін., властива саме психомоторна обдарованість. Приємно вражає, що китайські молоді співаки демонструють точне відчуття національної експресії у виконанні чужих для них українських народних пісень. Хоча інтонаційний зміст європейського темперованого звукоряду на початку навчання викликає у них справжні фізичні страждання своєю відмінністю від пентатоніки як національного способу музичного мислення. Труднощі інтонування полегшуються введенням до навчальної програми китайських народних солоспівів, у виконанні яких ці студенти максимально розкривають темброві та динамічні характеристики голосу. Саме такий підхід і дозволяє нам із максимальною обережністю та мінімальними втратами вести наполегливу й клопітку роботу з виховання цих екзотичних і здебільшого тендітних за своєю природою голосів.

Суттєвий етнокультурний досвід, накопичений педагогами-вокалістами НМАУ імені П. І. Чайковського у зв'язку з культурним контекстом іноземних студентів та аспірантів, однозначно заслуговує на подальшу систематизацію та наукове осмислення.

Література:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. 3-є вид. — Київ, 2017. — 218 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. 2-є вид. — Київ, 2001. — 144 с.
3. Китай: история, экономика, культура: сб. статей. — Москва; Ленинград, 1940. — С. 343-350.
4. Ляшенко І. Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства. *Українська художня культура*: навчальний посібник. — Київ, 1996. — С. 12–32.
5. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. — Ленинград, 1997. — 232 с.

6. Шарден Т. Феномен человека. — Москва, 1987.— 240 с.
7. Erste Konferenz uber Weltethos und traditionelle chinesische Ethik. *Allgemeine Erklaerung der Menschenpflichten. Ein Vorschlag / Hrsg. H. Schmidt.* — Munchen, 1998. — S. 105.

Берегова Олена Миколаївна
доктор мистецтвознавства, професор
провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України

(Пост)сучасне мистецтво як репрезентант діалогу культур

Постсучасність (postmodernity) або постсучасний стан (postmodern condition) суспільства — саме ці терміни ми вживаємо для характеристики новітніх явищ соціуму ХХІ століття, хоча відтоді, як вони були вперше вжиті теоретиками філософської думки, минуло вже понад пів століття. Дослідники підкреслюють нестабільність, мінливість, непередбачуваність, перманентний кризовий стан постсучасного суспільства, його поверхневність, ілюзорність, байдужість.

Постсучасне мистецтво — це синонім постмодерного мистецтва. Аналіз наукової літератури з питань мистецтвознавства свідчить, що терміни «постмодернізм», «постмодерне мистецтво», які вперше з'явилися в науковому обігу ще в 1960–1970-х роках, не зникли з наукового тезаурусу, навпаки, за останні 5–10 років сучасне мистецтвознавство поповнилося цілим корпусом нових текстів, у яких пропонується новий погляд на постмодерні тенденції сучасного арт-простору.

Основні концепти постмодерного мистецтва, навколо яких обертається новітня наукова думка: візуалізація форм і метафорична образність способів художнього вираження; кліпове мислення постмодерної людини і, як наслідок, — яскравість і кадрово-монтажний метод творення артефактів задля його задоволення; віртуалізація реальності, що постала не лише на основі глобалізації і цифровізації суспільства, а й завдяки моделюванню ілюзорних мистецьких світів — «паралель-

них» реальностей, які, трансформуючи об'єктивну реальність, перетворюють її на метатекст і породжують множинність інтерпретацій і варіативність сприйняття. Серед технологічних засад творення постмодерних текстів виділяють «мовні ігри» (термін Л. Вітгенштейна), змішування різних стилів в одному творі, нескінченну цитатність, принципово новий спосіб побудови художнього тексту — нелінійний, неструктурований, різномий, що дозволяє здійснювати його постійну перебудову і розгалуження, а також включення реципієнта в гру з текстами. К. Тягло вважає: «Це не означає, що за таких умов втрачається автентичність нового художнього тексту чи візуального твору: просто смисли, закладені в ньому, відсилають до інших, що виникли в інші епохи і за інших обставин, і таким чином відбувається ніби уявлюваний діалог між автором і читачем, гра у «впізнання», і чим вище художня майстерність автора, тим більше таких «рівнів» смислів може бути в одному тексті. Така діалогічність чи навіть полілогічність текстів забезпечує глядачеві можливість інтелектуальної гри, за допомогою якої відбувається «відтворення» першопочаткових символів, закладених в сюжеті і непередбачувано поєднаних із сучасністю» [5, 76].

Тут ми впритул підійшли до теми діалогу культур, репрезентантом якого є постсучасне мистецтво. У новітній мистецькій творчості існують різні рівні і типи діалогу культур. Зокрема, найбільш розробленою в музикознавстві є проблема стильового діалогу, який у дослідженнях останніх десятиліть актуалізується на рівнях: середньовіччя — сучасність (Н. Герасимова-Персидська), бароко — ХХ століття (М. Лобанова, Т. Гусарчук, М. Ілечко, І. Тукова та ін.), класицизм — сучасність (В. Карнаухова), романтизм — сучасність (М. Скринник) тощо. Стильовий діалог на сучасному етапі розвитку мистецтва також виявляється в низці мистецьких явищ із префіксом нео-: необароко, неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм тощо.

Певну кількість наукових праць (Л. Березовчук, В. Карнаухова, А. Кравченко, О. Криворукова, М. Лобанова, О. Цехмістро та ін.) присвячено діалогу на рівні жанрів мистецтва або міжжанровому діалогу, що є відмінною рисою постсучасного мистецтва. Зокрема, Анастасія Кравченко, розглядаючи процеси жанрового оновлення в камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця ХХ —

початку ХХІ століть, приходиться до думки про «... особливе значення феномена міжжанрової діалогічності у процесі жанротворення, що полягає в оновленні, "переінакшенні" моножанрів старої традиції з позицій виражальних можливостей сучасної стилістики та інструментарію, що... впливає на оновлення змісту постсучасної культури» [3, 93].

Діалог культур як творчий метод або риса стилю може відбуватися в межах одного твору як діалог із культурними традиціями різних епох, часів і народів. Культурні традиції виступають, як правило, в редукованому вигляді як цитати, лаконічні стилістичні прийоми, інтонації, ритмоформули, жанрові ознаки тощо. Для аналітичних розробок найбільш придатною у методологічному плані, на нашу думку, є теорія діалогу Михайла Бахтіна. Першою в українському мистецтвознавстві застосувала класифікацію типів діалогу Бахтіна до історико-стильових етапів розвитку музичного мистецтва О. Самойленко, а аналітичним матеріалом її монографії та інших праць стали твори переважно російських і частково західноєвропейських композиторів ХІХ–ХХ століть [4]. Однак, на наш погляд, класифікацію типів діалогу М. Бахтіна краще застосовувати до власне композиторської творчості і саме в ній шукати аналогії. Матеріалом цього дослідження є українська композиторська творчість ХХІ століття.

Літературознавець і мислитель М. Бахтін розумів під діалогом обмін смыслами, «подолання сторонності Чужого без перетворення на своє» та вбачав сенс людського буття в діалогічних відносинах. За М. Бахтіним, людське існування просякнуте стихією діалогічності; діалогічними за своєю природою є будь-які емоції, дії, вчинки, висловлювання, «... діалогічні рубезі перетинають все поле живого людського мислення» [1, 316]. У цій думці — ідея про універсальність діалогічних відносин у людському житті. Дослідження складної, «багатоособистісної» природи людини з наявними в її свідомості внутрішнім «Я» та певної кількості масок і ролей, орієнтованих на значущих для нас Інших, привели вченого до думки, що будь-які роздуми — це діалог наших «суб-особистостей», а будь-яка ідея інтеріндивідуальна та інтерсуб'єктивна й живе не в межах замкненої індивідуально-атомарної свідомості, а в просторі комунікації між свідомостями та особистостями. Формами діалогу, за М. Бахтіним, є: 1) діалог із традицією культури

в цілому, з общиною, «авторитетом» (діалог згоди); 2) міжособистісний (міжавторський) діалог, що припускає можливість зустрічних міркувань, чекає або навіть провокує їх (діалог розбіжностей); 3) міжіндивідуальний діалог, заснований на граничному звуженні, «закритості» точок зору обох учасників, що створює рух смислового розходження — віддалення один від одного аж до неможливості бути почутим, незважаючи на гучність, яскраву демонстративність висловлювань (діалог глухих); 4) міжобщинний (міжкультурний, міжавторитетний) діалог, що може бути репрезентований як міжособистісний у випадку анонімності особистості (діалог мовчання або «діалог мертвих») [1].

Перший тип діалогу — діалог згоди — надзвичайно яскраво виявляється у різноманітних творах-присвятах, музичних приношеннях, епітафіях, постлюдіях. Подібний тип жанрів називають жанрами пам'яті або тетогу-жанрами, а музичний стиль, у якому вони написані, — «ретро-стилем». В основі цих явищ лежить діалог митців із художньою класикою, що дає їм можливість зіставити власну творчість зі світовим художнім процесом, оновити погляд на світ і переглянути завдання мистецтва. Ця тенденція виявляється в українському музичному мистецтві останніх десятиліть у творах І. Карабиця, В. Бібіка, В. Подгорного, Ж. Колодуб, В. Сильвестрова, М. Кармінського, Б. Котюка, Л. Колодуба, Я. Верещагіна, В. Степурка, М. Ковалінаса, В. Рунчака, В. Ларчікова, Ю. Гомельської та ін. У широкому діалозі з минулим композитори віддають вдячну данину пам'яті; минуле стає предметом прихованої або явної ностальгії, також цей творчий метод слугує одним із шляхів збереження традицій музичної культури минулого.

Діалог культур як творчий метод може виявлятися й більш опосередковано, коли «прив'язка» до «іншої» стилістики або «чужого» слова набуває вигляду стильових алюзій, знаків. Наприклад, у творчості композитора Ігоря Щербакова діалог із національними фольклорними витоками, класичними прийомами композиційної драматургії, романтичною образністю та найсучаснішими композиторськими техніками постає потужним концептуальним і конструктивним вектором багатьох його творів.

Зразками другого типу діалогу культур, за М. Бахтіним, — діалогу розбіжностей — можуть слугувати твори Володимира Рунчака,

в яких автор концептуально декларує розрив із традицією і вдається до засобів пародіювання, своєрідної творчої полеміки з класичними жанровими моделями. У творі «Homo ludens XI або Кілька конкурсних sms-ок» для фагота соло В. Рунчак цілком у дусі інструментального театру, який вже став прикметою мистецтва постсучасності, відтворює засобами духового виконавства новий спосіб діалогічного спілкування, редукованого до sms-повідомлень.

Діалог глухих (3-й тип, за М. Бахтіним) можна яскраво проілюструвати прикладами з творчості Сергія Зажитька. Зокрема, в його творі-присвяті «Семюелу Беккету» для контрабаса і актора введено партію «німого» читця, який звертається до залу «німою мовою»: виконавець використовує ефектні, патетичні пози, міміку, жестикуляцію, якою зазвичай послуговуються під час публічних виступів, проте виступ відбувається за повної відсутності звуку, як у німому кіно, що підкреслює абсурдність, комічність ситуації.

Діалог мертвих (або діалог мовчання) найкраще ілюструють медитативні композиції В. Сильвестрова, С. Луньова, В. Польової, О. Щетинського.

Звісно, описаними у М. Бахтіна чотирма типами діалогічних відносин не вичерпується тема діалогу культур у сучасній українській музиці. Можемо погодитися з думкою Т. Гусарчук про те, що «високохудожня й високодуховна творчість українських композиторів надає все нові переконливі свідчення плідності діалогу сучасності й минулого, поєднання багатовікових національних традицій і потужної енергії оновлення» [2, 17].

Водночас розгляд творчості сучасних українських композиторів у контексті діалогу культур переконує нас у тому, що сучасне мистецтво не варто ототожнювати з постсучасним (тобто постмодерним): сучасне мистецтво не завжди відповідає стильовим засадам постмодернізму і використовує в своєму арсеналі не лише постмодерністські художні прийоми. Власне, розглянуті на прикладі новітньої української композиторської творчості типи діалогу за класифікацією М. Бахтіна можуть бути віднесені до постмодерністського світогляду лише частково. Сучасне мистецтво є набагато ширшим у своїх видах, формах, жанрово-стильових та інших виявах, змістовно більш складним, глибоким,

неоднозначним як у стильовому аспекті, так і в плані концептуального наповнення.

Література:

1. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Эстетика словесного творчества*. 2-е изд. — Москва, 1986. — С. 297–325. <http://www.infoliolib.info/philol/bahтин/probltext.html#1>
2. Гусарчук Т. Діалог століть у «Хоровому концерті пам'яті Артемія Веделя» Світлани Острової на тексти Григорія Сковороди. *Young Scientist*, № 3 (55), 2018. — С.14–18.
3. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ — початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. № 4, 2016. — С. 90–94.
4. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. *Проблема диалога*: монографія. — Одесса, 2002.— 244 с.
5. Тягло К. Метаморфози візуального у добу постсучасності. *Как возможна философия кино?* — Киев-Харьків, 2009. — С. 68–77.

Більченко Євгенія Віталіївна

*доктор культурології, провідний науковий співробітник
Інституту культурології НАМ України,
професор кафедри культурології та філософської антропології
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова*

Діалог як розрив і повернення: від культури до суб'єкта

Концептуалізація терміна «діалог культур» у рамках академічної культурології (філософія тексту М. М. Бахтіна, Московсько-Тартуська школа, школа «архе» В. С. Біблера) відбувалася паралельно з релігійним наповненням цього поняття у розвитку ідеохристиянської традиції «Вільного єврейського дому учіння», яка починалася як романтичний концепт М. Бубера «Я — Ти» [2], що розколов тотальність гегельян-

ського монологічного Всесвіту на множини інтимних парних тотальностей з їх мимовільним розчаруванням в одне одному, а завершилася іншою тотальністю — абсолютним відчуженням Іншого від Іншого, що постало результатом апропріації вчення Е. Левінаса з боку мультикультурного дискурсу. Діалог втрачав свою автентичну сутність як dialogos (взаємопроникнення смислів) неодноразово: в епоху Відродження, коли антична діалектика агону та християнська діатриба агапе змінилися на естетичну гру в рамках гуманітарних студій; в епоху Нового часу, коли модерний Всесвіт витіснив Іншого у статус межі трансцендентального Я; у межах другого суб'єкта буберизму, перетвореного на примусово-імперативне «Ти»; в рамках структурного психоаналізу, де етичний суб'єкт змінився на суб'єкт перверзій, а діалог був прирівняний до фантазму, інтерпеляції, зачарування панівним означником (непроникним Іншим як «фалосом») [3]; зрештою, у феноменології Іншого Е. Левінаса [4], пропущеної крізь деррідіанство, яка призвела до корозії Я в ліберальній іронії, перетворивши мультикультуралізм на видиме уявне множинність, що приховує «невидиму еквівалентність» ринку [1].

Очевидно, що кожен наступний концепт діалогу критикував попередній, утворилася низка опозицій, які підтримують одне одного в гомеостазі, заданому суспільством modernity: «глобалізм– мультикультуралізм», «універсалізм–партикуляризм», «фундаменталізм–релятивізм», «ліберальне–радикальне» і т. д. У якості уявних «золотих середин» між перформативними моделями вибору пропонуються не менш ілюзорні «проміжні» концепти: «транскультура», «крос-культурність», «множинні ідентичності», «акультурація», кожен з яких так чи інакше прив'язаний до маркетингових кейсів політичної економіки: або через культурологію, або через культурну антропологію, або через політику ідентичностей, яка репрезентує зміну жорсткої сили засвоєння світу на м'яку мірою переходу від класичного до символічного капіталізму. В цьому світлі стає зрозумілою мрія друга М. Бубера «помовчати стосовно «останніх речей», щоб позбавити їх» (намулу непотрібних номінацій), але вакуум залишається відкритим, і М. Бубер — правий, «так їх не позбавиш» [2]. Діалог є саме таким «вакуумом», розривом у ланцюгу означників, що потребує повернення імен, адекватного добирання назви до своєї сутності. Таким адекватним іменем в умовах, коли

«Інший» перетворився на партикулярний ідеологічний означник, нам видається поняття «Ближній», пов'язане з етичним універсалізмом.

У сигніфікації діалогу панівним означником «культура», якщо мова не йде про класичну семіотику, присутній типовий неоліберальний жест культуралізму — спроби представити «діалог культур» як спосіб маскуванню базового конфлікту, утвореного внаслідок соціальної нерівності. Відмінності Іншого — дуже перебільшені, точніше, їх не менше, ніж вони є насправді, але й не більше, ніж це намагається показати глобальний ринок, коли в особі adeptів полікультурності зсуває увагу з фундаментальної травми психічної економіки (дисонанс між фінансовою елітою — «ядра» і мовчазною більшістю — «периферією») на «культурні» відмінності. У конфлікт вступають не культурні групи, а багаті і бідні: суперструктура ідентичностей є ідеологічною надбудовою над інфраструктурою базису «машини бажань» з її нішевим маркетингом. Пріоритет капіталу пояснює той факт, що ринок толеризує (у рамках постмодерної «великої лояльності») ті ідентичності, які сприяють його просуванню — навіть, якщо вони суперечать людяності («хороші інші» Заходу), і одночасно маргіналізує ті, які мають антиглобалістичні спрямованості («погані інші» Сходу).

Тому культурно-цивілізаційні відмінності однаково не можуть бути ні перебільшені, ні применшені, а критичний фрейдомарксизм в обґрунтуванні діалогу має бути доповнений культурологічно переосмисленим традиціоналізмом, який не дає змогу ні ігнорувати цивілізаційну пам'ять, розсіюючи її в космополітичному потоці темпоральності, ні використовувати її як ринково-політичний бренд. Ми повертаємо діалог назад — від парадигми партикулярних означників до синтагми універсалій культури. Окрема цивілізація як гілка на загальнолюдському стовбурі переживається емоційно і переосмислюється критично крізь світову призму, тому універсалізм у політиці має гармонізуватися через традиціоналізм у поетиці.

Діалог культур — це взаємодія «логосів», за якими стоять ціннісні переконання його учасників, які, в свою чергу, приховують екзистенційні істини, що не можуть не містити певну долю бойовитості, якою відрізняється будь-яке переконання. Пропозиції вийняти з «тіла» діалогу ціннісні спектри ми розглядаємо як прояв суспільного конфор-

мізму, що нівелює конфліктну і одночасно глибоко гуманістичну суть діалогу. Конфлікти треба не долати, а переробляти, що приведе не до відмови від цінностей, а до виходу спілкування на рівень, який лежить по той бік царства переконань. Йдеться про усвідомлення Іншого як нестачі і про злиття нестач, яке відбувається поза символічним дискурсом ідентичностей в Реальному, в усій нашій вразливості і смертності, що повертає діалогу його вихідне етичне значення і включає його в дискурс універсализму, фіксуючи момент зміни Іншого на Ближнього. Відмінності шануються, але не мають вирішального значення на тлі моральної тотожності індивідуальних суб'єктів, їх спільної екзистенційної розгубленості та культурно-цивілізаційної пам'яті.

Література:

1. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. — Москва-Санкт-Петербург, 1999. — 94 с.
2. Бубер М. Затмение Бога [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://yakov.works/library/02_b/ub/er_08.htm
3. Лакан Ж. Семинары. Книга 11. Четыре основные понятия психоанализа. — Москва, 2004. — 304 с.
4. Левинас Э. Бог, смерть и время. *Метафизические исследования*. — Вып. 10.: Религия. — Санкт-Петербург, 1999. — С. 230-242.

Бондар Вікторія Олегівна

студентка IV курсу, спеціальність «034-Культурологія»

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

Науковий керівник: доктор культурології, професор

Більченко Є. В.

Культурологічний аналіз міфологічних топосів діалогу культур

Діалог культур — це рівноправна зустріч представників різних традицій, людей різних світів. Локус, де ця зустріч відбувається,

може бути одночасно смисловим простором (топосом) та локацією (прив'язаним до фізичного простору місцем). Усе залежить від ступеня конкретності Іншого, його тілесної дотичності, залучення до хаптики. Міфологічна географія передбачає поділ світу, який засвоюється людиною через коди, на територію, де діють правила телеології, логіки, гармонії, замкнутості, тотальної погодженості буття і мислення, та територію «десь не там» (атопія, прірва без-місцевості, «зміщення центру»). Периферія як місце свободи, де відбувається розрив ланцюгу означників, являє собою вакуум у символічній структурі, прірву, з'являння, в надрах якого народжується суб'єкт як носій екзистенційної істини, як вічна нестача і надлишок. З точки зору психоаналізу простір поза-перебування є симптомом прориву Реального у світ погоджених ілюзій, проступанням позасвідомого, яке демонструє усю незахищеність людини, її травмованість і вразливість, її підвладність смерті, її безмістовну непарність і суперечливість, яку Е. Левінас визначив як «оголеність» [4], а С. Жижек — як романтичну «стару людську дурість» [1]. У семіотиці Р. Якобсона точкою на перетині вертикальної вісі свідомості та горизонтальної вісі позасвідомого як мови є нульова фонема [6], якою і постає суб'єкт — просто людина поза суспільними пристібками, вічний «нуль» у психоаналітичній математиці Г. Фреге та Ж. А. Міллера [5], який репрезентує себе через одиницю (Іншого). Ми рухаємося, змикаючи і розмикаючи вуста, як при вимовлянні приголосних і голосних, від пустоти знака до повноти значення, від пустоти значення до повноти знаку, і цей рух фокусується у дієслові («голі дієслова» Й. Бродського, «голосні і приголосні» у творчості С. Жада-на) як концентраті оголеності «обличчя». Територія, де зустрічаються «обличчя» (навіть якщо це люди, які стоять одне до одного спинами), є територією життя і смерті, солідарності і пустоти одночасно. Такими територіями є: передова, операційна, хоспіс, в'язниця, передпокій до кімнати, де вирішується доля близької людини, і, звісно, — територія для куріння. Майже кожен хоча би раз в житті спробував на смак цигарку, в пам'яті цих людей є певні спогади, пов'язані з цим дійством. Хтось робив це з певною тактикою для свого подальшого життя, хтось не зміг пережити певний хвилюючий момент без нікотинового диму, хтось надихався божественними або ж нуарними фільмами, це тільки ма-

ленька частина історій початку куріння людей, набагато більше відбувається в середині нас там, де і створюється реально-символічне значення куріння. Що ховається за цим тліючим об'єктом, який залишає після себе фільтр? Чи має символічна теорія куріння свободу чи все ж таки детермінація?

Хочеться почати зі словосполучення, яке з'єднано в один термін та розповсюджене в Японії, — це *«tobacco communication»*, нашою мовою, — «тютюнова комунікація». Воно з'явилося там за рахунок, того, що деякі люди спілкуються між собою тільки при курінні. У праці М. Долара «Куріння та комунізм» показується такий феномен, як «курилка», де кожна людина може виразити те, що турбує її на даний момент, і всі інші на підсвідомому рівні починають відчувати між собою певне зближення, начебто всі тут друзі, які прийшли поспілкуватись про життя. Це відбувається тому, що людей, які курять, завжди відділяють у певні місця «для куріння», що робить кожного курця причетним до своєї референтної спільноти, такий собі — «клуб курців». М. Додлар пише: «Курці всіх країн, єднайтеся! Хоча, ми вже тепер об'єднані. Нам вдалося зробити неймовірне: перейти соціальні бар'єри, які розділяють нас, викликати привидів історії, антагонізми історії — і на цій підставі знайти точки дотику, відчуті солідарність поверх кордонів» [3]. Він говорить про те, що люди, які курять, можуть разом сміятися і веселитися, нехай на декілька хвилин, але утворюється група абсолютно незнайомих людей різних соціальних верств, національностей, менталітетів, які можуть знаходити певні точки дотику. Це — певна свобода у будь-якому устрої, солідарність поза ідентичностями і статусами, яка пов'язує атомарних індивідів споживацького суспільства правдивіше і глибше за легітимовані зв'язки у межах масової культури та weekend-спорту: «Куріння — це короткочасне задоволення, що вимагає прийняття рішень безпосередньо в даний момент — його не можна відсунути кудись в невизначено далеке майбутнє» [3]. Іронія куріння в тому, що два курці — це вже достатня кількість для формування осередку спротиву. Благопристойний світ завжди боявся цих двох курців. Може, цигарка — це розшивка?

Говорячи про визвольний потенціал території куріння, варто згадати концепт любові як розлому в ідентичності Іншого, пошук травма-

тичного ядра, ідентифікації з Іншим як з симптомом власної травми, злиття двох нестач (А. Бадью) [2]. Любов починається там, де Інший перестає поставати у ролі непроникної субстанції (пана, фалосу), яка володіє таємницями твого буття, але розкриває свої таємниці щиро, викликаючи зворотний жест відвертості. Такі стосунки виносяться за межі ідеології і відбуваються поза символічною детермінацією означених, оскільки робітник може курити поруч із директором. Повертаємося до євангельського ідеалу братерства поза поділом на еллінів та іудеїв, любові до Чужого як до Близького. Апостол Павло артикулює Воскресіння Христа, яке поза-покладене логіці і законам, як подію, що не вимагає чудес, доказів, свідків [2]. Для нього це — подія розриву: навіть любов, творчість, наука та революція з ним не зрівнюються. Традиція є революцією, якщо суб'єктивно переживається і осмислюється, приводячи до солідарності. Вірність події, виражена у Ф. Достоєвського афоризмом про буття з Христом, у А. Бадью постає як реальність — це і є радикальне поза-покладання. Тоді куріння — це реальність, воно на свободі, ніхто не обмежить його реальність, навіть тоталітарний режим. Згадуються поетичні вислови: «Питань немає, пали» (С. Жадан), «Давай закурим, товарищ, по одной» (Я. Френкель).

Отже, нами було розглянуто територію куріння не з точки зору екології звички, а з точки зору простору спілкування у контексті діалогу культур.

Література:

1. Žižek S. Das Ende der Menschlichkeit. — Режим доступу: <https://www.nzz.ch/feuilleton/digitalisierung-das-ende-der-menschlichkeit-ld.1312112>
2. Бадью А. Апостол Павел Обоснование универсализма. — Москва, 1999. — 94 с.
3. Долар М. Курение и коммунизм. — Режим доступа: <http://liva.com.ua/communism-smoking.html>
4. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 21 — 122.
5. Миллер Ж.-А. Введение в клинику лакановского психоанализа. Девять испанских лекций. — Москва, 2017. — 184 с.
6. Якобсон Р.О. Избранные работы. — Москва, 1985. — 460 с.

Васильєв Сергій Сергійович

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

Найкращі українські фільми 2018 року в оцінках кінокритиків і кіножурналістів

Значна кількість нових вітчизняних фільмів, які щороку беруть участь у міжнародних кінофестивалях і виходять в український кінопрокат, потребує кінокритичного осмислення.

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 — 2018» (з 12 березня по 5 квітня 2019 року) 35 респондентів, що представляли 48 ЗМІ, визначили найкращі українські ігрові, неігрові, анімаційні та короткометражні фільми 2018 року (у кожній номінації можна було назвати три фільми), а також найкращу українську стрічку 2018 року загалом (можна було назвати один фільм) з-поміж стрічок, прем'єри яких відбулися у період з 1 січня по 31 грудня 2018 року та які у цей період виходили в український кінопрокат.

Найкращим українським фільмом 2018 року за підсумками опитування стала драма «Донбас» Сергія Лозниці, яку відзначили 15 респондентів. Три респонденти назвали найкращою драму «Коли падають дерева» Мариси Нікітюк. Двічі було названо драматичну комедію «Вулкан» Романа Бондарчука, комедію «Шляхетні волоцюги» Олександра Березаня та псевдодокументальний фільм Корнія Грицюка «2020. Безлюдна країна».

У номінації «Найкращий український ігровий фільм 2018 року»

«Донбас» також здобув перше місце. Оскільки тут за умовами опитування можна було назвати до трьох стрічок, кількість респондентів, які відзначили стрічку, виявилася більшою — 24 особи. 14 респондентів назвали «Коли падають дерева», а 9 осіб — фільм Володимира Тихого «Брама».

У номінації «Найкращий український документальний фільм 2018 року» найбільше голосів — 17 — отримав «Міф» Леоніда Кантера та Івана Яснія. 9 респондентів назвали «Явних проявів немає» Аліни Горлової. 6 респондентів — «Дельту» Олександра Течинського.

У номінації «Найкращий український анімаційний фільм 2018 року» жодної стрічки не назвали більше половини респондентів — 20 осіб, що є традиційним: більше половини опитаних не номінували жодного фільму і при визначенні найкращого українського анімаційного фільму 2016 року та 2017 року. 10 респондентів назвали найкращим повнометражний анімаційний фільм «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» Олега Маламужа, який успішно демонструвався у широкому кінопрокаті. 4 респонденти відзначили «Мімікрію» Фрейда М. Вайзера (Бориса Бубнова). 3 респонденти — «Монаха» Олександра Даниленка.

У номінації «Найкращий український короткометражний фільм 2018 року» найбільше голосів — 14 — отримав «Штангіст» Дмитра Сухолиткого-Собчука. 9 респондентів назвали фільм «Mia Donna» Павла Острікова. 5 респондентів — «В радості, і тільки в радості» Марини Рощиної.

Оцінюючи українські фільми 2018 року, кінокритики і кіножурналісти у кожній з номінацій визначили стрічку — безумовного лідера. Цим ситуація 2018 року відрізнялася від ситуації визначення найкращих українських фільмів 2017 року, коли найбільша різниця між кількістю голосів, які отримали фільми, що посіли перше та друге місце, була зафіксована у номінації «Найкращий український повнометражний фільм 2017 року» і становила 7 голосів (тут відзначили «Рівень чорного» Валентина Васяновича), а у номінації «Найкращий український короткометражний фільм 2017 року» дві стрічки — «Випуск '97» Павла Острікова і «Технічна перерва» Філіпа Сотниченка — отримали рівну кількість голосів.

26 жовтня 2018 року було оголошено лауреатів Першої Націо-

нальної премії кінокритиків «Кіноколо», яких визначили члени новоствореної Співки кінокритиків України (частина з них взяла участь в опитуванні БУК), обираючи з-поміж стрічок, які були вперше показані в Україні в період з 1 жовтня 2017 року по 30 вересня 2018 року. Оцінки респондентів БУК і членів Співки кінокритиків України виявилися однаковими у визначенні найкращих повнометражного ігрового та короткометражного фільмів. Найкращим неігровим фільмом члени Співки кінокритиків України назвали «Дельту». Нагороду найкращому анімаційному фільму в рамках Першої Національної премії кінокритиків «Кіноколо» не вручали.

Порівняння оцінок учасників опитування БУК з оцінками кінематографістів — членів Української кіноакадемії, які 19 квітня 2019 року вручили Третю премію «Золота Дзига» найкращим фільмам 2018 року, продемонструвало переважну згоду у визначенні лауреатів. «Золотими Дзигами» відзначили «Донбас», «Міф» та «Мімікрію» («Викрадену принцесу» не було номіновано на премію Української кіноакадемії), лише оцінки найкращого короткометражного фільму були іншими — премією відзначили стрічку «Mia Donna» Павла Острікова. Така ситуація також відрізнялася від ситуації визначення найкращих українських фільмів 2017 року, коли згоду між оцінками респондентів БУК і українських кіноакадеміків було зафіксовано лише одного разу — в оцінках короткометражного фільму «Випуск '97».

Вишнеvsька Галина Георгіївна

кандидат культурології, PhD,

доцент кафедри міжнародного туризму

Київського університету культури

Пам'ятки садово-паркового мистецтва Київщини у процесі гармонізації постсучасного світу

На сучасному ринку комерційних послуг міжнародні туристські послуги, як і раніше, займають одну з лідируючих позицій. З кожним

роком зростає інтерес до туристських destinations. Парки як культурне явище мають суттєве значення в житті людей. Кожен новий парк вигідно відрізняється від побудованих раніше. Вони вражають своєю пишністю і простором, презентуючи відвідувачам справжні «творіння» як архітектурного, так і дизайнерського мистецтва. Слово парк запозичене із західноєвропейських мов: нім. park, франц. parc, англ. park походять від старолатинського *parcisus* («обгороджене місце, парк»), яке зводиться до іберійського *para* («грати, решітка, шпалерник для квітів, підпірки для фруктових дерев»).

Київщина є одним з найбільш розвинених туристичних регіонів країни завдяки потужному потенціалу об'єктів, зокрема пам'яток садово-паркового мистецтва. Перші парки будувалися в Україні при монастирях, панських маєтках, міських палацах. Відразу після закладання господарям парків доводилося налагоджувати їх охорону. При цьому паркобудівники вже усвідомлювали двояку — матеріальну та духовну цінність витворів мистецтва, необхідність їх збереження та відновлення. За роки радянської влади держава взяла під охорону багато об'єктів садово-паркового мистецтва.

Парки розрізняються за своїм функціональним призначенням і можуть істотно відрізнятися один від одного. Виділяються ботанічні парки, зоологічні парки, лісопарки, парки культури та відпочинку, парки розваг, етнокультурні парки, природні парки і т. д.

Отже, парк — захищена, означена територія, в її природному або близькому до цього стану, призначена для відпочинку людей або отримання ними задоволення, а також для захисту об'єктів дикої природи або природного місця існування. За своєю суттю парки поєднують два аспекти: природничий та соціальний. Природничий аспект відображає особливості статичної й динамічної природного середовища парків: клімату, рельєфу, материнських порід, ґрунтів, рослинного і тваринного світу, водойм тощо. Соціальний аспект відображає історію створення парків, їх стильові особливості, архітектурну та мистецьку цінність тощо, тобто те, що робить парки частиною культурної спадщини [3].

Залежно від цільового призначення, природоохоронного статусу, територіальної і ландшафтної структури заповідних об'єктів виділяються основні функції [4]:

– науково-дослідна функція. Надається можливість проведення в заповідних територіях систематичних стаціонарних досліджень, результати яких використовують при науковому обґрунтуванні раціонального природокористування, рекреаційного навантаження тощо;

– екологічна функція. Надання платних екологічних, соціальних і рекреаційних послуг туристам та екскурсантам. Ця можливість відіграє важливу роль у формуванні власних фінансових ресурсів установ в умовах ринкових відносин;

– соціальна функція. Властива національним паркам, охоронним ландшафтним районам, паркам-пам'ятникам садово-паркового мистецтва. В умовах існуючих темпів урбанізації перед ними стоїть важливе завдання — забезпечення рекреаційними ресурсами населення міст й індустріально-промислових агломерацій;

– природо-пізнавальна функція. Властива екосистемам як природного, так і культурного походження. Природні екосистеми дають змогу ознайомитись туристам і краєзнавцям з визначними пам'ятками та явищами природи, красивими пейзажами; відвідати екологічно чисті об'єкти; побачити екзотичний тваринний і рослинний світ; відвідати історичні місця і споруди; познайомитись з інтродукованими видами рослин і тварин та їх адаптацією до нових екологічних умов;

– культурно-освітня та дидактична функція. Полягає у сприянні розвитку загальноосвітньої сфери людини, розширенні її природничого і краєзнавчого світогляду, вихованні природоохоронної активності та відповідальності за стан природи як національного, так і загальнолюдського багатства. Історичний аналіз взаємодії суспільства й біосфери свідчить про значення природних багатств не лише для біологічного виживання людини, але й для її інтелектуального і духовного розвитку;

– ландшафтно-естетична функція. Розуміючи важливе значення навколишнього світу, людина здавна прагнула зберегти не лише корисні для неї природні ресурси, а й естетично вартісні ландшафти. Саме завдяки цьому в Україні у ХІХ столітті створювалися прекрасні ландшафтні парки (Софіївка, Олександрія, Тростянець тощо), ботанічні сади, бралися під охорону мальовничі скелі, старі дерева й урочища.

Зазначимо важливість функціонування поряд із природоохорон-

ною функцією рекреаційної функції. Адже саме завдяки цьому на національному рівні практично розв'язується суперечність між збереженням природної краси та її рекреаційним використанням.

За даними О. Липи, за період, що охоплює другу половину XVII — початок XX століть, в Україні розбудовано понад 250 парків [3]. За В. П. Кучерявим [1], у XVII–XX століттях, окультурення ландшафтів території України сприяло масовій інтродукції численних видів з інших країн і континентів, що стало початком закладення ботанічних садів, дендропарків і дендраріїв. На сьогодні парків-пам'яток садово-паркового мистецтва, які мають статус загальнодержавного значення, — 88, серед них старовинних — 68. З 411 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва місцевого значення, старовинні парки також складають значну частку [1].

Природно-заповідний фонд Київщини має природоохоронну, наукову, естетичну і рекреаційну цінність та слугує збереженню природної різноманітності ландшафтів, генофонду тваринного і рослинного світу, підтриманню загального екологічного балансу.

До об'єктів природно-заповідного фонду Київської області занесено 14 парків-пам'яток садово-паркового мистецтва серед яких парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Молодіжний»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Фастівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Сулимівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Ташанський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жорнівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Томилівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Ставищанський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «П'ятигірський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Чагари»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва «Дубовий гай»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Кагарлицький»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва місцевого значення «Жопилівський»; парк-пам'ятка садово-паркового мистецтва загальнодержавного значення «Згурівський».

Кожен старовинний парк має своє минуле, пов'язане з історичними подіями, видатними особистостями, які його відвідували, легендами та розповідями.

Література:

1. Кучерявий В. П. Старовинні парки Львівщини. Старовинні парки та проблеми їх збереження: матеріали II міжнар. наук.-практ. конференції: м. Біла Церква. — Київ, 2003. — С. 35–37.
2. Липа О. Л. Заповідники та пам'ятки природи України: реєстр-довідник. — Київ, 1969. — 186 с.
3. Попович С.Ю., Корінько О.М., Клименко Ю.О. Заповідне паркознавство: навчальний посібник. —Тернопіль, 2011. — 320 с.
4. Стойко С. М. Эталоны природы. — Львів, 1980. —120 с.

Волков Сергій Михайлович

*доктор культурології, професор,
директор Київської середньої спеціалізованої
музичної школи-інтернату імені М. В.Лисенка*

Агональність музичного мистецтва в сучасному культурному діалозі

Виклики сучасного цивілізаційного розвитку, як свідчать дослідження вчених у різних галузях науки, культури, економіки, як економічно розвинутих суспільств, так і країн, що знаходяться в маргіналі, потребують нового інтелектуального потенціалу, креативної творчості, особистостей, здатних працювати в умовах жорсткої конкуренції. Конкуренція вже на ранньому етапі життя, інтелектуальне змагання з дитячого віку корелюються з траєкторіями розвитку цілих країн.

У діалозі культур потенціал української культури донедавна досить високо оцінювався світовим співтовариством завдяки досконалості її презентації і успіхам українських виконавців. Маємо на увазі

мистецтво, що презентує високодуховні зразки досконалості, естетичний і моральний потенціал творів світового рівня. Презентації в Європі, Америці, інших країнах світу творів Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Людмили Юріної та інших митців України ілюструють цей процес. Становлення і сучасне оновлення цього мистецького потенціалу відбувалося в умовах жорсткого тоталітаризму, але зберігає традиційні засади історично набутого і ментально засвоєного досвіду.

Традиції, що плекалися українським суспільством упродовж кількох століть, сьогодні не втрачають актуальності і продовжують впливати на культурний і соціокультурний розвиток країни. Мистецтво, на нашу думку, має глибокий вплив як на процеси, пов'язані з загальним розвитком людства і стратегічним стрижнем розвитку цивілізації, так і на соціокультурний стан сьогодення.

У діалозі культур різних соціальних прошарків, незважаючи на медійну активність масового мистецтва і масової культури, мистецтво, що потребує інтелектуального напруження і критичного мислення, не втрачає свого значення і впливу на людську свідомість, формує креативний потенціал суспільства. Створенню цього потенціалу сприяє виховання молоді засобами, що застосовуються як інструментарій в інституалізованих системах — освітніх системах, існуючих у нашій державі.

В Україні й в ринкових умовах ці системи залишаються заангажованими суспільством і презентують на тлі діалогу культур певні успіхи у створенні естезису сучасності. При цьому фінансова обмеженість функціонування великою мірою компенсується ентузіазмом представників мистецької еліти і завзятістю молодих музикантів, артистів, художників, тощо.

Основним аргументом на користь таких висновків є досвід функціонування українських дитячих спеціалізованих музичних навчальних закладів, у яких мистецтво контролю над увагою аудиторії здобувається дітьми з раннього віку за допомогою і під професійним наглядом досвідчених майстрів.

Одним із таких закладів є Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. М. В. Лисенка.

Створена урядом країни з ініціативи і завдяки зусиллям провідних музикантів, зокрема Київської консерваторії і на її базі у 1934 році, КССМШ ім. М. В. Лисенка за 85 років існування виховала численну когорту митців, які стали окрасою українського виконавства і композиторської творчості. На вершині її здобутків стоять персоналії випускників навчального закладу — лауреатів Держаню (нині — Національна) премії імені Тараса Шевченка композитори Ігор Шамо, Леся Дичко, Тарас Петриненко. Їх музична творчість є широко відомою як в Україні, так і за її межами.

Творчий потенціал навчального закладу плекався завдяки тісним творчим зв'язкам з вищим навчальним закладом — Київською консерваторією ім. П. І. Чайковського (нині — Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського). Школа у всі часи перебувала під творчим і методичним патронатом цього навчального закладу. (Невипадково в побуті її називали Київською середньою спеціальною музичною школою при Київській консерваторії, хоча ці два навчальні заклади завжди перебували в повній автономії, але під безпосереднім управлінням державного органу — Міністерства культури).

Тільки за останні десятиліття школа презентувала суспільству понад 2500 лауреатів всеукраїнських і міжнародних професійних виконавських конкурсів, яких після закінчення навчального закладу на конкурсних засадах ангажують провідні музичні театри, філармонії і творчі колективи як України, так і європейських та азійських країн.

Професійну майстерність, основи якої закладалися у стінах навчального закладу, презентували і презентують суспільству народні артисти України Бойко Вадим Анатолійович, Дичко Леся Василівна, Зібров Павло Миколайович, Злотник Олександр Йосипович, Півненко Богдана Іванівна, Шамо Ігор Наумович, Кожухар Володимир Маркович, Степаненко Михайло Борисович, Петриненко Тарас Гаринальдівич, Кошуба Володимир Вікторович, Матюхін Валерій Олександрович, Макаренко Герман Георгійович, Бистряков Володимир Юрійович, Рівняк Ярослава Григорівна, Ясько Олексій Андрійович, Колодуб Жанна Юхимівна та багато інших відомих музикантів.

Їх становлення відбувалося в умовах професійної вимогливості і постійного контролю щодо власної конкурентоспроможності. Під-

готовка до різного рівня конкурсних змагань була і залишається наріжним каменем навчального процесу цього освітньо-мистецького закладу.

Ця парадигма організації навчального закладу дозволяє залишатися йому на вершині соціокультурного запиту в країні. Конкуренція серед вступників до нього залишається незмінною у всі часи його існування.

Створюючи інтелектуальний, емоційний і естетичний потенціал сучасної України, випускники КССМШ ім. М. В. Лисенка формують соціокультурний простір європейської країни, до якої прагне українське суспільство.

Гаєвська Тетяна Іллівна
кандидат історичних наук,
старший науковий співробітник
відділу теорії та історії культури
Інституту культурології НАМ України

Зарубіжний досвід установаження державного свята, заснованого на історичній події

Останнім часом у нашій країні склалося певне сум'яття навколо головних державних свят. У цілому для сучасного світу є характерним вибір державного світського свята, яке має під собою історичну подію з недавнього і, головним чином, революційного за своїм характером минулого. Прагнення переосмислити усталені стереотипи сприйняття офіційних державних свят характерне не тільки для нашого менталітету.

Наприклад, у США відзначають 4 липня День незалежності (в цей день у 1776 році була прийнята Декларація незалежності). У Франції відзначають 14 липня свято Федерації, (хоча стверджується, що «образ взятої Бастилії і спогад про її штурм не грають значної ролі» [1, 51], в

свідомості будь-якої людини свято хронологічно пов'язане не тільки з Великою революцією в цілому, але і з історичним штурмом). У Туреччині 29 жовтня відзначається як День республіки (в цей день у 1923 р. Національна асамблея проголосила за створення нової республіки). В СРСР «червоним днем календаря» було 7 листопада: цього дня відзначалася річниця Великої Жовтневої соціалістичної революції 1917 року. У сучасній Україні 24 серпня святкується щороку День Незалежності на честь ухвалення Верховною Радою УРСР Акта проголошення незалежності України. Цією подією прийнято вважати датою створення держави Україна в її сучасному вигляді.

Розглянемо історичні події, що поклали традицію святкування державних свят деяких країн. Як нами було зазначено, засноване в роки Великої французької революції свято відзначається і сьогодні. Однак проведене президентом Жаком Шираком в 1996 році пишне святкування 1500-річчя хрещення, що завоював Галію, франкського короля Хлодвіга, показало, що за спиною старого революційного свята замаячила тінь конкурента — свята, цілком консервативного і клерикального за своїм змістом [11].

Святкуванню ювілею передував офіційний візит французького президента до Ватикану в 1996 році. Папа Іван Павло II отримав за прошення взяти участь в урочистостях у Реймсі. Президент Ширак охарактеризував Францію як «найстарішу доньку католицької церкви». Суспільство сприйняло це як недвозначний знак того, в якому напрямі рухається Франція. Політично цей захід підтримали праві партії. До них долучалися і крайні праві на чолі з Ле Пеном. Зрозуміло, що підтримали і різні католицькі організації. Значення урочистостей із приводу хрещення визнавав видатний історик-медієвіст П'єр Шоню.

У роботі етнографа-урбаніста Сюзанни Террі висвітлена реакція на це святкування іншої Франції — «дочки Революції, спадкоємиці Просвітництва і захисниці прав людини проти релігійного догматизму» [11, 439]. Опозицію святкування хрещення Хлодвіга становили ліві інтелектуали і політики, масонські ложі, «зелені», антирасистські рухи, французька комуністична і соціалістична партії та ліберальні організації.

Наступальними і свідомо провокаційними у загостренні полеміки

були дії Ватикану. Так, обрання католицькою церквою 22 вересня як день святкування хрещення Хлодвіга (першого французького християнського короля) замість традиційного святкування 25 грудня (Хлодвіг хрещений на Різдво) було сприйняте, як виклик світському суспільству і свого роду реванш. Справа в тому, що 22 вересня 1792 року була проголошена I Французька Республіка, яка поклала край монархії і втілила в життя принцип відділення церкви від держави [3, 1].

Якщо звернутися до Туреччини, то всі офіційні державні свята за основу мають події, пов'язані з життям і діяльністю засновника республіки Мустафи Кемала Ататюрка. Ататюрк 19 травня 1919 року спричинив збройне повстання в Анатолії. 29 жовтня 1923 року була проголошена республіка. 10 листопада 1938 рік — рік смерті Ататюрка, що відзначається як національний день жалоби. Всі ці свята носять винятково світський характер, що вказує на народження нації, яка розірвала зі спадщиною Оттоманської імперії.

29 травня в ісламістських колах відзначається День завоювання Стамбула (іншими словами, падіння Константинополя). До недавнього часу він не визнавався офіційним святом. Хоча ця подія мала історичне значення, але вона не відіграє основної ролі в національній історії. Щорічно його відзначали скромною офіційною церемонією, на якій представники військових кіл і Стамбульського муніципалітету відвідували гробницю Мехмеда II Завойовника та виголошували короткі промови перед групою зібраних з цієї нагоди військовослужбовців. Зазвичай, здійснювався цей захід за відсутності громадянської публіки на ньому. Утім, у 1994 році порядок святкування істотно змінився у зв'язку з перемогою ісламістів на виборах в міську адміністрацію Стамбула [7].

Турецький дослідник Алеф Чинар, описуючи свято у 1996 і 1997 роках, зазначає, що в церемонію були включені паради, феєрверки, концерти для публіки на площах, наукові симпозиуми. Всю ніч тривали народні гуляння на стадіоні імені президента Іненю. «Родзинкою» святкування стала костюмована вистава: провезення по історичних кварталах колишньої Галати розмальованих дерев'яних суден, поставлених на колеса, які тягнули на канатах загримовані і переодягнені у форму османських вояків XV століття сучасні турки. Це історичне від-

творення мало на меті нагадати сучасникам про кульмінаційний момент штурму Константинополя 29 травня 1453 року, коли Мехмеду II вдалося перетягнути сушею турецький флот і спустити його на воду в бухті Золотий Ріг — уразливого місці оборони візантійців [7, 364]. З кожним роком святкування набирало обертів. Наприклад, 29 травня 2016 року вже відбулося святкове шоу 560-річчя завоювання Константинополя. Почалося воно о 21-й годині з демонстрації на величезному проєкційному екрані фільму про історію захоплення османськими військами Константинополя. Потім святкування вилилося в феєричне шоу, в якому було задіяно більше ста потужних світлових прожекторів, сімнадцять лазерних установок, водні фонтани, 220 підводних ламп особливої потужності та інше обладнання, наприклад, п'ятнадцять майданчиків розміром 10x8 метрів з піротехнічними установками. Всього випустили понад 380 різних залпових зарядів, що розмалювали вечірне небо над Стамбулом фарбами незабутнього святкового феєрверку [2]. Ці святкування свідчать про зміну точки зору в самоідентифікації сучасних турків: від республіки ХХ століття до глибокого османського минулого і від світського до релігійно забарвленого світогляду.

Ще більш строкату і неоднозначну картину дає огляд тих свят в культурі західноєвропейських країн, які, втративши статус державних, збереглися за інерцією у вигляді традицій або ж спочатку склалися, як *mores civitatis*, тобто «місцевих звичаїв».

У містах і селищах Леванта, що розташована на середземноморському узбережжі Іспанії, оформилася традиція «святкування маврів і християн». У цьому святі «Маври і Християни» переплітаються історія і легенди, коріння яких сягає у ХІІІ століття. Саме в Алька 1276 року християни здобули свою першу перемогу над мавританськими військами під керівництвом арабського полководця Аль-Азрака. І сталося це завдяки допомозі Святого Георгія, який був з'явлений християнам в найважчий момент бою. Після цієї перемоги мусульмани були вигнані з іспанських земель назавжди. Радість християн з приводу своєї перемоги перетворилася на всенародне свято. Перший день свята називається «День музикантів»: місцеві жителі, одягнені у старовинні національні костюми, проходять вулицями міста у супроводі духових

оркестрів, а за ними рухаються актори, акробати, танцюристи і т. д. У так званий «День ходи» наступного дня відбудуться урочисті паради християн і маврів, одягнених у барвисті костюми, під супроводом оркестрів, кінних вершників і самохідних візків. Християни, вдягнуті у хутра, металеві шоломи і лати, їдуть з гучними криками на конях. На відміну від них, маври носять арабські костюми і їздять на верблюдах або слонах. В останній день свята «День грому», відбувається заключна і наймасштабніша подія фестивалю історична реконструкція битви між маврами і християнами, що сталася у 1276 році. Учасники костюмованої вистави палять із гармат і мушкетів, на що йде близько 5 тонн пороху. У самий розпал бою на білому коні з'явиться сам Святий Георгій, і споруджена дерев'яна фортеця перейде з-під впливу мавританських військ в розташування християн. При цьому маври абсолютно не засмучуються своєю поразці: вони приєднуються до загальних народних гулянь в клубах і тавернах міста.

Усенародне свято дозволяє оживити хвилюючі для іспанців сторінки вітчизняної історії — мусульманське вторгнення і подальша Реконкіста. Характерною рисою цього святкування, на яку вказують дослідники, між групами, що зображують маврів і християн, відсутній антагонізм. Адже немає ніякої визначеності, хто з жителів нинішньої Іспанії повинен грати або мавра, або християнина на цьому святі. Причому кожного року учасники свята міняються ролями, переходять з однієї групи в іншу [4, 13].

Свято проходить в різних населених пунктах країни в різний час — адже в період Реконкісти іспанські території звільнялися від мусульман поступово. У Альті ці події святкують у вересні або на початку жовтня, в Оріуелі і Гуардамар — в липні, в Кальпі і — в жовтні, в Аліканте — у різний час в чотирьох міських районах.

Натомість такої прихильності до «недолугих» маврів-мусульман у святі-грі різким контрастом виділяється реальне негативне ставлення жителів Іспанії до сучасних мусульман-марокканців, які на таких же човнах, що задіяні у виставі, нелегально перебираються на іспанський берег в пошуках роботи [5].

Серед безлічі сформованих у Сполученому Королівстві звичаїв відзначати пам'ятні дні звернемо увагу на дві події: одна з них пере-

дувала, а інша слідувала за періодом англійської революції XVII століття. І хоча кожна з них по-своєму вписалася у міфологію саме революційної епохи, цілком доречно згадати їх у низці розглянутих нами явищ. У 1605 році в Англії була розкрита так звана «порохова змова», учасниками якої були католики. Вони мали намір підірвати 5 листопада Палату лордів в Вестмінстері, куди мав прибути король Яків I, члени Таємної ради і члени палати громад. Змовники і їх глава Гай Фокс після провалу були схоплені, засуджені і страчені в Лондоні 31 січня 1606 року. Парламентським актом було встановлено: відзначати щорічно 5 листопада як день подяки за щасливий порятунок (3 James I, 1). Сміслові антикатолицьке ядро свята з роками наповнювалося масою обрядів, як парламентських (урочистий обхід вартою парламентських підвалів), так і простонародних (розведення багаття, запуск феєрверків, спалювання опудала Гая Фокса). Акт залишався чинним до 1859 року, обмежуючи гідність католиків. Свято вважалось офіційним у протестантській країні ще 30 років після ліквідації нерівноправного становища католиків у політичній сфері у 1829 році. Скасування статуту відбив процес лібералізації англійського суспільства у вікторіанську епоху. Вже у кінці XIX століття стало можливим говорити про різні версії «порохової змови», а в XX столітті — про можливу провокацію з боку протестантів [6].

Здавалося б, пристрасті навколо цієї події повинні були вщухнути і перейти в русло звичайної академічної дискусії. Однак цього не сталося. Простонародна стихія Дня Гая Фокса, точніше сказати Ночі Гая Фокса, міцно трималася у народній культурі: свято супроводжувалося розгульними веселощами, антикатолицькими випадками і безчинствами, навіть бешкетуванням [10]. Понад усе, події «порохової змови» у наші дні отримали нового значення в світлі трагедії 11 вересня 2001 року. Деякі автори публікацій, присвячених 400-річчю розкриття змови, торкнулися теми тероризму і провели паралелі між двома цими подіями [9].

Таким чином, навіть давність події початку XVII століття не пом'якшила гостроти міжконфесійних суперечностей. Сьогодні, як і раніше, англійські школярі розучують віршик:

Remember, remember the fifth of November.

Gunpowder, Treason and Plot.

I see no reason why Gunpowder Treason Should ever be forgot.

(Пам'ятай, пам'ятай про п'яте листопада. / Порох, зрада, змова. / Не бачу причини, чому Пороховий заколот / Слід коли-небудь забути).

Створений ще у 1795 році і названий на честь Вільгельма III Оранського протестантський Орден оранжистів має і нині на меті увіковічити унію Північної Ірландії з Великобританією [8]. Відправлення служби в Ордені пов'язано з такими датами, як 5 листопада — висадка Вільгельма Оранського в Англії (1688), а також поразка «порохової змови» (1605), і особливо — 12 липня. У цей день 1690 року Вільгельм III в Ірландії біля річки Бойн здобув перемогу над католицькими військами поваленого короля Якова II. Проведений оранжистами в ознаменування цього дня марш переслідує підкреслено антикатолицькі мету і рідко обходиться без кровопролиття.

Підсумовуючи виголошене вище, можна стверджувати, що свята та обряди у регулярному повторенні забезпечують передачу і поширення знання, що закріплює ідентичність, тим самим відтворюючи культурну ідентичність. Ритуальне повторення забезпечує єдність групи в часі і в просторі. Їх ретельне дотримання, збереження і передача забезпечують не тільки ідентичність групи, але і функціонування світобудови. У всіх розглянутих прикладах діє одна і та ж ідея: спроба через спогади про минуле звернутися до свого «національного» і в цих подіях сформулювати досить вагомий привід для святкування.

Політологи пов'язують ці тенденції передусім з тим, що останнім часом набирає чинності так званий правий популізм. Проте не варто виключати і того, що, чим далі відходять революційні події у минуле, громадська думка у різних країнах перестає задовольнятися намальованим в запалі полеміки і битв плакатним портретом нації. Переосмислюючи свій життєпис, революція стає лише одним з вирішальних моментів. У всіх країнах ми бачимо неоднозначну за своїм характером реакцію на ці зусилля: пережиті революційні події не можна скасувати розчерком пера, навіть якщо це перо в руках високих законодавчих інстанцій. Отже, феномен ушанування та відзначення ключових подій історії є загальною моделлю поведінки, властивої людям, незалежно від їх національної належності.

Насамкінець цього короткого огляду можемо сказати, що ситуація, яка склалася в нашій країні з державними святами, в принципі далека від винятковості.

Література:

1. Озуф М. Революционный праздник: 1789-1799. — Москва, 2003. — 416 с.
2. Путеводитель: Праздники в Стамбуле: 560-летие падения Константинополя. Відновлено з: <https://www.hierapolis-info.ru/fetih-560-stambul.html>
3. Chaddock G. R. Ancient Hero Clovis Stirs French Debate. *Christian science monitor*. — 1996. 18 Oct. Vol. 88, N 206. — P. 1.
4. Driessen H. Mock battles between Moors and Christians. Playing the confrontation of crescent with cross in Spain's South. *Ethnologia Europaea*. — 1985. Vol. 15, N 2. — P. 105-115.
5. Flesler D., Perez Melgosa A. Battles of identity, or playing "Guest" and "Host": the festivals of Moors and Christians in the context of Moroccan immigration in Spain. *Journ. of Spanish cultural Studies*. — 2003. Vol. 4, N 2. — P. 151-168.
6. Fraser A. The Gunpowder Plot: Terror and faith in 1605. — London, 2002. XXXVII. — 410 p.
7. Qinar A. National history as a contested site: the conquest of Istanbul and Islamist negotiations of the Nation. *Comparative studies in society and history*. — 2001. Vol. 43, N 2. — P. 364-391.
8. Roberts D.A. The Orange Order in Ireland: A Religious Institution? *The British Journ. of Sociology*. — 1971. Vol. 22, N 3. — P. 269-282.
9. Seaward P. "Gunpowder Plot: Parliament and treason". An exhibition in Westminster Hall. *Parliamentary History*. — 2005. Vol. 24, Pt. 3. — P. 376-377.
10. Sharpe J. Remember, remember: A cultural history of Guy Fawkes Day. *Cambr. (Mass.): Harvard univ. Press*. — 2005. — 230 p.
11. Terrio S.J. Crucible of the Millenium? The Clovis affair in contemporary France. *Comparative Studies in Society and History*. — 1999. Vol. 41, N 3. — P. 438-457.

Галай Олена Ігорівна

аспірантка кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

в. о. професора, заслужений діяч мистецтв України

Пучко-Колесник Ю. В.

Проблема неканонічного мислення в контексті жанрово-стильових особливостей літургії як богослужіння

Актуальність обраної теми полягає в тому, що духовна, релігійна музика сучасних композиторів набуває значних інноваційних змін, які насамперед пов'язані зі зміненням моделі світосприйняття на межі тисячоліть, їх переосмислення, а також культуротворчих процесів в Україні, які вплинули на композиторську творчість.

На межі ХХ–ХХІ століття проблема духовного відродження набуває в Україні великого значення: повертаються з минулого або маловідомі, або невідомі, чи замовчувані події і постаті. Внаслідок налагодження церковно-державних відносин формується підґрунтя для відродження традицій церковної співочої культури, історичний шлях розвитку якої майже зникає на початку минулого століття.

Духовна музика сьогодення викликає неоднозначну оцінку. Музикознавці, священники та виконавці висловлюють досить різні точки зору з приводу місця даного явища в історії та в сучасних культурних процесах. Найбільш усталеною класифікацією є поділ на літургійну, паралітургійну та позалітургійну музику.

До літургійної музики православної традиції відносяться піснеспіви, що виконуються під час канонічного культового богослужіння, тобто на вечірній, утреній, літургії, святкових службах тощо. Це невід'ємні види православної гімнографії. Культуротворчий вплив літургійної музики завжди був надзвичайно потужним.

До паралітургійної музики відносяться духовні піснеспіви, що не є обов'язковими у канонічному богослужінні, не мають суворих указівок й призначені для концертного виконання під час святкових служб. Паралітургійна музика у православної традиції набуває поширення

в добу українського бароко й має два основні вектори розвитку. До першого належить жанр хорового концерту, поступове впровадження якого у церковну службу відбувається з поширенням партесного співу на теренах України (з XVI ст.).

У XVI–XVIII столітті на території України розвивається духовна пісня. Цей жанр стає ще одним важливим фактором поширення паралітургійної традиції. Канти і псалми, які охарактеризовуються як позалітургійна музика, з часом займають місце в канонічному послідуванні церковної служби. Наразі духовні пісні, безумовно, потрібно відносити до паралітургійної музики, тому що їх виконання під час святкових служб є традиційним (колядки, щедрівки, великодні тропарі, пісні, присвячені святам тощо). До позалітургійної музики належать композиції, в яких сакральні ідеї знаходять відображення у досить вільному компонуванні текстів і музичних образів.

Паралітургійна музика стала частиною творчості і класиків української хорової музики (М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького та ін.), і плеяди сучасних митців (Л. Дичко, С. Луньова, Є. Станковича, В. Польвої, В. Сільвестрова, В. Степурка та ін.). Нині вона є важливою складовою музичної культури України: лунає у рамках багатьох музичних фестивалів та конкурсів, на концертах хорової музики, входить до репертуарного плану навчальних програм.

Не стала винятком і творчість відомого українського композитора В. Степурка, значну частину якої займає паралітургійна музика. У музичній мові композитор сміливо поєднує релігійні тексти з авангардними, інколи джазовими елементами. Використовуючи нетрадиційні для канонічної церковної музики різноманітні інструменти та звукові ефекти, мультимедійні засоби звучання, Степурко значно розширює аудиторію слухачів.

Найбільшу популярність здобули твори В. Степурка для різних за своїм складом типів хорів, як із супроводом, так і без. Серед найвідоміших творів у жанрі паралітургійної музики потрібно назвати такі хорові цикли: Осмогласний цикл Богородичних догматів, Пять духовних хорів, Фрески Києва, Давидові Псалми, Монологи Віків. Музикознавець Л. Сенченко коментує творчий доробок В. Степурка: «Образна та жанрово-стилістична палітра цих партитур теж є об'ємною і багато-

гранною (від стилізації атмосфери колишніх епох до пошуків власної оригінальної музичної мови). Визначальною рисою автора є бажання віднайти найпотаємніші структурні та інтонаційні можливості жанру без заперечення традиційних його основ» [3, 59].

Паралітургічна музика репрезентована багатьма жанрами та пластами музичних творів, які займають свою нішу в історії становлення української музичної культури та є не лише культурним надбанням, а й духовною сповіддю багатьох поколінь українських людей, життя яких тісно пов'язане з інститутом церкви та фундаментально намолена її впливом.

Література:

1. Антоненко О. Православна духовна музика: історичні та культуротворчі аспекти розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. — Київ, 2018. №3. — С. 231–235.
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/bogosluzhebnoe-penie-russkoj-pravoslavnoj-tserkvi-tom-1/ (дата звернення 25.04.2020)
3. Сенченко Л. Духовна музика сучасних українських композиторів: авторський збірник статей з проблем хорознавства. — Мукачево, 2018. — С. 57–63.

Гончарова Катерина Максимівна

*студентка IV курсу Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова,
спеціальність «Культурологія»*

*Науковий керівник: доктор культурології,
професор Більченко Є. В.*

«Демони» діалогу: культурологічний аналіз біблеїстики в дискурсі компаративістики

У культурній компаративістиці значна увага приділяється процесу діалогу між культурами. Існує масова, але хибна думка, що діалог —

це розмова двох. Насправді діалог — це взаємопроникнення смислів, порозуміння логосів. Складність діалогу полягає у тому, що учасники не є рівними. Тобто обмін смислами не є врівноважений. У діалозі між культурами завжди є донор (культура, що нав'язує смисли) та реципієнт (культура, що ті смисли поглинає), таким чином, їх семіосфери є непогодженими.

Ми пропонуємо розглянути найбільш складні, конфліктні моменти діалогу крізь призму культурологічного осмислення біблійних образів, спираючись на соціальну психологію Е. Фромма. Образом культури реципієнта умовно може стати Адам (біблійний Адам), а образом донора — сам Бог. Образ Мефістофеля в діалозі, де є Батько (донор), Син (реципієнт), це — Інший, який викликає подекуди неоднозначні емоції. Таку тріадичну традицію легко можна пояснити моделлю в соціальній психотерапії. Існує трикутник, де є Переслідувач (агресор), Жертва та Рятівник. Відносини між жертвою та агресором є взаємозалежними через відповідність двох нестач (Пана в Рабові і Раба в Панові [1]). Діалог існує: агресор має, куди направити свою жорстокість, а жертва має долю співчуття від інших та того, кого можна звинуватити у своїх незгодах (ресентимент). У ролі агресора виступає Отець, а жертва — Адам. Допоки не втручається Третій у ці стосунки, їх можна назвати гармонійними (або маніпулятивно зшитими). Третій, або рятівник, або Інший, вносить дисбаланс у життя перших двох, але він з'являється лише, коли у діалозі між жертвою та агресором настає криза. Наприклад, у Ю. Лотмана є теорія про «мандрівний скарб», за який змагаються дві культури (донор та реципієнт), як щось третє, елемент, якого не вистачає [2].

Наприклад, якщо за такою схемою передивитись давно відому історію про вигнання Адама і Єви з Едемського саду, то характеристика Іншого в особі Спокусника є неоднозначною. Діалог між донором та реципієнтом супроводжується зростанням неприязні до донора. У такому випадку зрозуміло, що жертва «виростає» з садомазохістичних відносин, починає почуватися менш слабкою та адаптуватися до постійного тиску на донора за рахунок його ж власних надбань (Третього). Мефістофель — теж свого роду надбання Отця, передбачене Ним.

Отже, у Бога (донора) та Адама з Євою (реципієнтів) відбувся

постійний діалог без втручання Іншого. Донор, як йому і приписано, диктує порядок буття в Едемі одногосно та без пояснень. Реципієнти дослухалися та боялися могутності донора. Але поява Змія у цій історії свідчить про те, що між донором та реципієнтом виникла криза взаємин. Тобто реципієнт бере під сумнів закон Божий, а отже і сумнівається в самому Богові, сумнівається у правильності його розпоряджень. Цим вдало користується Інший (змій-спокусник). Він посилює сумніви реципієнта у авторитетності донора. Інший як сила фрагментації розділяє для володарювання.

Тим самим, Адам і Єва, які наперекір Богу вкушають заборонений плід, плід знання, виходять із залежних відносин завдяки Іншому (сила фрагментації — це раціональність, диявол — логік). Вони вигнанці з Едему. Але це не зробило їх щасливими (свобода як «ярмо», за Е. Фроммом [4]). Бо «дивний новий світ» їх лише злякав (містоблудниця як символ вигнання з раю за В. Топоровим) [3]. Страх перед новим життям без Батька, закони якого хоч і були тиранією, але полегшували життя, спонукає реципієнта зненавидіти тепер уже Іншого (природний наслідок смерті Батька — самоцензура і перекладання провини на замісника). Тим самим, відштовхнувши Іншого, який указував на нестачу та травматичність, вони повертаються до ладу донора. Але вже самі. Тобто непереносимість власних травм породжує нову тотальність, або свідоме злиття нестач у тотожності.

Таким чином, ми повертаємось до відомої фрази Ф. Достоевського («Якщо Бога немає, то все дозволено») у Ж. Лакана: «Якщо Бог помер, не дозволено нічого» [1, 150]. Покинувши Едем, Адам і Єва могли б жити без законів Божих, але вони повернулись до його законів, бо інше здавалось їм більшим злом, ніж старий добрий зрозумілий Бог.

Отже, ми бачимо, що взаємна залежність донора та реципієнта не руйнується після того, як припиняється діалог. Напроти, розрив між донором та реципієнтом відкриває нестерпну нестачу, і реципієнт, який не в силах протистояти цій нестачі, повертається до залежності або створює нову. Але у цьому трикутнику є ще Інший, який для реципієнта (після розриву відносин із донором) є більшим злом, ніж агресор. Чи є Інший — злом? Третій, або Інший, указує на нестачу,

присутню у стосунках між донором та реципієнтом. Сама жертва (реципієнт) також це відчуває, але не може це визнати, бо знаходиться під тиском. У даній ситуації сумнів Адама та Єви — це визнання факту нестачі. Інший не виступає альтернативним донором, він лише ілюструє асиметрію діалогу Бога з людьми.

Таким чином, Третій — це той, кого ми звинувачуємо у спокусі непослуху. Однак ми не можемо сказати, що Третій — тільки негативний Інший, він не прагне нового тиску на реципієнта, натомість він звільняє реципієнта від тиску донора. Одночасно Третій — «демон» діалогу тому, що він руйнує діалог. Але Інший не має забарвлення (хороший/поганий), він — нейтральний (модель Трікстера). Негативного значення він набуває, коли вказує на нестачу між донором та реципієнтом. Негативні конотації вносять реципієнт та донор, вони не можуть безболісно відчувати власну нестачу, тому агресивно реагують на того, хто на неї вказує. З Іншого боку, Третій як симптом (натяк на нестачу, відмінність) може приводити до свідомого повернення Сина (реципієнта) до Батька (донора) на новому витку, до їх солідарності внаслідок осягнення ними обопільних нестач, — тим самим, Інший (Третій) виконує позитивну функцію і передбачений самою ситуацією діалогу між Я та Іншим як негативний вектор, що вказує на можливий позитивний вибір суб'єкта.

Література:

1. Лакан Ж. Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969/70). — Москва, 2008. — 272 с.
2. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении. Византия и Русь. — Москва, 1989. — С. 227-235.
3. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. Исследования по структуре текста. — Москва, 1987. — С. 121-132.
4. Фромм Э. Бегство от свободы. — Москва, 1989. — 272 с.

Громченко Валерій Васильович
кандидат мистецтвознавства, доцент
проректор з наукової роботи
Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки

Українське соло або «Bandura forever» у світлі культуротворчої регенерації етноцентризму в Україні

Метою роботи є виявлення деяких найбільш характерних рис змістовного оновлення феномену етноцентризму в Україні шляхом аналізу низки сучасних культуротворчих звершень у музичному житті країни початку XXI століття.

«Bandura forever» («Бандура назавжди») — саме таку назву має Концерт для бандури з оркестром відомого українського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, викладача класу «Композиції» у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро) Валентини Мартинюк [2]. Утілення музичного фольклору, а конкретніше, відомої української народної пісні «Калиноньку ломлю», виразовими засобами сучасної інструментальної художньо-інтонаційної мови, пов'язує без винятку усіх, хто доторкнувся до звучання цього академічного шедевра, з глибинними традиціями української народної фольклорно-пісенної культури.

Й ось музичний символ українців — бандура, красуючись сяйвом струн, стоїть у весь зріст уже на багатьох концертних сценах країни. Що до офіційного видання нотного тексту, написання аналітично-розгорнутих рецензій на твір, складання відповідних навчально-методичних рекомендацій до означеного Концерту, згадана композиція В. Мартинюк розлетілась «голубиною поштою» у найвіддаленіші куточки України, в концертні зали філармоній, навчальних закладів, концертно-просвітницьких установ тощо.

У 2019 році було здійснено офіційне видання цього відомого в Україні академічного музичного шедевра. Зазначимо, що твір «Bandura forever» було написано ще у 2011 році, й у вигляді рукопису, а також відповідних редакцій він існував майже вісім років.

Але, зацентруємо, у різних інтерпретаціях означеної композиції,

навіть на її прем'єрі, ми так і не почули жодного слова з художньо-літературної основи Концерту — народної пісні «Калиноньку ломлю». Пісенно-ліричний шедевр, що належить до жанрового вектору родино-побутових пісень, до національної поетично-обрядової лірики, повністю втратив у художньо-образному баченні композиторки природну вербальну сутність, а саме — художнє слово.

Лінгвістичний канон логосу, як зміст, вербально-сутнісна концентрація, конкретна понятійна основа художнього твору глибинно-фольклорних джерел, відходить для майстрині на другий план, а для багатьох практикуючих виконавців-бандуристів, й особливо студентів, підкреслимо, стає абсолютно невідомою. Наголосимо, за багатьма свідченнями з педагогічної діяльності, бандуристів-виконавців майже повністю поглинає виконавсько-технологічна результативно-практична специфіка професійного володіння інструментом.

А що ж в заміну слову? — абсолютно нові нетрадиційні засоби виразності гри на бандурі, а саме — ковзання по басовій струні залізним або пластиковим медіатором вниз та вгору, скрипіння нігтем по басовій струні, велика кількість виконавського прийому глісандо по усьому регістру інструмента, стукання по підставці, удари у верхню деку, поступово наближаючись до грифу бандури, хлопання у долоні, стукання ногами, удари по корпусу акомпануючого фортепіано і т. д., що виразно стверджує феномен виконавської, слухацької, а також науково-творчої інтерпретації твору.

Таким чином, від пісні — ні слова, в академічній професійно-художній роботі з, підкреслимо, широко відомим музично-пісенним українським фольклорним матеріалом.

Звернемо увагу й на академічну п'єсу «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, написану Валентиною Мартинюк на мелодичній основі відомої української народної пісні «Зоре моя, вечірняя» у 2014 році [5].

Насамперед варто акцентувати відсутність літературно-візуальної репродуктивності, художньо-сценічного втілення явища діалогізації, знов-таки музично-пісенного фольклорного діалогічного початку у самобутньо-художньому баченні композитора. Майстриня композиційно відтворює на концертному помості лише одного сценічно-однособісного музиканта, артиста-соліста, високопрофесійного виконавця в

інструментальній формі соло. Кларнетист співає, інструментально заспівує літературно-вербальний текст широтою використання В. Мартинюк академічних засобів художньої виразності, наголосимо, як традиційної, так й абсолютно новітньої художньо-виразової сутності.

Композитор використовує прийом багатоголосся на одноголосному академічному духовому інструменті — кларнеті, застосовує нові види атаки звуку (початок звучання інструмента), суттєво розширює діапазон звучання до максимально можливих звуків як у нижньому, так і у верхньому регістрах кларнета, застосовує яскраво виражені шумові ефекти (тупотіння ногами по сцені), максимально розлого збільшує динаміку (гучність звучання академічного інструмента).

Та при усьому вищезазначеному ми не чуємо жодного слова з художньо-літературної основи, змістовно-визначальної фабули широко відомого пісенного першоджерела, народного шедевра лірико-вокального фольклорного етномузичного спадку українського народу, а саме — пісні «Зоре моя, вечірняя».

Відзначимо також і природній процес регенерації фольклорного музичного спадку в художньо-творчій діяльності сучасних композиторів: М. Скорик «Карпатська рапсодія» для скрипки з оркестром, В. Власов «Парафраз на українські теми» для акордеона. Не можна залишити поза увагою і поліфонічні варіації для фортепіано «Українські писанки» Л. Дичко. Своєрідно означений національний сольний спів (солоспів) створюється художньо-виразовими засобами академічного фортепіано вже від самого початку композиції.

Отже, ліквідація вербальної, художньо-літературної фабули генерує безмежні можливості щодо особистісно-естетичних, унікально-художніх виконавських, слухацьких, композиторських, а також науково-практичних інтерпретацій того чи іншого музичного релікта (яскравим прикладом може бути надзвичайно популярна українська народна пісня «Щедрик» у численних інструментальних художньо-образних інтерпретаціях як академічного, так й естрадно-популярного напрямів).

Невід'ємною складовою культуротворчої регенерації етноцентризму в Україні є й творчо-дієве синтезування композиторами фольклорно-музичної тематики з відомим академічним інструментарієм (фортепіано, кларнет, скрипка, акордеон, бандура й інші інструменти).

Але ж максимально концептуальним, концентровано-змістовним явищем у хвилі регенерації етноцентризму є феномен мовлення, становлення явища універсального логосу, а це — музично-інструментальна мова, академічна художньо-виразна інтонація, художньо-виразове музичне мовлення професійного інструментарію.

Саме ця, універсальна музично-інструментальна інтонація, певна звукова вібрація, є сакральною суттю глибинного, етнокультурного пласта, максимально успішної, усім зрозумілої і водночас толерантно-зважаєної етнокультурної адаптації певного пізнання, мудрості того чи іншого народу (фольклор — знання народу), обов'язково, найбільш концентрованої у його магістральній цілі — пробудження ДУХУ в людині, в народі, у людстві в цілому, — пробудження АБСОЛЮТУ художніми засобами синтетичного, масштабно-об'єднувального, духовно-комплексного феномену культури як явища поклоніння СВІТЛУ [4].

Література:

1. Беспалий В. Етноцентризм і культурний релятивізм: культурологічний словник. — Київ, 2011. — 464 с.
2. Концерт для бандури з оркестром „Bandura forever” (клавір): навч.-метод. посібник. — Дніпро, 2019. — 60 с.
3. Культурология. — Ростов на/Дону, 2008. — 570 с.
4. Рерих Н. Держава Света. — Москва, 2003. — 280 с.
5. Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини. Вип. 1. Навч. посібник. — Дніпро, 2018. — 80 с.

Гуменюк Тетяна Костянтинівна
доктор філософських наук, професор

Травматичний досвід українського народу в культурі початку третього тисячоліття

Процеси, що відбуваються на пострадянському просторі, сформували унікальний тип культури, який дослідники визначають як про-

дукт травми, завданої тривалою внутрішньою колонізацією ментальності народу. Тому так важливо зрозуміти характер породжених ними соціокультурних, психологічних трансформацій, щоб надалі більш успішно долати їх негативні наслідки. Теоретичний дискурс щодо подій, які спричинили цю колективу травму, надає змогу усвідомити сутність пережитого, адже недостатність відповідної аналітики загрожує тим, що синдром історичної вразливості може набути хронічного характеру і транслюватись наступним поколінням.

На думку більшості дослідників, концепт «травматичності» є парадигмальною характеристикою історії та культури України не лише ХХ, а й початку ХХІ століть. Тому чутливість суспільства до теми насилля, детальна категоризація цих явищ помітно актуалізуються, особливо з поглибленням сучасного травматичного досвіду людства загалом. Як вважає Тамара Гундорова, вкрай важливо «...проговорити і пропрацювати травматичні місця української культури початку ХХІ століття — постколоніальний *ressentiment*, розрив генерацій і пам'ять про минуле в сучасному пострадянському романі (і в художній культурі загалом, додамо ми — Т. Г), розрив високої і популярної культури, нове розуміння класики, кітчезацію як спосіб рецепції травматичного досвіду, а також Чорнобиль — подію, яка значною мірою визначила й оформила теперішнє мислення в Україні» [2, 20].

Одну із важливих проблем для формування цілісності сучасного українського суспільства становить відсутність об'єднуючого міфу, який би спрямовував нинішні суперечливі, часом трагічні трансгресивні процеси суспільстві. Скажімо, в різних регіонах, соціальних групах зазнають досить довільної інтерпретації події Другої світової війни, радянське минуле країни, сучасний рух до європейської ітерації та багато інших суспільних подій і явищ. Така суперечливість загалом притаманна українській ментальності, вона відбиває стан суспільної свідомості, яка зазнала впливу травматичних процесів. Водночас ці тенденції свідчать про схильність і здатність громадськості долати такі конфлікти. Кризові ситуації стають своєрідними вікнами-розломами у вільний світ. Тільки неупереджено аналізуючи ці події, можна зрозуміти і пояснити, як створити сьогодні ефективні форми суспільного буття.

Українське мистецтво привертає увагу до України, її історії і наболілих проблем, відтворюючи чорнобильську трагедію (інші трагедії в сучасній і постсучасній історії) в їх «неіндивідуальності». Суспільство болісно переживає тривалий процес виходу з полону багатовікової колонізації ментальності. Нова генерація українських митців творить сучасний національний простір, соціокультурні рефлексії, спрямованої на осмислення «свого» і «чужого», центру і периферії, домінантного і другорядного, індивідуального й соціального, моно- і полікультурного, автентичного і глобалізованого, засвідчуючи цим стан культури третього тисячоліття: входження у світ «sub specie»* нових моральних і технологічних викликів.

Процеси, пережиті українським суспільством, починаючи з кінця 2013 року, спричинили тектонічні зсуви: Революція Гідності, згодом — анексія Криму, військова агресія в Донбасі, проголошення ДНР і ЛНР, економічна і політична криза, яка викликала нове культурне піднесення, що виявилось у волевиявленні народу на президентських і парламентських виборах 2019 року. Про це досить полемічно, з болем усвідомлюючи важкий політичний досвід Майдану, пише історик А. Плахонін: «Минулі вибори поставили крапку в добі самомилювання, що тривала п'ять років, які ми називали гідністю» [4, 26]. Особливо цінним в осмисленні нинішньої української реальності є зауваження Т. Гундорової щодо «ресентименту» як чинника формування постколоніальної і посттоталітарної суспільної (суб'єктивної) свідомості. Незважаючи на буквальне значення цього поняття (франц. *ressentiment* — обурення, озлобленість), воно більш складне й суперечливе за своїм змістом. Феномен ресентименту виникає в ситуації надзвичайного напруження між набутим почуттям самоповаги і водночас непримиренністю до всього ворожого, що усвідомлюється як причина й джерело ущербності, втрат, безсилля, зрештою, — меншовартості.

Досвід Майдану вписується у значно ширший контекст посткомуністичної травми, більше того, — у дискурсивне поле *trauma studies*, що для більшості дослідників є взагалі парадигмальною характеристикою культури кінця ХХ — початку ХХІ століть. Виявляється, що досвід України — від Майдану до анексії Криму та війни на Донбасі — суголосний світовій історії початку ХХІ століття загалом. Він уособлює

загрозливі конфлікти уже в новітню еру людства. Тим більше, що в медіалізованому світі є унікальна можливість «викликати відчуття одночасності історичного досвіду», «відчуття співпереживання досвіду» у різних народів, суспільств і категорій населення, що надає змогу сформуватись особливому типу спільної соціальної, автобіографічної пам'яті про події» [3, 55].

Для українського суспільства після пережитих майданів вкотре актуалізується проблема довіри і взаєморозуміння між громадянами, тобто зріє надія на можливість сповідувати спільні цінності як основу культури й ідентичності спільноти. Соціальна амбівалентність, як одночасна прихильність людей до різних, часом протилежних за своєю сутністю цінностей, характеризує перехідне суспільство. Довга тінь минулого і водночас незворотність нинішнього історичного поступу до свободи — це ті полюси напруження, які маркують шлях до формування оновленої української нації, вони сприятимуть об'єднанню заходу і сходу, півночі і півдня, минулого і теперішнього України. Українське суспільством має ще усвідомити свої трагічні втрати, об'єднатись, щоб окрема особистість не потрапила в «...глухий кут нескінченної меланхолії, неможливості скорботи...», що виявляється у нав'язливій реактуалізації переживання, у втручанні минулого в теперішнє як вияві краху розрізнення часу.

Таким чином, усвідомлення трагічного досвіду як своєрідної незагойної «рани» важливе тому, що він має потужну інерцію, набуваючи «символічного розширення» [1, 102–103] й універсалізації, необхідних для його зрозуміння. Це призводить до порушення світу сенсів і смислів, триваючи у часопросторі культури, транслюючись від покоління до покоління.

Як свого часу слово «Голокост» (з іврити «Shoa» — «катастрофа», «лихо») після показу однойменного серіалу на американському телебаченні (1978), так і слова «Чорнобиль», «Майдан» «війна на Донбасі», «анексія Криму» стали своєрідною метафорою, вони не тільки виражають трагізм історичного досвіду українського народу, а й застерігають людство від загроз на шляху його подальшого історичного і культурного поступу. Отже, не тільки ми зважаємо на наше минуле й теперішнє, а й світ. Зрештою, в цьому й полягає зміна світових нарати-

вів в умовах «транскультурності» на початку ХХІ століття, коли Україна, з її надзвичайно складним і полівекторним соціальним і культурним поступом, творить цілком унікальну модель національного буття.

Співвіднесення досвіду українського народу із світовими трансгресивними процесами універсалізує його як такий, що набуває суттєвого значення для взаєморозуміння у глобальному світі, можливого тільки за умови здатності і готовності слухати і чути іншого.

Література:

1. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: культурсоциология. — Москва, 2013. — 640 с.
2. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї. — Київ, 2013. — 548 с.
3. Олик Дж. Фигурация памяти: процессо-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии. — *Социологическое обозрение*. — Москва, 2012. Т. 11. № 1. — С. 40–74.
4. Плахонін А. Хто з вас без гріха. *День*. 2019. № 112–113, 27–28 червня. — С. 26.

Демещенко Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук, доцент

провідний науковий співробітник

відділу культурної антропології

Інституту культурології НАМ України

Діалог театральних культур: «Схід» — «Захід»

Дослідження взаємодії та взаємовпливу театральних культур Сходу й Заходу останнім часом стає все більш актуальним. Мистецтвознавство все частіше звертається не тільки до окремих явищ культури й мистецтва Сходу, але й вивчає ці явища, порівнюючи їх з європейською традицією.

Необхідно зазначити, що велика кількість західних учених розгля-

дає мистецтво театру як деяку окрему галузь людської діяльності, майже не пов'язану з подіями конкретної історичної дійсності. На основі цього вони представляють взаємодію культур як еkleктичне використання окремих особливостей мистецтва, та в більшості випадків, на жаль, у суто зовнішньому контексті. Під час такого підходу губиться найглибша сутність процесу взаємопроникнення культур у мистецтві, кінцевою метою та результатом якого саме і є синтез мистецтв.

У цьому сенсі XIX та XX століття видаються благодатними, саме цьому періоду в історії театру присвячено багато наукових досліджень. В останній чверті XIX століття народжуються естетичні концепції та погляди, що зумовили появу декадансу, а далі — й модернізму. Саме в цей час у творчості багатьох діячів мистецтва та літератури посилюються антибуржуазні мотиви, хоча у своїй більшості критика проводилась в основному з естетичних позицій.

У цей час завершується процес становлення режисури, до спектаклю висувають нові вимоги, а саме: спектакль має бути цілісним і художньо-завершеним продуктом. Проблема синтезу мистецтв у театрі на межі XIX–XX століть стала однією з недостатньо досліджених та досить актуальних сьогодні. Оскільки театр поєднує в собі різні види мистецтв і в ньому представлені драматургія й музика, танець і декор, живопис і костюм, грим, майстерність актора, усе це разом утворює складну синтетичну природу театру, яка саме з цього погляду потребує наукових досліджень. Театр є своєрідним дзеркалом суспільства, історичних епох, відображаючи людське життя на сцені, але йому також притаманні творчі кризи, як і самому суспільству в переході від одного ладу до іншого.

Наприкінці XIX століття митців Заходу турбувала доля світової культури. Вони розуміли, що настав час, коли люди й континенти, релігії й мистецтво в різних частинах світу повинні почути одне одного, зустрітись і, більш того, поєднати свої зусилля, щоб врятувати світ, який на очах гине. Саме тоді в суспільстві зародився інтерес до Сходу, як до чогось іншого, що може допомогти впізнати самих себе й отримати заряд енергії для особистісних інновацій. Протягом останнього століття в цьому напрямку було зроблено багато, особливо в порозумінні й веденні діалогу культур по горизонталі Схід–Захід. Рух культур

назустріч одна одній через простір, що їх розділяє, знівелював метод прямого накладання їх одна на одну, натомість взаємодія культур, взаємопроникнення, взаємовідштовхування та взаємоприйняття привели до ефективного синергетичного результату, який можна охарактеризувати за принципом взаємодоповненості та виникнення сучасних синтетичних жанрів. Цій тематиці присвячено низку робіт європейських учених. Так, наприклад, видатний голландський учений у галузі історії культури Йохан Хейзінг у своїх історичних працях поступово відходить від розподілу вивчення предмета за географічними ознаками. Для нього культурні феномени Заходу й Сходу є явищами всезагальної історії та універсальної системи світової культури. Ця концепція була відображена в праці «Людина, яка грає» (*Homo Ludens*). За його теорією, гра не тільки феномен культури, а взагалі основа генезису культури людства. Гра не є антитезою серйозного; наближаючись до гри, а особливо гри священної в ритуалі, й опрацьовуючи свої правила, вона символічно виражає прихований зміст життя й навколишнього світу — саме такий підхід розширює можливості побачити зв'язок життя з мистецтвом та зрозуміти рухи самого мистецтва, тим паче театрального.

Сама по собі гра не є статичною формою відображення, вона процес, невинний рух і розуміння самого себе «як людини, що грає». У китайській культурній традиції рух — основа всіх процесів і метаморфоз, які ведуть до розуміння «дао» (космічного абсолюту) й торкаються неба, землі та людини. Рух — це одна з основ естетики театру. Не можна не погодитися з В. Малявіним, який відзначив, що «тіло особистості» в Китаї не відрізняється від «вільної гри», у якій присутнє прагнення до «пізнання суті радісної гри» та відчуття присутності цього невидимого джерела всієї культурної практики людини» [1, 234].

Й. Хейзінг першим надав приклад неєвропоцентризму, порівнюючи в межах своєї концепції ігрового початку мистецтва категорію «гри» в культурних традиціях Заходу й Сходу (Китаю, Японії, Індії та інших країн). Насамперед, завдяки саме його поглядам на цю проблему категорія «Другого» впевнено проклала свій шлях в європейській думці та була вербально закріплена в другій половині ХХ століття. Інтелектуали західного світу й театральні митці перед тим

як зацікавитися китайськими художніми традиціями, повинні були наблизитися до розуміння традиційної культури Китаю, її світоглядних основ і виражальних категорій. За ХХ століття китайський театр, який спочатку був для Заходу суто екзотичним явищем і викликав цікавість та іронічну посмішку, перетворився на необхідне для подальшого розвитку західного театрального мистецтва явище. Поки західна цивілізація прискорила свій рух обраною нею траєкторією історичного розвитку, поки науково-технічний прогрес обіцяв усезагальне благоденство та процвітання, західне мистецтво охороняло закони класичної естетики. Разом з тим західна «ойкумена» була собою задоволена та дуже сумнівалася щодо необхідності повернення думками та діями до минулого, в стародавність, засобом традиційної китайської моделі. Китай із його тисячолітньою історією й культурою, «замкнений і неперушний Китай», здавався прикладом стагнації і був лише придатний, в кращому випадку, до вивчення науковцями. З часом бачення Хейзінга вже сприймалося майже тривіально: «Рух культури повинен мати можливість перетворення й повернення саме в тому випадку, коли це стосується визнання або нового усвідомлення вічних цінностей, що не належать процесу розвитку чи зміни. Сьогодні на черзі саме такі цінності» [4, 325].

На межі ХІХ–ХХ століть відбувся перелом, який супроводжувався процесом інтелектуальної кризи Європи, а саме тим, що західний світ намагався відмовитися від своїх ілюзій, одна з яких — це непохитність фізичного світу. Науковці наблизилися до нових відкриттів, а саме «ментальних кордонів і можливостей людини».

Ідея космізму охопила Європу, вона ставала поступово міцнішою, в неї вливався голос Сходу, який доносив своє розуміння космічних законів Усесвіту, єдиних для Неба, Землі й Людини [3, 25–82]. Так, інтелектуальні осередки Росії на початку ХХ століття повірили в онтологічну єдність Усесвіту та мистецтва, відкривши для себе в китайській філософії даосизму джерело, яке підживлювало їхні вірування та об'єднувало в єдину творчу стихію життя та мистецтва. Прикладом саме в цей час може служити зародження мистецької Срібної епохи в Росії.

Стрімка хода технічного прогресу не зробила людину більш щасливою. Коли наприкінці Другої світової війни наука продемонструва-

ла своє руйнівне безумство, людство охопив жах, воно зрозуміло, що знаходиться на краю моральної та екологічної прірви, і, більш того, виявився страшний недолік сучасної цивілізації, а саме те, що удосконалення технологій призвело до втрати цілісного бачення світу. Знову повертаючись до думки Хейзінга, хочеться зазначити, що саме на своє запитання, «звідки можна очікувати спасіння?», він відповів: «Від Прогресу, як такого, очікувати чогось немає сенсу. Спасіння культури залежить від «оновлення Духу». Шлях до цього проходить крізь зустрічний рух різних релігій, а також через визнання «глибини східних вірувань» [4, 361].

Тепер на Заході та у й нас пишуть і говорять про деструктивні елементи картини світу, про хаотичний надміру складний світ, який продукує посткласичну свідомість та сучасну художню культуру [2].

Історію ХХ століття перестали сприймати як рух по лінії підйому. Звертаючись до розвідок лауреата Нобелівської премії І. Пригожина, хотілося б зазначити, що сучасну історію розглядають у вигляді непередбаченого хаотичного руху, світ виявився вразливим, багатьом здається, що він наближається до свого фіналу. Тепер мова повинна йти не про спасіння культури, а про спасіння цивілізації, за Шпенглером, останньої стадії помираючої культури. Інтелектуальний світ Заходу, спостерігаючи за сучасним художнім процесом, помічає ознаки розпаду й збільшення безсистемності, мозаїчності, фрагментарності, аморфності й, як результат цього, розповсюдження всездозволеності на принципи художньої творчості.

Після піку зацікавленості Сходом на межі ХІХ–ХХ століть і особливо після паломництва в країни театральної культури (Китай, Японію, Індію) в період Срібної епохи в мистецтві нова хвиля практичного інтересу до східних художніх систем піднімається в 70-ті роки минулого століття. Це було намагання до пізнання самих себе через «Друге», спроба знайти основу для подолання наростаючого культурного хаосу. Так, наприклад, у творчості видатного хореографа ХХ століття Моріса Бежара прослідковуються східні мотиви. Він використав у відомому «Болеро» Равеля мотиви індійського танцю, а його балет «Бхаті» був поставлений за індійськими сюжетами. У 1970 році він заснував хореографічну школу «Мудра».

Хореограф вважав, що актори повинні вивчати також філософію й історію мистецтва, а в 90-ті заснував школу танцю «Рудра». У цьому ж переліку можна згадати творчість французького режисера Пітера Брука, який усередині 70-х у Парижі створив Міжнародний центр театральних досліджень, він також здійснив постановку стародавнього індійського епосу «Махабхарата» та видав книгу «Пустий простір», де висловив думку, що пустий простір — це театральне дійство, події якого розгортаються у відкритому світовому просторі, де людина віч-на-віч зі Всесвітом і безкрайнім простором холодного й ворожого космосу. Іншою ідеєю цього твору є також те, що пустий простір породжує два види театру — Священний і Грубий. Перший має справу з невидимим світом, світом таємниці, яку сцена й актор намагаються дещо розкрити для глядача, зробити невидиме видимим.

Грубий народний театр — це гра за допомогою всіх можливих засобів, її місце не в театрі, а на возі, на площі, на підмостках. Ці два лицедійства зливаються воєдино в художній формі, яку Брук називає «театр як такий». Пустий простір як художня категорія породжує інший погляд на естетику театру, на майстерність актора, підкоряється музиці та музичному ритму — «магічній субстанції», яка перетворює сцену та сценічні дії самого актора. Нарешті, східний театр, як зауважує Брук, створює дійство набагато яскравіше, загадковіше від повсякдення — японський театр «Кабукі», індійський «Катхакалі», китайський «Сицхой», що шукають красу в багатокольорових малюнках гриму, в оздобленні деталей реквізиту. Це виходить за межі «чистого естетизму», прокладаючи шлях до «священного змісту». Особлива роль належить актору, який може перетворити звичайні предмети на магічні. Брук додав до свого режисерського досвіду роботу з акторами західної й східної акторських шкіл. Інтерес Брука до театральних інновацій є зрозумілим, до переліку імен, які він обрав, увійшли Станіславський і Мейерхольд, Брехт і Грабовський. Усі вони більш чи менш були пов'язані зі східними художніми традиціями або ж були дотичні до них.

У 1995 році Пітер Брук поставив у Парижі композицію «Хто тут?» (слова, які сказав страж у «Гамлеті»). У її основі п'єса Шекспіра й тексти Арто, Брехта, Крега, Мейерхольда і Станіславського. Музична

партитура спектаклю написана й виконана японським перкусіоністом Тосі Цучиторі.

Шекспір для багатьох новаторів європейського театру ХХ століття розширив кордони їхніх особистісних пошуків, відкриваючи простори Всесвіту, де герої знаходяться в єдиному світі — неподільному й цілісному. Одна з найвідоміших та найпопулярніших театральних режисерів Франції Аріана Мнушкіна, захопившись образом шекспірівської космічної людини, щоб зрозуміти її сутність, повернулась обличчям до театру Азії (Японії, Індії, Китаю), яка служила для неї прикладом комізму. Актори театру «Дю Солей» (Театр Сонця), який створила Мнушкіна, під час роботи над художнім образом використовували різні прийоми. Вони вигадували театральні маски, використовували гротеск, імпровізацію, клоунаду, а Шекспірівські постановки 80-х років — «Річард II» та «Дванадцята ніч» — мали колосальний успіх у глядачів та критиків. Париж кінця ХХ століття можна сміливо назвати жвавим перехрестям національних театральних культур.

У 30-ті роки на початку ХХ століття складається новий напрям щодо вивчення драматичного театру. Оскільки в його основі лежить дослідження знакових систем, а семантичний код китайської культури зашифрований у китайському ієрогліфі, тобто в самому знакові, семіотика за своїм визначенням була близькою до синології. Роботи синологів, які розглядали ці питання, вийшли далеко за межі просто семіотичних моделей, вони викривали й суто соціокультурний контекст історичної епохи, духовної структури особистості та її світогляд. Естетична думка Європи не залишила без уваги втручання змістовних кодів китайського театру в практику європейської драми. Серед тих, кого вважають початківцем нової естетики сучасного драматичного театру, знаходимо ім'я Поля Клоделя, який уважно вивчав практику театрів Китаю та Японії.

Вивчення сьогодні творчих технік, ідей, засобів та стилю східного театру є актуальним і важливим у галузі драматичного мистецтва. Феномен театрального мистецтва полягає саме в тому, що він є естетичним дзеркалом суспільства, у якому ми бачимо людські вади й досягнення. Разом з тим театр — це своєрідне автономне мистецтво, у якому яскраво самовиражаються різні творчі стилі, жанри, мистецькі

техніки і сама гра як така. Східна театральна традиція дала можливість усвідомлення західному театральному мистецтву, що театр — це цілісна система тригема Небо–Земля–Людина, яка за допомогою акторської гри доносить до глядача цю ідею та висвітлює театральне мистецтво як естетичний образ єдиного світу.

Література:

1. Малявин В. В. Китай в XVI-XVII веках. Эпоха. Быт. Искусство. — Москва, 1995. — 288 с.
2. Мириманов В. Б. Феномен стиля и искусства XX века. Научно-практическая конференция «*Особенности художественного сознания XX века. Архитектурное и театр*» (образ-ритуал-миф-театр). Всемирная театральная Олимпиада. — Москва, 2001.
3. Серова С. А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китая, Японии, Индии). — Москва, 1999. — 220 с.
4. Хейзинг Й. В тени завтрашнего дня. «*Номо Ludens*». — Москва, 1992. — 464 с.

Карась Ганна Василівна

*доктор мистецтвознавства, професор
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника*

Роль творчої особистості музиканта у діалозі культур

Основоположник оригінальної філософської системи діалогіки, або логіки діалогу культур Володимир Біблер (1918–2000) наголошував, що у XX столітті «... типологічно різні “культури” <...> втягуються в єдиний часовий і духовний “простір”, дивовижно й болісно сполучаються одна з одною, майже по-борівськи, “доповнюють”, тобто виключають та передбачають одна одну», а на початку XXI століття, припускав учений, вирішальною подією буде протистояння мегасоціуму промислової цивілізації та малих осередків соціуму культури, під

яким розумів форму вільного спілкування у силовому полі культури, діалогу культур [1, 13, 31]. Оскільки В. Біблер вважав, що діалог культур — явище духовного порядку, в якому реальним простором діалогічної взаємодії є культурні тексти в найширшому розуміння цього слова, то прочитання, інтерпретацію їх, на наш погляд, можна здійснювати тільки творча особистість, особистість культури.

Загальновідомо, що музичні тексти — універсальні, їх «прочитати» може кожен професійний музикант, незалежно від національності, країни проживання і т. д. Однак оскільки діалог культур є процесом усвідомленої взаємодії, в процесі якої відбувається актуалізація смислового змісту, то перед інтрепретатором музичних текстів іншої культури постає завдання осягнути її зміст, особливості і специфіку. В іншому разі повноцінного діалогу не відбудеться. Слухаючи один і той же твір («Увертюру» до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка) в «живому» виконанні та інтерпретації двох талановитих симфонічних диригентів — українця Стефана Турчака і американця Хобарта Ерла, по особливому відчуваєш його тільки у першому випадку. Інтерпретація Х. Ерла була бездоганною, однак особливе враження справляло його диригування творів американських композиторів. Тож, мабуть, у таких випадках виявляються архетипи підсвідомого, що пов'язують митця з його родом, народом чи нацією.

Оскільки діалог — базовий фундамент культури, то роль творчої особистості в ньому — ключова. Вона (особистість) може бути як суб'єктом, так і учасником діалогу. У першому випадку вона сприймає інформацію (як слухач, читач). Учасник діалогу «...у спілкуванні з образами і героями іншої культури відкриває і вперше формує для себе нові смисли існування: цінності, альтернативні форми творчості і духовні устремління» [2, 70].

Для того, щоб «відчитати», зрозуміти музичні тексти, творча особистість (диригент, музикант-інструменталіст, співак) має здійснити реконструкцію авторського задуму, тобто «...відтворити у своїй індивідуальній інтерпретації задум і умови реалізації особистісно-психологічних переживань і соціокультурного досвіду автора і відповідних йому авторських смислів» [2, 70].

На нашу думку, варто розширити цей перелік, додавши врахуван-

ня соціокультурного середовища, в якому створювалися ці тексти і потенційних виконавців і слухачів, для яких вони призначалися. Тобто необхідний контекстний підхід. З цього приводу І. Шуляков узагальнює, що «...розуміння в тексті, і сам культурний діалог базуються на трьох умовах: контексті описуваного, контексті автора й контексті інтрепретатора» [3, 147].

У постмодерністській культурі ХХ століття діалог автора музичного твору і його потенційного інтерпретатора подається як процес самостійного руху тексту в культурі з наступною символічною «смертю автора» і самодостатньою процедурою народження нового смислу.

Діалог культур актуалізує міжкультурну комунікацію, яка є рисою постсучасного світу. Під час взаємодії різних культур виявляються дві тенденції: акультурація та декультурація. В. Щербина так характеризує їх: «Взаємне засвоєння елементів культури (аккультурація) сприяє інтеграційним процесам, взаємному культурному обміну та збагаченню культур. Але при цьому відбувається і процес посилення національної (етнічної) самосвідомості, намагання закріпити національну (етнічну) специфіку. Коли ж за умов тривалої комунікації з іншою культурою відбувається втрата основної, сутнісної частини рідної культури (декультурація), виникає явище невпевненості або нестабільності. Такі явища призводять до певних соціокультурних проблем міжкультурної комунікації» [4, 83].

Їх можна посилювати або створювати умови для гармонізації цих взаємин. Однією з умов гармонізації постсучасного світу є діяльність творчої особистості, яка свідомо такої місії. У цьому процесі творча особистість може бути центральною фігурою, за умови її особистої спрямованості і активної позиції в діалозі культур, визнання рівності всіх культур, права кожної культури на відмінність від іншої, поваги до чужої культури, сповідування принципів високого професіоналізму і нестандартного мислення, ерудиції і креативності. Якщо трактувати інтерпретацію музиканта як творчість, то в цьому разі вона (творчість) «... є об'єднуючою силою і визнанням сенсу об'єктів світу, характеристикою особистісного рівня духовної, дослідницької, інтелектуальної активності» [3, 148].

Отже, завданням наукових інституцій та навчальних закладів різ-

них ступенів є виховання творчої особистості, здатної до міжкультурного діалогу і збереження національно-культурної ідентичності.

Література:

1. Біблер В. Культура. Діалог культур. — Київ, 2018. — 368 с.
2. Тихонова Е. П. Диалог как универсальный способ развития культуры и всеобщая форма понимания личности. *Вестник Томского государственного университета*. — Томск, 2009. № 327. — С. 69-73.
3. Шуляков І. М. Тексти культури в діалоговій концепції М. Бахтіна та В. Біблера. *Культура України. Серія: Культурологія*. 2018. Вип. 60. — С. 142-149.
4. Щербина В. Комунікація в контексті діалогу культур. *Культурологічна думка*. 2009. № 1. — С. 80-86.

Левчук Ярослава Миколаївна

кандидат філологічних наук,

старший науковий співробітник

відділу культурної антропології

Інституту культурології НАМ України

Елементи винахідництва у традиційній українській дитячій субкультурі як один із засобів гармонізації дитячого простору

Серед найважливіших явищ культури — зміна людиною простору довкола себе, надання йому відповідної до своїх потреб форми. Відтак явище винахідництва є невід’ємною частиною культурного процесу. Творчість як найхарактернішу рису винахідництва визначають усі без винятку дослідники цього феномену. Так, відомі англійські вчені й винахідники М. Тюрінг і Е. Лейтуейт вважають, що винахідницька діяльність як творчість підпорядковується закону, який за своєю природою не є ні випадковим, ні причинно-наслідковим [5]. На їхній погляд, життя людини в різні моменти розвивається за трьома різними

законами: випадковості, причинності, свободи волі. Їхнє поєднання зумовлює внутрішній закон і постійне намагання творити та враховує індивідуальні та/або суспільні потреби. Творчість взагалі і винахідництво як її різновид становлять сферу, в якій яскраво виявляється обдарованість людини, її працьовитість, її прагнення та інші особисті риси [2]. Вона виявляється у створенні нових за задумом культурних чи матеріальних цінностей. Творчі здібності притаманні будь-якій людині, будь-якій нормальній дитині — потрібно лише зуміти розкрити і розвинути їх.

Серед найважливіших передумов неперервності існування дитячої культури чималою кількістю дослідників вирізняється механізм гри та його матеріальне втілення — іграшка. Українська народна іграшка є поєднанням дитячої та дорослої творчої потуги. Діти граються в дорослих, запозичуючи в них сюжет, спосіб та знаряддя гри. Серед найповніших праць про українську іграшку — «Дитячі забавки та гри усякі» М. Ф. Грушевського, видані у «Київській старовині» наприкінці ХІХ століття. Саме ця праця є основним джерелом інформації про це явище для сучасних майстрів іграшки. Тут поміщені описи виготовлення та процесу гри шумовими іграшками (вуркала, деркачі, торохкала), дитячими музичними інструментами (скрипка та цимбали з очерету, свищик з вербової гілки), іграшковою зброєю (стрельки, пращі, луки), механічними іграшками (млинки, журавель-клацалка, солдат, ковалі, пильщик). Механічні народні іграшки дають можливість пройти шляхом дорослих винаходів, зрозуміти і випробувати основні фізичні закони. Ці іграшки сприяли інтуїтивному усвідомленню певних фізичних закономірностей: інерції, опору матеріалів, сили тертя, акустичних властивостей різних матеріалів. Збірка подає широкий спектр засобів розвитку дитячого просторового мислення, тактильної чутливості, почуття кольору, ритму, властивості різних матеріалів. Сучасний дослідник української народної іграшки О. Найден переконаний, що «для дітей, які перебувають на межі між раннім і середнім розвитком, такі іграшки особливо потрібні. Вони допомагають знаходити образні відповідники між реально-конкретним та умовно-узагальненим, осягати світ предметних реалій через пластично доцільні та дотично-комфортні форми» [4, 20].

М. Ф. Грушевський часто закінчує описи способу виготовлення іграшки запевненням, що дітей часто тішив сам процес творення не менше, ніж процес гри. Вищезгаданий дослідник української народної іграшки О. Найден, аналізуючи специфіку іграшкової культури, зауважує: «В дитинстві людства освоєння простору навколишнього середовища відбувалося шляхом створення найпростіших («примітивних») лаконічно-компактних форм із найбільш доступних природних матеріалів» [4, 6]. На думку О. Найдена, «спілкуючись з народною іграшкою через зір і дотик, іноді й через смак..., дитина збагачується загальнолюдським, національним та місцевим досвідом художньо-естетичної та доцільної організації матеріалу, а через нього — організації навколишнього життєвого простору» [4, 6].

Між дорослими і дітьми відбувається постійне взаємозбагачення. Забавки мусять бути такі, «щоб на розум дитину наводили і при звичаявали до того, що треба, щоб у світі жити» [1, 107]. Це пряме визнання суттєвої ролі іграшок для всебічного розвитку маленької людини, потреба якого чітко усвідомлювалася селянами.

У сучасних дитячих культурних практиках спочатку значного поширення набула просто гра окремими механічними іграшками, особливо серед прихильників екологічної іграшки з природних матеріалів. Такі іграшки почали виготовляти майстри, зокрема також і завдяки впливу праці Марка Грушевського [1]. Окрім окремих родин, ці іграшки використовуються у приватних дитячих закладах та клубах на зразок вальдорфських шкіл та садків. Формуються також онлайн-ресурси виготовлення власноруч окремих іграшок (наприклад, у Facebook групі **Пластуй онлайн!** та на Youtube каналі KOZA MEDIA).

Таким чином, традиційна іграшка як когнітивна форма традиційної дитячої субкультури, зокрема й процес її майстрування як елемент винахідництва, повертається в сучасне культурне середовище.

Література:

1. Грушевський Марко. Дитина в звичаях і віруваннях українського народу. — Київ, 2006. — 250 с.: іл.
2. Ковальова М.В. Поняття та сутність винахідництва. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/21771/1/.pdf>

3. Koestler A. The Act of Creation. — London, 1970. — P. 17.
4. Найден О. Українська народна іграшка. — Київ, 1999. — 252 с.: іл.
5. Тринг М., Лейтуэйт Э. Как изобретать? — Москва, 1980. — 273 с.
6. Соколов А. В. О сущности изобретения. *Вопросы изобретательства*. — 1990. № 2. — С. 31–36.

Мищенко Марина Олексіївна

*кандидат юридичних наук, виконувач обов'язків завідувача
відділу культурної спадщини та пам'яткоохоронної справи
Інституту культурології НАМ України*

Діалог культур у пам'яткоохоронній сфері: нормативні та практичні аспекти

Глобальні зміни в сучасному суспільстві ставлять перед носіями традиційних національних культур складне завдання: в умовах зростання полікультурності, «ущільнення» світу за рахунок демографічних коливань не позбавитись своєї ідентичності, зберегти власні культурні цінності та донести їх істинне значення майбутнім поколінням. Названі процеси актуалізують потребу в більш ґрунтовному дослідженні питань діалогу у такій важливій і разом з цим проблемній сфері діяльності культури, як діяльність, що пов'язана з охороною об'єктів культурної спадщини, зокрема пам'яток національного та місцевого значення.

Виходячи з того, що ефективне спілкування різних культур має будуватися саме за суб'єкт-суб'єктивним принципом (*його ще називають діалогічним*), де кожна культура рівноцінна і володіє однаковими правами, варто розглянути, чи нормативні основи культурного діалогу було закріплено в національному законодавстві про охорону об'єктів культурної спадщини, а також те, яке практичне оприявлення він має в означеній сфері.

Ґрунтовний аналіз положень базового нормативно-правового акту в пам'яткоохоронній сфері — Закону України «Про охорону культурної

спадщини» (далі — Закон), зокрема, тих, якими визначено суб'єктів, які уповноважені впроваджувати різні форми діяльності, вживати заходів із забезпечення охорони об'єктів культурної спадщини — від державного управління до реставраційних та ремонтних робіт дає можливість зауважити наступне:

– у тексті Закону безпосередньо не міститься поняття «діалог культур», однак, незважаючи на це, з його змісту висновується те, що ефективність пам'яткоохоронної діяльності безпосередньо залежить від рівня узгодженості поведінки її суб'єктів, зокрема, наявності між ними справедливого діалогу;

– відсутні особливі вказівки стосовно національної належності або наявності виключно українського громадянства осіб, які можуть брати участь в охороні культурної спадщини. Разом із цим, означене твердження не поширюється на осіб, наявність українського громадянства для яких є обов'язковою умовою для прийняття на державну службу. Зокрема, в ч.1 ст. 11 визначено, що «підприємства усіх форм власності, заклади науки, освіти та культури, громадські організації, громадяни сприяють органам охорони культурної спадщини в роботі з охорони культурної спадщини»; у ч.1 ст. 18 сформульовано положення стосовно того, що «пам'ятки можуть бути відчужені, а також передані власником або уповноваженим ним органом у володіння, користування чи управління іншій юридичній або фізичній особі за наявності погодження відповідного органу охорони культурної спадщини» та ін.;

– якщо йдеться про культурну спадщину всесвітнього значення, то її матеріалізовані прояви є об'єктом зацікавленості не лише носіїв національної культури, продуктом якої вони стали, багато людей з різних куточків світу виявляють свій інтерес до них.

Ураховуючи все вищезазначене, можна зауважити, що склад учасників культурного діалогу у пам'яткоохоронній сфері є різноманітним і в більшості не обмеженим національними чи правовими складовими.

Закріплена нормативно-видова різноманітність суб'єктів та можливих учасників пам'яткоохоронної діяльності з високим рівнем достовірності свідчить про те, що вони можуть бути представниками і носіями різних національних культур. У означеній ситуації лише рівноправний і відкритий діалог, бажання здобути новий культурний

досвід та одночасно не бути поглинутими — зберегти культурні надбання, які фактично є не лише маркерами власної ідентичності, а й визнаним світовим надбанням, можуть забезпечити діалог культур у його традиційному розумінні.

Практичні прояви діалогу в сфері пам'яткоохоронної діяльності першочергово варто шукати саме в площині публічної складової означеної діяльності. Наразі вона має вкрай різноманітні прояви, як реальні — з обов'язково персональною участю у певному місці та в певний час, так і віртуальні із застосуванням можливостей новітніх технологій. Це дозволяє здійснити їх поділ за такими формами: обмін досвідом (зарубіжні стажування, проведення наукових та науково-практичних семінарів, майстер-класів, публічних лекцій тощо); реалізація спільних грантових програм, спрямованих на дослідження сучасних способів охорони пам'яток в умовах зростаючої кількості загроз; проведення різних видів науково-комунікативних заходів з пам'яткоохоронної та суміжної тематики.

Отже, діалог культур має свої специфічні прояви в пам'яткоохоронній сфері, наприклад, може реалізуватися у теоретичній та практичній її площинах. Разом із цим, нові виклики сучасності вимагають глобального поновлення підходів щодо ведення та дослідження культурного діалогу, зокрема, його віртуалізацію — переведення із реальної площини у межі віртуального простору мережі Інтернет.

Олійник Олександра Сергіївна

кандидат культурології,

завідувач відділу теорії та історії культури

Інституту культурології НАМ України

Етика художнього виробництва: діалог митця і глядача

Постсучасне суспільство, характеризоване пермесивністю, хронологічним провінціалізмом і зорієнтоване на зірковість, ринкове спожив-

вання, підкреслює індивідуалізм та підсилює консумеризм, фундамент якого попередньо укріплено соціальними перетвореннями на тлі індустріальних та політичних зсувів у культурі минулого сторіччя. Соціальні перетворення, зокрема, зміна функцій мистецтва, статусу митця і ролі глядача, що відбулися, не тільки відкрили нові можливості діалогу різних соціальних груп, проте й посилили і соціальну, і культурну асиметрію глядачів, підкреслили нерівність, незахищеність митців, невизначеність етики художнього виробництва та комодифікації його результатів.

Природа художнього виробництва і художньої праці вважається аномальною [4], виключеною із «загального» принципу організації виробництва. «Художнє виробництво не може бути організоване індустріально у широкому розумінні: переважна частина творів мистецтва не продукується у відповідь на ринковий попит або ж на конвеєрній лінії з оплатою погодинно або за частину... не має додаткової вартості... і водночас мистецтво беззаперечно має ціну, оскільки його можна обміняти на гроші на ринку як будь-який інший товар» [4, 588]. Так, це ствердження є узагальненням, якому можна заперечити не тільки сучасними прикладами, а й широко відомими з історії: і стосовно організації художнього процесу (до соціальних перетворень другої половини XIX століття визначення матеріальної вартості твору мистецтва вважалося звичною практикою, і «вартість» твору мистецтва вираховувалася, наприклад, за «розміром полотна, кількістю зображених фігур, оплати праці підмайстра та використання коштовних матеріалів як золото» [3, 13], і щодо ринкового попиту (художники італійського Ренесанса були і підприємцями — творили для отримання прибутку, підписуючи комерційні контракти і, не вагаючись, відмовлялися від роботи, якщо рівень винагороди був недостатній, а скульптор епохи Відродження Бенвенуто Челліні у своїй автобіографії зауважив: «<...> я — бідний золотар, і працюю з тими, хто платить мені» [2, 6]. Однак наведений приклад аргументації винятковості мистецтва із загального правила є ілюстрацією сучасної етики художнього, що виходить із аксіоматичного сприйняття художника (або митця) як особистості непересічної, «генія», «зірки», творця.

«Мистецтво формує обидві цінності (і ринкову, і соціальну), від-

штовхуючись від власної <...> винятковості — із спроможності запропонувати інші світи або способи життя, праці або мислення як виробникам (продуцентам), так і спірозмовникам» [4], та чи йдеться про рівноправний діалог. Співрозмовник — умовний узагальнений образ глядача, що включатиме і звичне, і бажане митцям художнє середовище, запрошене до діалогу; і широкий загал глядачів, що за сучасних умов можуть отримати доступ до культурних благ, проте чи рівноправну участь у діалозі?... Через соціальну і культурну асиметрію, яка проявляється в тому, що вищий соціальний клас автоматично асоціюється з вищим рівнем освіченості, і особливо — з більшою обізнаністю в мистецтві. «Люди завжди прагнуть «кращих себе», що є вихідною позицією й економіки — люди прагнуть підніматися соціальними сходинками, а не спускатися. Через це вони звертають увагу на символічні блага і практики, включаючи твори мистецтва і спосіб споживання — людей, чий соціальний статус вище. Вони придивляються до цих благ і практик на майбутнє. Водночас вони намагаються дистанціюватися від людей нижчого соціального рівня за власний, тому із зневагою дивляться на їхні символічні блага. Мистецтво є ознакою соціального статусу через символічно багатий зміст, це соціальний ґрунт сьогоденного суспільства, що його вже достатньо для збереження загального уявлення про високе і низьке мистецтво» [1, 22] і існуючої етики системи художнього виробництва — «гіпертрофована вимога унікальності [твору] за будь-яку ціну призводить до перекреслення художньої творчості як самостійної діяльності, як відверто пережитого процесу створення речі, комунікаційна роль якої створює її етичний вимір» [6]. Так, споживання продуктів культурного виробництва і будь-який подібний досвід — це не результат вільного вибору індивіда і не наперед визначена данність, а результат соціалізації та рівня освіченості. Важливо пам'ятати, що однаково оцінювати «культурну власність» неможливо — і в різних суспільствах люди матимуть різне сприйняття «культури», так само як кожна окрема людина матиме власні бажання, незалежно від того, наскільки цілісним чи єдиним є його соціальне середовище [5, 197], однак змістовний рівноправний діалог митця із глядачем — це, можливо, один із найбільших викликів етичної кризи художнього виробництва, яка впливає водночас і на оцінку та оплату

праці художника, і на втрату критичної функції мистецтва, і, зрештою, на рівень культурної освіченості аудиторії. У словах Орсона Велса є заклик, що стосується кожного: «... ми не повинні забувати про аудиторію. Аудиторія проголосує, придбавши квиток. Єдина проблема — їх зацікавити. Якщо глядачі зацікавлені, вони зрозуміють будь-що в світі. І це має бути у відчутті творців <кіно>» [2, 6].

Література:

1. Abbing, H. Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts. Amsterdam University Press, Amsterdam. — 369 p.
2. Cowen, Tyler. In Praise of Commercial Culture, Harvard University Press.
3. Jones, Alan, de Coppet, Laura . The Art Dealers. NY Clarkson N. Potter. — 322 p.
4. Vishmidt, Marina. Anomaly and Autonomy: On the Currency of the Exception in the Value Relations of Contemporary. Zeitschrift fur Kunstgeschichte, 81(4). — PP. 588-600. ISSN 0044-2992 [Article].
5. Wang, J. Classical Music: A Norm of "Common" Culture Embedded in Cultural Consumption and Cultural Diversity. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 47(2), 195-205. Retrieved April 02, 2020, from www.jstor.org/stable/44234969
6. Кошелев Егор. О творческой этике и художественном производстве. <http://xz.gif.ru/numbers/79-80/koshelev/>

Отрешко Наталія Борисівна

*доктор соціологічних наук, доцент,
провідний науковий співробітник*

Інституту культурології НАМ України України

Проблема толерантності в транскультурному просторі

Відкриття Іншого не завжди має на увазі зустріч з ним, часом це — передумова для саморозкриття, актуалізації творчого потенціалу і коригування набору автостереотипів, складових в дихотомії

«Ми — Вони». Однобічне, а в силу цього монологічне відкриття Іншого завжди було притаманне розвитку локальних культур. Подолання однобічного егоцентризму – крок до розуміння інших ціннісних уподобань, світоглядних установок, крок до визначення меж власної культури. На ХХ століття, що засвідчило би розпад «культурної вертикалі», кризу євроцентризму, доводиться неминуча взаємодія культур в умовах постколоніального періоду, пізніше глобалізації. Проблема діалогу культур з галузі теоретичного осмислення переходить в галузь практичного досвіду.

Нові виклики глобалізації актуалізують проблему життя пересічної людини в просторі діалогу і конфлікту культур. Щоб долати кордони і створювати спільними зусиллями сучасну транскультуру, необхідно мати певну емоційну розвиненість, відкритість до Іншого та толерантність, здатність до комунікації з Іншим. Більшість елементів цієї компетентності можна віднести до емоційного інтелекту. Прослідкувавши такий взаємозв'язок емоційного інтелекту та транскультурної компетентності, можна працювати над одночасним розвитком обох явищ.

Транскультурна компетентність є здатністю індивіда ідентифікувати себе як частину безлічі «мікрокультурних» груп, що взаємопов'язані між собою. Участь в кожній з таких груп тією чи іншою мірою пов'язана з економічною і політичною владою, соціальним престижем в межах офіційно визнаної культури. Також до транскультурної компетентності можна віднести обізнаність індивіда про себе як про культурно обумовлену людину з сприйняттями, інтерпретаціями і повсякденними звичками, сформованими загальним життєвим досвідом. Це передбачає знання себе та Інших, їх етнічних, класових, релігійних, ідеологічних та мовних відмінностей у суспільстві, здатність поставити себе на місце Іншого, щоб сприйняти його точку зору. Цій чуттєвий досвід є передумовою того, щоб людина могла зрештою взяти на себе відповідальність громадянина не тільки свого локального суспільства, а й глобального співтовариства.

Будучи демократичною цінністю й маючи соціальне коріння, толерантність формується поступово, день за днем. Це складний тривалий процес, що проходить такі стадії:

- загальна поінформованість щодо того, з ким устанавлюються відносини (особистість або група);
- формування позитивного уявлення про цю особистість/групу;
- спілкування шляхом обміну думками з виявленням подібностей і відмінностей;
- домовленість про взаємоповагу до відмінностей та ідентичності (етнічної, соціокультурної, індивідуальної, статевої), визначення принципів та умов спілкування, співробітництва і співіснування, виявлення подібностей і розходжень;
- формування ефективних відносин: перехід від етапу пасивності, від простого співіснування до етапу активності, спільної участі, кооперації, взаємодії.

У ситуації, коли транскультурні компетенції недостатньо розвинені, можливе виникнення так званого культурного шоку. Ознакою цього може бути психологічна дезорієнтація і фізичний дискомфорт індивіда при зіткненні з іншим культурним середовищем. Процес входження та адаптації до іншого культурного середовища часто супроводжується необхідністю докладати зусилля для досягнення психологічної рівноваги; почуттями відторгнення, втрати звичайних соціальних зв'язків і статусу, безсилля (через неможливість ефективно взаємодіяти в новому культурному середовищі); порушенням рольових очікувань і самоідентифікації; тривогою, що переходить в обурення після усвідомлення культурних відмінностей. Кожна культура має певний набір символів і образів, стереотипів сприйняття та поведінки, за допомогою яких індивід може автоматично діяти у різних ситуаціях. Найчастіше він усвідомлює наявність прихованої системи норм і вимог лише тоді, коли контактує з іншою культурою. У такому випадку звична система орієнтацій стає неадекватною, оскільки ґрунтується на інших уявленнях про світ.

Для подолання або краще для профілактики такого негативного емоційного стану сучасне життя вимагає розвиненості транскультурних практик, насамперед лінгвістичних та комунікативних. У цьому контексті йдеться про те, що широкі міжнародні перспективи інноваційного бізнесу формують транскультурний комунікаційний простір, що вимагає від учасників комунікацій нових компетенцій спілкуван-

ня. Нагальною потребою стає адаптація чинних суб'єктів у системі бізнесу шляхом послаблення емоційних реакцій на норми поведінки та спілкування представників чужих культур і вироблення стимулів до постійного прийняття нового. Ця адаптація, що починається зі знайомства із специфікою функціонування економічної сфери в різних регіонах і національних культурах сучасного світу, повинна містити як придбання позитивних установок відносно до розбіжностей у нормах та формах ділової поведінки, так і формування навичок відповідних дій у різних транскультурних ситуаціях.

Необхідними умовами успішного функціонування сучасного економіста та бізнесмена є вміння розглядати інокультурного комунікатора як «адекватного» адресата або адресанта, що потребує навичок визначення і розшифрування сценаріїв та фреймів різних дискурсів, здібностей виробити певний емоційно нейтральний фон транскультурних взаємодій під час ділового спілкування. Для цього все більше стає необхідним дослідження когнітивних моделей транскультурних ситуацій та значення аналізу прагматичного контексту в крос-культурній комунікації.

У сучасному гуманітарному знанні проблема Чужого тільки починає по-справжньому досліджуватися, оскільки питання, що було поставлено в результаті кризи мультикультуралізму, вимагають свого наукового осмислення і раціонального вирішення. У зв'язку з цим як підсумок всього вищесказаного і як запрошення до подальших дискусій, можна висунути наступне твердження: може існувати зв'язок між сприйняттям кризи власної ідентичності на рівні суб'єкта і рівнем толерантності стосовно Чужого як представника іншої, незрозумілої нам культури. Цей зв'язок можна сформулювати так: з більшою часткою ймовірності виявляти толерантність до феноменів і цінностей чужої культури будуть ті люди, які на тих чи інших етапах свого життя пройшли через кризи самоідентичності, усвідомили себе в ролі Чужого, боролися з собою в ролі Чужого і, нарешті, прийняли себе в новому вигляді, зі зміненою ідентичністю.

Поліщук Юлія Олександрівна
студентка IV курсу спеціальність «Культурологія»
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
Науковий керівник: *доктор культурології,*
професор Більченко Є. В.

Семіотика діалогу культур у контексті парадигматики «схід — захід»: східнослов'янський контекст

Важливість звернення до східнослов'янського гештальту в аналізі діалогу культур демонструє нам відомий текст часів Київської Русі «Слово на оновлення Десятинної церкви», де вперше Літописцем була здійснена спроба провести ідею Києва як «Другого Єрусалима», тобто — єдино гідного місяця для християнської спадщини [3, 33]. Суперництво між культурами за спільний спадок як основа їх діалогу дає поштовх розгортанню бінарних опозицій. Актуальність дослідження парадигматики «Схід — Захід» крізь призму семіотики культури, культурної компаративістики та структурного психоаналізу пояснюється умовністю даної парадигматики, яка фіксує одночасно травматичну дійсність та фантазм, пов'язаний із бажанням людства створити символічні рамки для захисту від травми універсальної незадоволеності світом. Так народжується соціальна міфологія, яка кладеться в основу геополітики. Протягом історії спостерігається багато спроб перетягнути політико-міфологічну топіку на реальний географічний простір, що супроводжувалось специфічною динамікою міжкультурних діалогів, що завжди містять позасвідоме ядро конфлікту. Якщо «Схід — Захід» — це символічний порядок, захисний екран, перекодована за допомогою культурних значень в уявний сценарій реальність, то взаємопроникнення культур обов'язково містить момент порівняння «своїх» та «чужих», рух від культури-антагоніста як об'єкта бажання (панівного означника, або Батька) до виявлення власної першості на основі розчарування Батьком. Психоаналітичну природу відносин між Батьком і Сином як модель діалогу культур опосередковано обґрунтовують класики культурології М. М. Бахтін [1] з його антропологічним

концептом культури як моделі особистості, В. С. Біблер [2] з його ідеєю подібності онтогенезу та філогенезу і, особливо, представник Московсько-Тартуської школи семіотики культури Ю. М. Лотман з його структурною моделлю семіосфери [4].

Пропоноване дослідження ставить за *мету* розкрити опозицію «Захід — Схід» як *динаміку діалогу* культур донора та реципієнта на основі вчення Ю. М. Лотмана про донора та реципієнта. Відповідними *завданнями* є: описати дві моделі зіткнення культур — *центричну* та *ексцентричну*, розкрити *лавиноподібний ефект* діалогу культур як динамічного системи. Продемонструємо це зміщення психоаналізу у семіотику на прикладі компаративного дослідження конфліктів у східнослов'янській культурі, у хронологічних межах від Київської Русі до Російської імперії.

У рамках російської культури історично борються дві моделі зіткнення Сходу і Заходу. Інша цивілізація («Захід») виступає дзеркалом самопізнання. Одна модель — *центристська*, де центром релігійної, культурної «ойкумени» є Москва. Тоді світ будується за концентричним принципом — від центру святості (граду-нареченої) до центру гріховності, розпаду та зла (граду-блудниці) [4, 154]. У роки буржуазної революції світ уявлявся в образі блудниці, а революційні кола Москви — силі, якій історично задано захопити фортецю зла, побудувати там новий гармонійний світ. Така модель тяжіє до ізоляціонізму у культурно-політичній сфері. Інша модель — *ексцентрична*, де центр виноситься за межі державного простору (кліше «Російська Європія» замість «Свята Русь», перенесення столиці до Петербурга й скасування патріаршества Петром I). Європоцентризм виходив з уявлень про те, що, засвоївши європейську цивілізацію, Росія пройде західним шляхом швидше і далі, ніж Захід. Цим «західники» визнавали авторитет Європи як нестачу і водночас стверджувалися над донором за допомогою його ж цінностей.

Дві моделі зовнішньої політики — центрична та ексцентрична — сформувалися під впливом динамічної взаємозалежності культур, їх діалогу, що проходить через два етапи та подібний до лавини. Спочатку культура-донор (Пан, Батько) протиставляється культурі-реципієнту (Рабу, Сину) як безумовний авторитет, вимагаючи сліпого наслідуван-

ня, що демонструє зміну природного етнічного центризму культури на ексцентричну модель. Діалог «Захід–Росія», який розпочав Петро I, знаменував собою прорив у інший світ, де Захід — це «сліпуче сяйво», натомість, як своя культура сприймається як «царство пільми» і одночасно «початок шляху» [5, 230]. Культура-реципієнт переймає чужі тексти, із синівською покірністю орієнтуючись на зразок донора. Надалі у реципієнта зростає неприязнь до Батька, починається боротьба за духовну незалежність, що позначилося у посиленні слов'янофільських умонастроїв у літературі того часу, наприклад, у Ф. М. Достоєвського, де Петербург утілює хворобу, страхи і жахи, які можна вилікувати, поборовши західне начало. Вторгнення зовнішніх текстів грає роль каталізатора, викликаючи рух сил місцевої культури. Переймаючи тексти донора, вона оновлюється, омолоджується, але згодом починає претендувати на оригінальність, першість і давнє походження. Оптимальним результатом діалогу є вироблення культурою власних традицій: у нашому випадку — це замкнутий цикл від центризму (першоєдності «Святої Русі») через ексцентризм (роз'єднання на основі внесення Петром I західної ін'єкції) до нової центрації (воз'єднання на основі революційної Москви як центру нового світу).

Таким чином, динаміка міжкультурного діалогу — конфліктна і підтримує внутрішній розрив на основі страху, який провокує постійну історичну конкуренцію з Батьком. Суб'єкт культури не може лишатися на місці, спостерігаючи як розвиваються інші. У стосунках з Батьком синівська культура рухається від неусвідомленого злиття з ним через розкол і усвідомлення травми. Остання породжує ненависть до себе, яку реципієнт переносить на уявний сценарій Батька, що віднині стає «ворогом» (Тінню). За умов втрати Батька у Сина з'являється страх бути відкинутим у пустоту. Будучи ізольованою, культура не може розвиватися, вона стає токсичною, одномірною і відтак потребує вторинного повернення до донора через усвідомлене злиття нестач. Якщо донором східнослов'янської культури вважати Захід, то мова йде про творчу переробку європейських здобутків. Якщо ж Батьком вважати Схід, то йдеться про відродження консервативних тенденцій після експериментів Петра. Отже, маємо два замкнуті кола, з яких перше (європейське) вписується у друге (слов'янське). У динаміку чергуван-

ня донора та реципієнта закладено естафетність. Реципієнт та донор міняються місцями, умовно, Син стає Батьком, що виявляється у виробленні власних текстів. В опозиції «Захід — Схід», де не уникнути конфлікту (нестачі, означеної переконанням), необхідно «проробляти» конфлікт та досягати примирення на основі переосмислення нестачі і пошуку внутрішньої спільної основи взаємодії у формі етичних універсалій за межами партикулярних переконань.

Література:

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества.— Москва, 1986. — 445 с.
2. Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М.М. Бахтина). Одиссей. Человек в истории. — Москва, 1989. — С. 21–59.
3. Введение христианства на Руси: монография. — Москва, 1987. — 302 с.
4. Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом. — *Знамя*. 1997. № 9. Т — С. 152–157.
5. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении. Византия и Русь. — Москва, 1989. — С. 227–235.

Причепій Євген Миколайович

*доктор філософських наук, професор,
виконувач обов'язків завідувача
відділу культурної антропології
Інституту культурології НАМ України*

Орнаменти подільського рушника як феномен культури людства

Є артефакти національної культури, що несуть у собі такий духовний потенціал, що дозволяє їм представляти культуру людства взагалі. Такими, зокрема, є індійська мандала, англійський Стоунхендж і багато інших речей, в яких компактно виражені уявлення про світ давніх людей.

В Україні існують артефакти, які за своїм духовним потенціалом

не поступаються відзначеним вище феноменам. Ми маємо на увазі орнаменти подільського рушника, серед яких зустрічаються такі, символи яких розміщені по прямокутнику, квадрату або ромба. Ці фігури заміщують коло в архаїчній символіці. На відміну від Дерева, яке передає лише вертикальну структуру Космосу, концентричні круги, прямокутники, ромби поєднують вертикальні структури з об'ємністю Космосу. Прообразом такого типу орнаментів, очевидно, були орнаменти на горщиках трипільців. Ці орнаменти, подібно мандалі, передають структуру Космосу (три основні його сфери — підземелля, земний світ і небеса) — і сакральні множини давніх людей, які виражають тривалість фізіологічних циклів жінки та циклів планет (включно із Сонцем і Місяцем). Важливо те, що кількість сакральних множин на орнаментах рушників більша, ніж на зображеннях мандали. Це підносить дані орнаменти у ранг визначних пам'яток культури людства.

На жаль, про такий артефакт мало знають навіть самі українці, не говорячи вже про людей за межами України. В цих умовах одним із завдань українських гуманітаріїв є усвідомлення цього феномену і «реклама» його за межами країни як показника глибокої історичної укоріненості нашої етнічної культури.

Руських Софія Олегівна

аспірантка I року навчання, спеціальність «034-Культурологія»

Національного педагогічного університету

імені М. П. Драгоманова

Науковий керівник: доктор культурології, професор

Більченко Є. В.

Міжкультурний «пінг-понг»: неорієнталізм як вияв східного глобалізму

Актуальність обраної теми дослідження пов'язана із зміщенням в останнє десятиліття центрів глобалізаційного впливу із Заходу на Схід, де на основі поєднання моделі прогресивного капіталізму

в соціально-економічній царині та культурно-цивілізаційного традиціоналізму в ідеологічній і політичній сферах спостерігається значне суспільне зростання. Мова йде не лише про економічний ривок, який здійснила, наприклад, Японія, у ході пристосування новітніх інформаційних технологій до національних традицій під час «японського дива», що традиційно вважається виявом глоболокалізації. Йдеться про новітній зв'язок глобального і локального, де не просто локуси обслуговують глобальний ринок і не тільки глобальний ринок пристосовується до місцевих культур, а взагалі знімається опозиція територіального осередку та екстериторіального капіталу. На нашу думку, говориться про зміну характеру самого глобалізму, коли центри психічної економіки споживання змістилися туди, де система цінностей передбачає заперечення споживання, що і зумовило амбівалентний синтез капіталізму як базису і комунізму як надбудови (китайська модель) або радикальні версії альтерглобалізму (японська модель).

Своєрідним символічним «маркером» означених процесів є не успішна «вестернізація» Сходу, як це вважалося ще у другій половині ХХ століття, коли здійснювалися масові утопічні прогнози переможної ходу третьої хвилі планетою, а зворотний (і доволі успішний) наступ Сходу на Захід за ефектом бумерангу або «пінг-понгу» (звотної відповіді) культур, добре описаним у класичній семіотиці [2]. Не просто Схід застосовує інструменти і ресурси Заходу для «підтягування» до нього (стадія наслідування) або ствердження над ним (стадія бунту), але Захід починає використовувати східні технології, що являють собою перетворені колись для східних потреб і повернуті нині «на місце» західні форми. Сьогодні дані тексти самостійно викидаються Сходом у світову семіосферу як самостійні і цілком дієві ресурси і тексти.

Підтвердженням цього процесу у сфері сучасного мистецтва є корейські поп-групи та японські аніме, що потрапляють у середовище американського шоу-бізнесу, але вже не у якості «екзотів» універсального мультикультурного ринку, що обслуговують транснаціональний капітал, одночасно «присягаючи», за словами Н. Бурріо, «йому на вірність» і обслуговуючи туристичний маркетинговий культ «локальних особливостей» [1], а як самостійні агенти впливу. Їхня символічна мова визначає тенденції розвитку західного арт-ринку. Зазначене

виходить за межі звичних для англосакської неоліберальної політики проектів глобалізму, мультикультуралізму і глокалізації у своєрідний простір, де локальні традиції більше не є сервісними функціями західних технологій. Мовиться або про радикальний альтерглоаблізм, або про східну версію глобалізації, проявлену, крім арт-ринку, і зміні потоку мігрантів з східно-західного на західно-східний напрям, у тому числі в сфері кіно і мистецтва, і в зміні економічної інфраструктури, і в трансформаціях художньої мови.

Відповідно до введеної нами класифікації історії розвитку орієнталізму як традиції взаємодії культур Сходу і Заходу або шляхом вивчення (наукове сходознавство), або шляхом взаємної чи почергової апропріації (геополітика), ми можемо виокремити другу хвилю орієнталізму, що фіксує перехід від глобалізму до мультикультуралізму. Позначимо її як *неоорієнталізм* — парадигму, що фіксує момент взаємного проникнення культур Сходу і Заходу з подвійною метою: Захід через власну семіотику намагається «одомашнити» Схід, пристосувавши його традиції для своїх потреб, а Схід користується західною семіотичною мовою для «істернізації» Заходу, створюючи, за його ж правилами, цікаві та незвичні продукти масової культури. Останні, виграючи конкуренцію за рахунок принадної екзотичності та утаємниченості фігури Іншого, стають невід'ємною частиною сучасної машини бажань.

Наслідком крос-культурного діалогу Заходу та Сходу став поштовх до створення дійсно універсальної (а не глобальної як корпоративної та ринкової) культури. І оскільки для того, щоб культура стала універсальною, потрібне набуття нею однієї з характерних рис — відмови від опозицій наукове/ненаукове, реальне/вигадане, раціональне/інтуїтивне, то західний раціоналізм не протиставляється тепер східному сприйняттю світу. Починає діяти принцип додатковості — доповнення західної науки східною містиккою. І якщо Захід запозичив містичне, поетичне ставлення Сходу до світу як інструмент зміцнення власного порядку, включаючи ринок, рекламу та цінності особистого кар'єрного росту, то Схід, зокрема, Китай, Корея та Японія, засвоїли здобутки науково-технічного західної цивілізації, підпорядкувавши їх місцевій ментальній базі, за рахунок чого досягли нечуваного економічного злету.

Частиною здобутків прогресу, який перейняли японці, стало кіно-

мистецтво, а далі — жанр мультиплікаційної анімації, що і став тим самим запозиченим західним інструментом, за допомогою якого Японія створили культ себе у всьому сучасному світі. Аніме стало візитною карткою Японії: жодна країна не може похвалитися власним анімаційним та навіть кіномистецьким жанром, який був би притаманний лише їй та асоціювався у людини в будь-якому куточку світу лише з нею. Японія зробила неабиякий вклад у культурне підпорядкування простору, захопивши своїми смислами підліткову аудиторію — те саме покоління, яке є, власне, майбутнім для кожної країни. А що може бути більш перспективним у, здавалося б, не афішованій меті істернізації світу, як не захопити юні уми цінностями своєї культури, мови, традицій? Використовуючи західну семіотику, аніме вийшло на рівень прямого діалогу із сучасною глобальною культурою, привертаючи до себе увагу інтелігенції та створюючи шедеври високої та поп-культури, що вигідно протиставляються вихолощеним зразкам комерційного орієнталізму.

Література:

1. Буррио Н. Глобализация и апроприация [Электронный ресурс] Николая Буррио. Moscow Art Magazine. — 2004. № 56. — Режим доступа к ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/613>
2. Лотман Ю. М. Современность между Востоком и Западом. — *Знамя*. 1997. № 9. — С. 152–157.

Рябенський Валентин Стефанович
 провідний інженер Інституту
 культурології НАМ України

Сучасні модифікації російського фашизму як неможливість діалогу культур

Аналіз питання політичного устрою держави як дискурсу новітньої історії потребує визначення основних дефініцій. До останніх потрібно віднести: *глибинний невроз* — страх заглянути в себе, що ха-

рактеризує внутрішню експансію і зовнішню рефлексію; *національний соціалізм* (нацизм) — ідеалістична ідея доведена до абсолютного антигуманізму, що пояснює переваги більш гідних рас над менш гідними; *фашизм* — характеризує сильну державу, мета якої насильницьке упорядкування капіталу. Різниця між фашистами, які визнають капіталізм, і комуністами тільки одна — фашисти визнають капіталістичну державу, а комуністи — ні. Фашизм — це не більше, ніж варіант і логічна форма соціалізму, який неминуче породжує нестерпну тоталітарну ідеологію. Ця ідеологія стоїть вище науки, вище істини, а отже — цілком неприпустима. Дефініції, що характеризують ці політичні системи, на сьогодні не мають чітких визначень, не враховуючи досить розгалужені дослідження та відносно сталу системність, які трактуються з достатнім політичним волюнтаризмом.

Більше ніж півстоліття тому «ліваки» (визначення за новітнім політичним сленгом групи прихильників соціалізму та лівих неомарксистських поглядів) позиціонували фашизм як максимально правий рух. Проте фашизм — це лівий соціалістичний корпоративний рух, що бере начало з наративу країни-справедливості, країни-рівності, який через конфлікт генезу призводить у майбутньому до розпаду держав, знищення культури, народів і цивілізацій. Продукуванням положень правого руху фашизму як раз займаються соціалісти та інші лівацькі групи на кшталт Франкфуртської школи, що створює теорію неосоціалізму фрейд-марксистського гатунку.

Класик американської політичної філософії Джон Роулз у книжці «Теорія справедливості» на 500 сторінках доводить дві вульгаризовані марксистські тези: по-перше, кожна людина повинна мати рівне право на найбільшу основну свободу, сумісну з подібною свободою для інших; по-друге, соціально-економічна нерівність має приносити найбільшу вигоду для найменш успішних членів суспільства (принцип справедливого заощадження). Тобто весь цей труд зводиться до тези героя Шарікова-Чугункіна з відомого роману М. Булгакова «взяти все та й поділити». Така собі теорія біхевіоризму (теорія заперечення вроджених якостей людини). Такі лівацькі тенденції обґрунтовує соціальний психолог Густав Лебон, зокрема, занепад культури внаслідок приходу «часу мас» він пояснює вольовою нерозвиненістю та загаль-

но низьким інтелектом більшості суспільства, де царюють несвідомі інстинкти, особливо знаходження людини в натовпі. Останнє знижує рівень інтелекту, провокує падіння відповідальності, невілює самостійність, сприяє втраті особистістю себе.

Саме такі лівацькі «школи» та неомарксизм наповнюють фашизм такими ознаками: форми диктаторського правління, мілітарний націоналізм, антилібералізм, ксенофобія, реваншизм, шовінізм, вождизм, геноцид тощо. Саме це і обумовлює комунофашизм, що підкорив російський простір ще 1917 року, коли до влади прийшла партія марксистів — жорстоких, нещадних, напівграмотних, проте свідомих своєї мети та завдань, з ідеєю світового панування, фундацією Інтернаціоналу та різних лівомарксистських течій. Джерелом фашизму в Росії лауреат Нобелівської премії академік І. Павлов вважав «більшовицький експеримент», який культурним світом сіяв «з величезним успіхом фашизм». За влучним спостереженням видатного актора театру і кіно Георгія Жженова, «...світовий фашизм — це гідра, чудовисько з кількома головами. Обрубавши голову німецькому фашизму, світ позбувся лише Гітлера. На шостій частині землі, в СРСР, вистояв і торжествує перемогу над суперником ще більш жорстокий, більш людиноненависницький фашизм — сталінський, комуністичний!». По прибутті з Іспанії відомий британський письменник та публіцист Джордж Оруелл, який воював у лавах ПОУМ (ліва марксистська партія антисталінського спрямування) проти франкістської диктатури, писав: «...урешті-решт нас чекає режим, в якому опозиційні партії і газети заборонять, а будь-який дисидент опиниться у в'язниці. Зрозуміло, що такий режим буде фашистським. Він буде не такий, як фашистський режим Франко. Він буде краще, ніж у Франка, але це буде фашистській режим. Утім, оскільки його встановлять ліберали та комуністи, звати-ся він буде інакше». Комуністичний режим Радянського Союзу зазнав краху, як і колись, на початку ХХ століття, соціалістичні республіки: П'ємонтська, Баварська, Угорська, Персидська, Монгольська та колишні республіки соцтабору. Ця ретроспектива доводить утопічність теорій лівого толку, які неминуче призводять до державного колапсу системи. Спроби світового співтовариства спрямувати Російську Федерацію до демократичних основ у 90-х роках ХХ століття зводиться

нанівець. У чому ж приховується причина невдалої спроби щодо упорядкування політичної системи Росії?

По-перше: треба згадати того ж Густава Лебона, який визначав ментальність народу, традиції та історії як ключовий анкор побудови держави. Ретроспективний аналіз Російської держави дозволяє акцентувати на фіно-угорському суперетносі, який, у свою чергу, складається із близько сотень фінських і угорських етносів і великого татарського етносу. Ця історична спільнота Російської Федерації формувалась упродовж 800 років та стала правонаступницею Золотої Орди як за світоглядом, так і ментальністю. Які ж фундації сприяли народженню фашизоїдного утворення, що впродовж століть тероризує та загарбує прилеглі народи? Майбутній державності Росії послугувала анексія фінських земель (суздальських — часи XVIII століття), проведена ханом Батисм, що врешті була визначена як дуже прогресивна подія для майбутньої Московії. На диких та переважно безлюдних землях (дослідження московської археології) з'явилося державне утворення — улус Джучі. Будуються нові міста, утворюється майбутній центр — столиця Московії (1274 рік) за хана Менгу-Тимура. Проте з часом формується ідеологічна установка московських ханів — фундаментальний наратив щодо бажання когось її загарбати та поневолити. Ця політико-ідеологічна константа існує кілька століть. Як похідна — жебрацький стан російської спільноти. Глибинний аналіз московської експансіотивної політики доводить, що військові кампанії підкорення прилеглих територій домінують над захистом «вітчизни», а згодом взагалі охорона може бути невільованою. Та й судячи по всьому, захист «вітчизни» — це дифундація військових відповідних дій на територію Московії, ведення військової кампанії зі своїм алгоритмом розвитку. В контексті зазначеного є сенс розгляду Золотої Орди з чималими застереженнями і в іншому ключі. Орда дійсно захоплювала нові території, але потребує більш ретельного вивчення механізм експансії, оскільки Орда не мала жодного ремесла чи дещо іншого, щоб мала кінцевий корисний продукт із додатковою вартістю. Вони були «шлягером» кошового життя з розумінням, що периферійні народи вміють виробляти, маючи своє «свято», яке Орда бажає загарбати (ці території — «свята»). Хоча експансія Ордою великих територій давало зиск її вірхівці,

сама вона не була прогресивною структурою та паразитувала на тимчасово підкорених територіях. Цивілізаційним донором того часу були осередки західної цивілізації завдяки своїй самодостатності, і саме на них був спрямований вектор ординської експансії. Землі сучасних «духовних скріп» не мали цінність, тому майбутня Московія була безкоштовним додатком, щонайбільше — коридором на захід, не маючи ніякої цінності. Про це можна було б не згадувати, якби Московія не отримала від Орди ген експансії. Ця «скріпа» мотивується контролем за народами, які вміють виробляти корисне, зокрема, отриманням данини. Зазначена ідеологія послугувала підкоренню Сибіру, Далекого Сходу. Варто констатувати, що вся наступна історія Московії обумовлена тотальною експансією та ознаками протофашизму. Необхідно відзначити, що загальноєвропейські імперії покращували економічну та культурну домінанту своїх колоній, на відміну від Московії, де все відбувалося навпаки. Яскравим свідченням тому є Калінінград та Курили: важко порівнювати ситуацію, що складалася за німців та японців. Треба підкреслити, що вся наступна історія Московії наповнена тотальною експансією та ознаками мілітарності (одна з визначальних підвалин фашизму). Все це позначилося і на ментальності російської людини, що тяжіє до рабської долі.

По-друге: вихідці з СРСР під час подій 90-х років, зокрема, верхівка та найбільш реакційна структура — КДБ СРСР, маючи інструменти розподілу коштів, перерозподілили їх до своїх кишень. Все це робилося під гасла ринкової економіки, хоча до ринку вони не мали ніякого відношення. В Російській Федерації сформувався клас олігархів, основою якого став процес зрощування адміністративного ресурсу та фінансово-економічної влади. Росію опановує верхівка кланово-кдбїстського корпоративного руху, які стали нащадками комунофашизму СРСР із додатком приватного капіталу (капіталізм), зокрема, прибутки великих державних паливно-енергетичних корпорацій пильно контролюють клани, типу такого собі кдбїстського кооператива «Озеро». Російська Федерація є прикладом самоорганізованого дефекту та відсутності сталого концепту розвитку, глухий кут в якому — протофашизм — стає чинником та проявом фашистської диктатури. Домінуючою та об'єднавчою силою існування Росії як держави стає

ідеологія фашизму. Доволі суперечлива ситуація: держава, що перемогла німецький націонал-соціалізм у Другій світовій війні, сама стала ядром генерування фашизму. Проте ніякої суперечності немає. Комунофашизм СРСР повільно дифундує до лівого кланово-кдбістського фашизму Російської Федерації. Соціально-історична ментальність російського обивателя пояснює самоорганізований дефект політичної системи Росії та В. В. Путіна як її похідної.

Існуванню Російської Федерації сьогодні властиві всі ознаки фашистської держави, а саме: диктаторська форма правління, мілітарний націоналізм, антилібералізм, ксенофобія, реваншизм, шовінізм, вождізм, геноцид тощо, що унеможлиблює діалог з нею країн, які обрали демократичний шлях розвитку, свободу, гідність, повагу до Іншого.

*Стороженко Надія Миколаївна,
студентка IV курсу, спеціальність « 034-Культурологія»
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова
Наукові керівники:
доктор культурології, професор **Більченко Є. В.**,
кандидат філософських наук, доцент **Дробович А. Е.***

Діалог традиції і прогресу в новітній альтерглобалістичній програмі розвитку України

Відсутність діалогу культур, спільних точок співіснування є причиною розмежованості між різними спільнотами. Ю. Лотман зазначає, що повноцінний діалог культур можливий тільки при наявності граничності (кордону) [3], який одночасно потрібно подолати, виходячи на принцип універсального за межами часткових переконань. Існування будь-якої країни залежить від правильної та грамотної державної політики діалогу у всіх її сферах. Проте в останні два десятиліття стає

все більш зрозуміло, що світ стає більш глобальним. І тоді держава вже починає позиціонувати себе лише на рівні національно-культурному: як інструмент збереження етнічних особливостей, виконуючи функцію символічного представництва на арені ринку. Та чи можна сказати, що всі країни (або навіть люди планети Земля) рівні у спробах розвитку та авторитетності перед іншими? В чому основні причини нерівності? Які існують способи подолання «прірв» між «гравцями»? Необхідно зазначити, що ідея, викладена в нашій роботі, є, можливо, утопічною. Це спроба показати світ, де всі вміють думати не тільки за себе, а розуміють важливість підтримки світової (планетарної) гармонії та рівності.

Для початку потрібно зрозуміти, що саме є основною причиною недієздатності тієї системи, що сьогодні існує. В гонитві за статусом та грошима «високі гравці» ринку створюють монополії, які не дають можливості вступити в їхнє коло та стежать за всіма можливими конкурентами, використовуючи свої важелі впливу. Монополізація ринку, упровадження законодавчих лобі щодо монополій усередині держав, зменшення оподаткування великого бізнесу, ухиляння від сплати податків — це і робить такі великі перепади в суспільстві. Ті ж самі погляди на дану проблему має Дж. Стігліц, який розкритикував неолібералізм як провідну сучасну систему суспільства [1]. На зміну неолібералізму має прийти «прогресивний капіталізм», що буде базуватися на чотирьох принципах. Першим принципом буде встановлення балансу між ринком, державою та громадянами. Головне завдання держави полягатиме в тому, щоб робити те, що ринок не буде робити. Наприклад, активно інвестувати в фундаментальні дослідження, передусім технології, освіту, охорону здоров'я. Другий пріоритет — наукові дослідження і соціальна організація заради загального блага. Ринки, як і раніше, відіграють вирішальну роль у сприянні соціальній кооперації, але тільки в демократичних суспільствах, де працює закон. В іншому випадку «високі гравці» будуть багатіти на експлуатації людей, а також на «легкому» заробітку, на зразок здачі майна в оренду, а не на справжній винахідливості. Третій пріоритет — боротьба з монополізмом, коли гіганти ринку скуповують конкурентів і створюють бар'єри для входу. Четвертий пріоритет — розірвати зв'язок між економічною

владою і політичним впливом. Це є одним із найважливіших питань, що не дозволить ринкові купувати уряди і режими, створюючи ефект політичної «машини бажань». Політична економіка існує за рахунок підтримки уявних опозицій. Люди діляться на «лівих» і «правих», «добрих» та «злих», «правильних» і «неправильних». Основною проблемою в цьому поділі є намагання кожної зі сторін нашкодити іншій, показати їхні відмінності, постійні провокації для того, аби викликати відповідні контрпровокації. Політика ідентичностей, притаманна для неоліберального ринку, є способом відтворення реальної одноманітності циркуляції монополістичного капіталу через уявну багатоманітність статичних атомарних індивідів [2].

То який шлях має обрати суспільство? Щоб вижити в умовах кризи ліберальної системи, неспроможність якої сповна виявилася під час пандемії, людство має добровільно подумати про внесення змін у суспільний базис та надбудову, тобто обрати ту ідеологію, яка допоможе подолати соціальну нерівність у бік як мінімум економічного обмеження монополій як максимум їх ліквідації. На нашу думку, такою ідеологією є універсалізм, але без поділу останнього на ліберальний («правий»), коли головне — це свобода, чи марксистський («лівий»), коли головне — це єдність, а той, який, поєднуючи тезу та антитезу, діалектично долає недоліки обох і одночасно становить надлишок щодо них. Таке поєднання і приводить до поняття «прогресивний капіталізм», який стає економічним базисом, що створює обмежений соціально орієнтований ринок, уникаючи одночасно диктатури монополій і класів.

У світлі зростання ролі держави з її національними пріоритетами і водночас універсальної солідарності, що має характер «космополітичної примусовості», за твердженням Ю. Габермаса [4], постане питання про механізми суміщення традиції та прогресу. Таке погодження можливе за умов деконструкції опозиції «прогрес/традиція» як штучної, нав'язаної неолібералізмом в рамках політики нішевого маркетингу. «Відсутність прогресу» в традиційному суспільстві є «хлібом» правої ідеології і використовується як одна із ідеологічних установок правого популізму. Стала традиція, позбавлена просвітницького критичного ставлення, переростає у догму, яка не лише не перешкоджає, але й сприяє розвитку монопольного ринку. «Прогрес» же без опертя на

традиції або призводить до технократичного гіперглобалізму (що у даному контексті є реакційною позицією), або — до лівого популізму, який так само безсилий подолати неолібералізм, як і правий. Проте повністю вилучити існування опозицій неможливо. Єдиним способом контролю буде обмеження через правопорядок. Мова йде не про політичну цензуру, а про закон, що відслідковує відсутність кримінальної складової в їхній активності. Обидві гілки опозиції необхідно контролювати однаково, проте не направляти їх одну на одну, а тримати в балансі та урівноваженості.

Література:

1. Stiglitz J. After Neoliberalism / Joseph E. Stiglitz [Електронний ресурс]. — Режим доступу до ресурсу: <https://www.project-syndicate.org/commentary/after-neoliberalism-progressive-capitalism-by-joseph-e-stiglitz-2019-05>
2. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма [Электронный ресурс]. — Режим доступа к ресурсу: <http://royallib.ru/>.
3. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). *Статьи по семиотике и топологии культуры*. — Таллин, 1992. — С. 110–120.
4. Хабермас Ю. *Философский дискурс о модерне*. — Москва, 2003. — 416 с.

Судакова Валентина Миколаївна
доктор філософських наук, доцент,
завідувач відділу соціології культури
Інституту культурології НАМ України

Суперечності глобального діалогу культур у контексті методологічної кризи аналізу практик модернізації

Історія будь-якого сучасного суспільства не може бути зрозумілою поза світовими глобальними тенденціями. На початку ХХ століття со-

ціальний світ поділився на дві економічні, соціальні та культурні системи: 1) *капіталістична система*, що на той час майже втратила свою історичну перспективу (конфуз із розв'язанням Першої світової війни, економічними кризами 30-х років тощо) та 2) *соціалістична система*, яка як серйозній опонент капіталізму презентувала режим, що спирався на утопічну глобальну ідею «повної соціальної рівності» та зумів «захопити» цією ідеєю велику масу людей. Перемога чи поразка зіткнення цих систем і нині є об'єктом багатьох дискусій, тому що реальний розвиток соціальних подій наприкінці ХХ століття показав, що їхній взаємний вплив не тільки не можна заперечувати, але можна також тлумачити у координатах певних теорій та концепцій новітніх практик модернізації.

Конвергенція чи конфронтація є найбільш очевидною антиномією концептуальної парадигми модернізації. Але вона не єдина. У її «арсеналі» накопичені антиномії «мети» й «засобів», «ціни — втрат» й «набутого», «інтереси усіх» й «небагатьох». Глобалізація, як відомо, суттєво актуалізувала потреби в розробці ефективних технологій раціонального керування суспільними процесами. Водночас у новітніх теоріях глобальної модернізації та глобальної залежності творчі зусилля вчених загалом фокусуються на проблемі аналізу причин посилення глобальних соціально-економічних, політичних та культурних нерівностей. Важливо підкреслити, що у цих теоріях загалом підтримується ідея глобальної інтенсифікації економічного росту як концептуальної основи практичного вирішення питань успішної модернізації суспільного життя як в розвинутих країнах, так і «слабких», «бідних» країнах світу. Однак варто констатувати, що сам зміст концепту «модернізація» в теоріях глобалізації ще не набув чіткого визначення, оскільки по-різному аргументуються цілі, способи здійснення та наслідки застосування спеціалізованих модернізаційних практик на різних ступенях історичного розвитку сучасних суспільств. Загалом для концептуального простору теперішніх дискусій стосовно глобальних перспектив модернізації важливим є врахування досвіду досліджень цієї проблеми видатними суспільствознавцями ХХ століття, праці яких сприяли формуванню оптимістичних (М. Вебер, А. Тойнбі, П. Сорокін, Т. Прасонс, К. Ясперс) та песимістичних (О. Шпенглер,

Т. Адорно, Г. Маркузе, Е. Фром, Ж.-П. Сартр, А. Камю) теорій модернізації.

Не піддаються традиційному раціональному осмисленню й методологічні настанови стосовно визначальної ролі індивідуалізму в модернізації культурних або соціокультурних систем. Потрібно враховувати, що культура не є індивідуальним надбанням, саме у культурному обмеженні біологічного егоїзму вибудовуються моделі виживання й збереження. Можливо, саме це розуміння допоможе посилити значення рецептів «самообмеження», комплекси яких поступово вбудуються в процеси оновлення світоглядних моделей з виразним смислом культурності.

Поняття «модернізація» в оптимістичному варіанті тісно пов'язується з поняттям інтелекту. Але кризу методології визначення модернізації легко побачити, коли інтелект розуміється як суто логічне, суто раціональне явище. Саме поняття «інтелектуалізація» досить складне, комплексне. Тому є сенс говорити про прагматичний підхід до інтелектуалізації суспільства, зводячи її насамперед до перетворення соціальної еліти й умов її діяльності, про конкретні засоби задля досягнення високого рівня освіченості та професіоналізму, про створення атмосфери цінності гуманітарної освіти, поглиблення почуттєвого, естетичного, морального «родючого шару в суспільстві», «розумового гумусу», продукуючого нові «простори» гуманізованого керування модернізаційними змінами.

Базовою ознакою кризи методології практик модернізації є вимога раціонального формалізованого лінійного бачення процесів розгортання взаємозалежних процесів якісного оновлення усіх сфер суспільного життя. У цьому зв'язку важливо враховувати, що на початку III тисячоліття у світі починає утверджуватися нова модель глобального культурного буття людства, яку ще треба до кінця осмислити. Зараз уже зрозуміло, що добробут, гідність, місце у світі будь-якого суспільства визначатимуть не самі по собі матеріальні чи людські ресурси, а чинники нематеріального характеру. Тому формування стратегій змін із урахуванням зростаючого впливу саме факторів культурного діалогу, прав людини, індивідуалізації (як у позитивному, та і у негативному вимірах), інтелектуалізації (як розумовий, так і емо-

ційний розвиток) потребує подолання кризових точок методології модернізації, поширених хибних інтуїтивних поглядів та утопічних передбачень.

Топало Микола Олександрович

студент IV курсу, спеціальність « 034-Культурологія»

Національного педагогічного університету

імені М. П. Драгоманова

Більченко Євгенія Віталіївна

доктор культурології, професор

Національного педагогічного університету

імені М. П. Драгоманова

«Відмінність» Е. Левінаса і «тотожність»

А. Бадью: дві трагедії діалогу в часі і поза ним

Еманюель Левінас та Ален Бадью — дві визначні постаті новітньої філософської думки, два однаково харизматичних і парадоксальних філософа й етика, два мислителя, які не були поза політикою, два палких полеміста, кожен з яких критикував свого попередника і вчителя (Левінас — Бубера, Бадью — Левінаса), — займалися проблемою діалогу між людьми у найширшому смислі цього слова: від взаємодії суспільств і держав до інтимних міжособистісних стосунків, від взаємного проникнення культур до обопільного руху текстів назустріч одне одному. Але зосередженість обох на інтерсуб'єктивності не привела їх до взаємності, про яку вони обидва мріяли, будучи прекрасно ознайомлені з текстом Біблії.

Хасид і марксист, прибічник традиції та речник революції, що між ними може бути спільного, якщо один із них (Левінас) розумів діалог як відмінність, що порушує тотальність, а другий розуміє діалог як тотожність, що порушує відмінність, точніше, робить її незначною на тлі спільних пріоритетів солідарності? І якщо вчення Е. Левінаса,

вийшовши за межі чистої академічної теорії, стало надбанням мультикультурної політики неоліберального глобального світу, то вчення А. Бадью, також «пірнувши» у соціальну практику, стала маркером спротиву мультикультуралізму як квазидіалогу.

Проблема, отже, стоїть набагато ширше: це проблема співвідношення відмінності і єдності в діалозі і проблема особистої відповідальності філософа, у тому числі філософа діалогу. Ми б назвали таку відповідальність, за метафорою В. С. Біблера [2, 22] про діалог як «трагедію трагедій», дійсно, трагедію — мученицькою драмою трагічного антигуманізму в ім'я людяності в умовах, коли кінцем гуманізму як ідеології «пана сущого» (М. Гайдеггер) є Освенцим (Т. Адорно).

Е. Левінас, розпочавши свою творчість під час розквіту тоталітарних режимів у Європі і прагнучи перервати тотальність, виділяв існування (буття) та існуючого (суб'єкта в бутті). Він вважав, що існуюче виявляється «закинутим» в існування без можливості заволодіти ним або схватитися від нього. Одночасно існування не залежить від існуючого, воно — всеохоплююче та безкінечне, воно — сама тотальність, і його зло полягає не у завершеності, а саме у безкінечності [3, 120] (у цьому пасажі явно відчувається виправданий епохою порив Е. Левінаса проти онтології присутності М. Гайдеггера). Буття уникнути неможливо, навіть роблячи самогубство радикально, але марною спробою опанувати існуванням. Навіть якщо уявити, що все, що є, в одну мить зникне, це не буде справжньою порожнечою, нічим. Відсутність усіх речей обертається присутністю.

Самотність є не відчуженою якістю всього існуючого в бутті. Суб'єкт Левінаса — самотній, як і суб'єкт Бубера, але без надії зустріти у співрозмовнику «Ти». Адже сам факт існування, це — факт усвідомлення себе як «Я Сам». Самотність у нього виступає невід'ємною частиною існування, пов'язаного одночасно зі свободою бути і несвободою бути, адже від буття позбутися не можна, як не може «Я» позбутися від самого себе, «іншого Я»: вільна істота — невільна вже тим самим, що відповідальна за себе, отже, робить висновок Е. Левінаса, відповідальність є вищою цінністю, чимось на зразок свободи як усвідомленої необхідності (несвободи), — своєрідним абсурдом Сізі-

фа А. Камю, який у певний момент починає тягнути на гору камінь, почувавши себе щасливим у стані абсурду марної дії, яка все одно є цінністю існування.

Чи означає це свідому інтерпеляцію в традицію, в ціле певного «Ми»? Спільну працю і колектив Е. Левінас вважав спробою відволіктися від самотності. Протиставляючи ставлення соціалістичної традиції до самотності як до нестачі буржуазному ставленню до неї як до геніальності, він відзначав, що зайве «захоплення» самотністю викликає дурість в діях. Але самотність, на його думку, є умовою, при якій можлива влада існуючого над актом буття, що має риси часовості, темпоральності, бергсонівського потоку. Самотній існуючий стає точкою відліку в потоці буття без початку і кінця.

Час (гіпостазіс) складається з безперервного сьогодення, яке, не маючи прив'язки або початку, рухається постійним потоком. Занурюючись в даний момент у матеріальність акта існування, користуючись ним, людина отримує можливість віддалитися від самого себе, звільнитися від вічного хреста самоті як самотності. Як приклад Е. Левінас наводив запах квітки як кінцева мета взаємодії з ним і одночасно як «поглинання» його [3]. В часі людина зустрічає Іншого, а абсолютним Іншим є Бог, таємниці якого виражають стани еросу, смерті і батьківства. На його думку, це ті сфери, в яких взаємодія з Іншим неймовірно близька, але при цьому неможливий дотик цього Іншого як і його привласнення.

Отже, що ми маємо на виході у автентичного Е. Левінаса? Заперечення буття як безкінечності, акцентуація часовості, внаслідок якої він переходить від синтагми (витоку, вічності) до парадигми (поток, темпоральності), зустріч з Іншим, який уособлює відмінність, яка порушує тотальність, і водночас — застереження від перебільшення відмінностей і заклик до солідарності через провину, відповідальність, працю. Аспект солідарності у Е. Левінаса виводить через сакральний досвід батьківства, без якого філософія левінасізму стає зовнішньою оболонкою — формальною пустою схематикою численних інших серед численних інших. Будучи апропрійованим у постмодерні, спадок Е. Левінаса був позбавлений його релігійно-етичного конструктивного начала.

Можливо, саме тому А. Бадью пропонує повернутися від Іншого, що, змагаючись із тотальністю, став парадигмою тотального відчуження, до «того ж самого» [1]. Тотожність — ключова ідея універсальної етики Бадью. Якщо Е. Левінас говорить про трагедію «безкінечності» буття, то А. Бадью трагедію вважає якраз у «кінцевості», які ідентифікує (цілком у дусі золотих істин Будди) як біг замкнутим колом бажання — смерті — бажання — смерті. Розірвати цю кінцевість здатна лише ситуація, що протиставляє себе часові, — ситуація радикального розриву, революції, яка відповідає поняттю абсурду у Тертуліана: «Credo quia absurdum» [4].

В оцінці часу Левінас і Бадью — діаметрально протилежні. Час для Бадью — це спосіб позбавити буття істинності. У роботі «Апостол Павло. Універсалізм» Бадью описує подання апостолом Павлом тотального тиску каузальності і прорив до постподієвого суб'єкта — «безсмертного» індивіда, який пережив істину-подію і пручається часові [1, 3–15]. Бадью, який вважає себе атеїстом, зображує Павла як лідера опору, підпільного революціонера, активіста істини, який повністю перебуває в процесі втілення неможливої (з точки зору логіки) ідеї і, навіть не будучи визнаним апостолами-свідками, зберігає їй вірність.

У негативній теології А. Бадью істина є принципом, вищим за будь-які поділи (культурні, економічні, статеві, етнічні). Визнаючи наявність відмінностей, апостол Павло (а ми вже зрозуміли, що це — голос самого Бадью) закликав підвестися над ними до чогось спільного. Павло вважав, що обряди і традиції — це засіб для досягнення істини, а не самоціль, тож «ні грека, ні юдея» означає виникнення нового виду дискурсу — не дискурсу грецької раціональності або іудейського «дива», а дискурсу християнської декларації істинної події. Не синтезу попередніх шляхів думки, а чогось радикально нового, що позбавлене діалектики і пручається часовості.

Основними принципами універсальної істини можна вважати віру, любов і надію. Віра виражає обґрунтування ідеї. Любов як «новий Закон» «розриву з Законом» знімає поняття «гріха» (трансгресії бажання, що веде до смерті). Надія як упертість дозволяє продовжувати шлях боротьби за істину в якості мужності буття всупереч усьо-

му. Сукупність цих принципів породжує переконану, глибоко етичну людину, повністю підпорядковану ідеї нести «світло всьому живому». А. Бадью говорить, що суб'єкт породжується подією. Це стає можливим тільки завдяки контексту, в якому вона виникає. Подія формує новий контекст, але твориться зі старого контексту. Апостол Павло часто в своїх проповідях спирався на Старий Завіт як на традицію, при цьому проповідуючи щось «третє», небачене, нове.

Саме в цій опорі на традицію можна побачити спільне між Е. Левінасом та А. Бадью. Революція набуває свого імені зі старого символічного порядку, вакуум номінується, використовуючи та творчо переосмислюючи попередній контекст. Більше того, сама революція є традицією спротиву, оскільки спирається на попередні традиції спротиву. Так А. Бадью повертає від синтагми істини до парадигми часовості, використовуючи при цьому поняття етичного суб'єкта на їх перетині. У свою чергу, Е. Левінас, крім ідеї часу як парадигмального руху-потoku, не менш важливою вважає ідею голосу, який перериває «хід світу», — покликку Бога в «обличчі» Іншого, що встановлює нашу з ним солідарність.

Маємо зворотний перехід від парадигми до синтагми через суб'єкта етики. Це доводить можливість діалогу двох альтернативних філософів діалогу крізь час і простір, можливість взаємодії між релігійним традиціоналізмом та світським універсалізмом за принципом єдності у багатоманітності, вираження частки через ціле і навпаки.

Література:

1. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. — Москва- Санкт-Петербург, 1999. — 94 с.
2. Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М. М. Бахтина). Одиссей. Человек в истории. — Москва, 1989. — С. 21-59.
3. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека. — Санкт-Петербург, 1998. — С. 21-122.
4. Тертуллиан. О плоти Христа. — Режим доступа к ресурсу: http://www.tertullian.org/russian/de_came_christi_rus.htm

Турчина Марія Олександрівна
аспірантка кафедри теорії та історії, культури
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
виконуюча обов'язки професора, декан історико-теоретичного,
композиторського та іноземних студентів факультету
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Северінова М. Ю

Образи Кози та Маланки в ораторії Ганни Гаврилець «Барбівська коляда» крізь призму трікстерства: культурологічний аспект

Народна творчість є унікальною складовою української культури. Саме в фольклорних образах утілені світобачення народу, його історія, життя, побут. Витоки української народної культури сягають своїм корінням до міфологічного мислення людства, культивування якого характерно для кожного народу. Міфологічні образи й вірування давали поштовх народній фантазії та сприяли появі героїчного епосу, фантастичних оповідок, календарно-обрядової поезії. Одним із таких універсальних міфологічних образів є трікстер, присутній у міфології та фольклорі практично всіх народів; він знайшов своє втілення в найрізноманітніших формах — народній словесності, побутовому житті, обрядах та ін.

Трікстер у дослівному перекладі з англійської мови означає «трюкач», «спритник», «шахрай», «хитрун». Це комічно-демонічний образ тваринного походження, знижений двійник культурного героя, якому притаманна блазнівська поведінка. Трікстеру властиві трюкацтво, схильність до обману, здатність до безмежної кількості перетвілень, трансформацій та змін зовнішності. Він аморальний з точки зору існуючої етичної системи. Однак не можна сприймати трікстера винятково як негативний персонаж, адже він не тільки ненажера чи хтивий розпусник, але й герой, що стоїть по той бік права і моралі, йому притаманна дуалістична природа. «Потойбічність» трікстера дозволяє йому бачити та цінувати те, що звичайним смертним може

здаватися абсурдним. Він виступає посередником між світами й соціальними групами, сприяє обміну культурними цінностями між ними, переосмисленню базових людських цінностей, часто стає ініціатором зміни світовідчуття та світобачення людей. Міфологічний образ трікстера і сьогодні живить мистецтво та наповнюється сучасним змістом у творчості художників, літераторів, композиторів. Зокрема, яскравим утіленням рис міфологічного образу трікстера є персонажі Кози та Маланки в ораторії «Барбівська коляда» (номери «Допомагай, Біг» та «Ой чінчику Васильчику») званої української композитрки Г. Гаврилець.

До ораторії ввійшло шістнадцять номерів, в основу яких покладені автентичні мелодії колядок, щедрівок, різдвяних кантів, ліричних пісень. У ній збереглися язичницькі елементи, зокрема, обряди «Водіння Кози» та «Маланка», а вислів «Ой дай Боже» омофонічно близький зверненню до язичницького бога Сонця — Дажбога. Характерні трікстерські риси обрядів «Водіння кози» та «Маланка» багато в чому збігаються з рисами карнавалу. Зокрема, використовуються переодягання, маски, бутафорія, в яких виявляються всі фантастичні риси: помирання і наступне воскресіння Кози, профанації, сміх, пародійність. Відбувається «перетворення» людини в іншу людину чи тварину. Коза і Маланка — трікстерські образи карнавальної культури, бінарна опозиція «повсякденного життя й офіційної серйозності» [2, 183]. Адже саме під час карнавалу відбувається тимчасове звільнення від будь-яких правил, закладених соціумом.

Г. Гаврилець продовжує старовинні народні традиції в номерах «Допомагай, Біг» та «Ой чінчику Васильчику». Дані номери ораторії «Барбівської коляди» співвідносяться між собою за принципом контрастного доповнення, тим самим утворюючи цілісний образ. Композиторка використовує чоловічий склад хору, оскільки у давні часи дозволяли ходити колядувати на Новий рік лише чоловікам. На сцені розігруються елементи обряду: між солістом (представником колядників) та цілим хором (людьми) відбувається побудований за традиціями діалог — вітання зі святом «господаря» дому, питання про дозвіл заколядувати.

У номері «Допомагай, Біг» твориться сюжетне змішування об-

рядів «Водіння Кози» та «Маланки». Оскільки Коза набуває антропоморфних рис, вона постає турботливою господинею, що є більш типовим для обряду Маланки. В цій колядці вводяться мандри Кози, що у фольклорі символізують дорогу до потойбічного світу. Образ Кози є символом усього обряду «Водіння», що постає як носій справжнього, сакрального для народу, реалізованого засобами сміхового начала, та є невід'ємним й основоположним для міфологічного образу трікстера. Сміх та жарти виступають тут засобом подолання матеріально-тілесного як тимчасового і випадкового у реальному світі. Відштовхуючись від тексту колядки у номері «Допомагай, Біг», трікстерський образ Кози поступово трансформується та виступає в образі спасителя, адже вона жертвує собою, щоб врятувати людину та забезпечити добрий урожай. Однак у кінці вона воскресає і продовжує надалі бешкетувати, тим самим смішити людей. Г. Гаврилець утілює це на інтонаційному рівні в номері, адже мелодія постійно «кружляє» навколо однієї ладової опори та в кінці кожного мотиву відбувається стрибок на кварту, що нагадує скакання кози в домі господаря.

«Ой чінчику Васильчику» — щедрівка, що використовується під час маланкування на свято Василя Великого. Г. Гаврилець вживає дещо незвичний, а саме автентичний, не адаптований текст зі всіма діалектизмами, тим самим підкреслюючи обрядовий характер щедрівки. Тут більш розігрується не театральна вистава, а змальовується сюжетна лінія обряду. Як і в «Допомагай, Біг», в «Ой чінчику Васильчику» вводяться мандри, які здійснює Маланка для того, щоб виконати роботу по господарству. За текстом щедрівки вона постає неоковирною дівчиною, адже все, що робиться, в неї не виходить: бруднить свій фартух, йде його прати, в результаті чого губиться. Однак її знаходять, і щедрівка закінчується віншуванням та вітанням з Новим роком. Міфологічний образ трікстера в образі Маланки виявляється через її незграбність, марні та невдалі спроби наслідувати образ ідеальної господині, її поведінка виглядає комічною.

Отже, трікстерство в образах Кози та Маланки в ораторії Г. Гаврилець «Барбівська коляда» презентується наступним чином. Для Кози характерні: сміхова природа, оскільки всі бешкетування і пародіювання викликають у людини сміх, що демонструється в інтонаційному

плані номерів ораторії; трікстерське трюкатцво, що підкреслюється в ораторії використанням ігрових елементів (тупцювання, танець), адже Коза вдається до різноманітніших трюків, щоб отримати винагороду; створення хаосу, безладу в домі заради подальшого встановлення порядку; жертвність, адже коза жертвує собою, щоб добути блага для людини й тим самим її врятувати; дуалістична природа, двозначність, суперечності в характері, адже Коза за своєю природою є амбівалентним образом.

Образу Маланки притаманні незграбність, комічність поведінки, невдале наслідування ідеалу. Це знижений образ стосовно ідеальної господині.

Трікстерські образи Кози і Маланки, все руйнуючи і змішуючи, створюють у культурі умови для виникнення нових смислів, виконують найважливішу функцію — креативну; здійснюють, за висловом Ю. Чернявської, так званий «творчий вибух» [5]. Але найчастіше все нове виникає завдяки сакральній жертвності, тому Коза і Маланка часто з'являються в якості жертви, адже необхідною умовою встановлення порядку майже завжди є необхідність відмовитися або пожертвувати чимось. Саме такі якості відрізняють трікстерські образи Кози та Маланки від пересічних шахраїв. Суперечливість та неоднозначність їхньої поведінки не дає можливості чітко визначити, чи є позитивними або негативними ці образи, оскільки їх дії завжди є блазнівськими та бешкетницькими, підштовхуючи культуру до її подальшого розвитку.

Література:

1. Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Вип. 75. — Київ, 2008. — С. 57–70.
2. Загибалова, М. А. Смеховое начало как "стержневая" категория карнавальности в концепции М. М. Бахтина. *Научные ведомости БелГУ. Сер. Философия. Социология. Право*. — 2008. № 12(52), вып. 5. — С. 180–186.
3. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров». — Москва, 2001. — 168 с.

4. Чернявская Ю. Трикстер, или путешествие в хаос [Электронный ресурс]. Режим доступа: mythrevol.narod.ru/chernyavskaya2.html. (дата обращения 26.04.2020)

*Щудло Юліанна Андріївна,
студентка I курсу магістратури спеціальність «034-Культурологія»
Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова
Науковий керівник: доктор культурології, професор
Більченко Є. В.*

Любов як розрив із постсучасним станом бажання: вимір універсального діалогу

Актуальність аналізу любові у якості альтернативи стану бажання розкривається у контексті порівняння постмодерного психоаналізу з філософією діалогу, де кінцевий стан реалізації бажання — щастя — розглядається протилежно: у контексті постмодерної думки щастя є станом тривання бажання, яке не може бути задоволене і перетворюється на фантазм, подібний до холодної кока-коли у пустелі (С. Жижек) [2], а у контексті етико-релігійної діалогічної традиції щастя постає як звільнення від бажань, пов'язаних з об'єктами суспільства споживання, і реалізація людиною своєї самості як сакральної сутності («межовий інтерес» у П. Тілліха) [7]. Межовий інтерес як вияв мужності утвердження буття і одночасно стан любові до Іншого у клінічному лаконізмі (і ще більше — в його постмодерних версіях) тлумачиться як бажання панівного трансцендентного означника (цілісного Іншого як «фалосу»), що призводить до маніпулятивних відносин.

Так, дійсно, у своїх семінарах Ж. Лакан надавав визначення Речі як Реального («la chose / das Ding») — тремтливої матерії життя, об'єкту фундаментальної пристрасті суб'єкта, яка, трансформуючись у потяг до «petit a» (Уявного), структурується навколо цього ідеального фалосу, все більше завойовуючи собі місце під сонцем Символічно-

го. Але, з іншого боку, Ж. Лакан, подібно до Будди у стані «золотого мовчання», відмовлявся описувати Реальне, давши тим самим привід для наповнення його або порожнечю, або священним, або суб'єктом як надлишком і нестачею. За Ж. Лаканом, насамперед зрозуміти, що перед нами — Річ, ми можемо з неможливості її уявити: тут ми маємо певну схожість з кантівською «річчю у собі», а саме у семінарі «Етика психоаналізу» [4] він мав припущення, що мистецтво завжди виникає навколо своєї осьової порожнечі, неможливої-реальної Речі, як щось над-жахливе, буремне, лякаюче, що унеможлиблює його дійсно продовжувати. Локалізація Речі — сакральна зона, мінімізована відстань між Символічним та Реальним, наше синхронізуюче прагнення одразу свідомо-несвідомого перекодування, самозахисна реакція, аби не захлинутися собою як безоднею (кастрацією). Зрештою, необхідна сепарація від себе справжнього/істинного/реального та своїх нестримних, патогенних дій. Досягнення як таке неможливе без втрати своєї особистості, еквівалент якої визначається внутрішньою жертвою. Звідси — відчайдушне порочне коло покаяння та знецінення покаяння, яке буде неодмінно повторюватися, вторгаючись в екзистенційну діру, яку кожен заповнює як може.

Акт мистецтва є тією точкою, де відбувається розрив із Символічним, дозволяючи такими актами вважати також: наукове відкриття (не плутати з «прогресом»), страждання любові (не плутати з «любовним стражданням»), політичну революцію (не плутати з «революцією-спектаклем») та інші духовні ситуації (істини-події), які виникають лише там, де людина знаходиться у пограничній ситуації (екзистенції, за К. Ясперсом) [8], (розриві, за А. Бадью) [1]. Кастрація творчості Ж. Лакана лише до Символічного позбавляє його вчення цілісності, приховуючи за невинною грою в означники тиск глобалістичної влади суспільства welfare, танатологічні фантазми якого ілюстративно закодовані у кінописьмі Д. Лінча («Синій оксамит») у вигляді червоних тюльпанів на газонах. У психоаналізі (М. Долар, Ж. А. Мілер, А. Бадью), де фрейдомарксизм поєднується з апофатичною радикалізацією теологічного дискурсу, любов як зустріч Іншого у його травмі і проникності означає розмикання, вихід за межі Символічного, розрив ланцюгу означників і прорив у Реальне («розшивання») шляхом звіль-

нення людини від знакових структур. Відданість любові є одночасно детермінованою і не детермінованою соціально-історичною традицією. Теза А. Бадью про вірність розриву, яка не вимагає логічних доказів і чудес, тобто ніяк не детермінована правилами тотальності, перегукується з міркуваннями Ф. М. Достоєвського про віру в Христа незалежно від того, чи є з Ним істина [6], — твердження, втілене в юродстві Мишкіна, яке означає вихід суб'єкта з логіки означення, велику відмову, кенозис.

О. Мень пише про екзистенціаліста С. Кьєркегора, який вбачав у промовах Іова більше мудрості за усі труди Гегеля [5], протиставляючи інтуїтивне осягнення Божественного одкровення/волі/Реального/любви раціональній фаустівській філософії. Історія Іова постає спростуванням апріорного єврейського знання про взаємозв'язок едемонічної заможності суб'єкта та його сотеріологічних чеснот, страждання та означників. Украй тяжко свідомості, обтяженій раціональним мисленням, відважитись на відмову від прагматики добра, доцільності страждання, взаємозв'язку між моральністю та наявністю компенсаторної винагороди за неї. З цього впливає припущення про абсурдність альтруїстичного страждання. А. Камю відстоює абсурд як вияв великої відмови від раціоналістичної телеології: «Сізіф вчить найвищій вірності, яка відкидає богів та рухає камені... Однієї боротьби за вершину достатньо, щоб заповнити серце людини. Сізіфа слід представляти собі щасливим...» [3].

Варто згадати також постать Івана з «Братів Карамазових», який здійснює цветаєвський жест повернення «квитка Богу», уособлюючи безневинне страждання, співзвучне страждання хворого на чуму хлопчика з однойменного роману А. Камю. Таке страждання є кенотичним розривом, який спростовує теодіцею Г. Лейбніца і гносеологію Епікура, які начебто дискредитують любов через постановку питання про відповідальність Бога за дитячі сльози. Якщо існує страждання, воно має бути компенсаторним (за щось) або компенсованим (заради чогось), що обмежує любов виключно символічним дискурсом «нестача — бажання — страждання — означник»), перетворюючи цей стан на уявний фантазматичний сценарій. У показовому щодо істини розриву оповіданні Ф. Достоєвського «Хлопчик у Христа на ялинці» вповні

розкривається щастя страждання як виправдання сумнівом, чуда від віри, а не віри від чуда. Стратегія ініціювання суб'єктом «беззмістовного» страждання («Вірую, тому що абсурдно» в афоризмі, приписаному Квінту Тертуліану), — це ризиковане заняття, проте воно може привести до відновлення автентичності суб'єкта, екзистенційної вмотивованості, самості, повноти існування.

Література:

1. Бадью А. Апостол Павел. Обоснование универсализма. — Москва-Санкт-Петербург, 1999. — 94 с.
2. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню Реального. — Москва, 2002. — 160 с.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтарь. — Москва, 2000. — 544 с.
4. Лакан Ж. Семинары. Книга 7. Этика психоанализа. — Москва, 2006. — 416 с.
5. Мень А. В. История религии. Кн. 1-я. В поисках Пути, Истины и Жизни. — Москва, 1997. — 216 с.
6. Померанц Г. Открытость бездне. Встречи с Достоевским. — Режим доступа к ресурсу: <http://maxima-library.org/izbrannoe/b/244310?format=read#ctrlpanelcontainer>
7. Тиллих П. Избранное: Теология культуры. — Москва, 1995. — 479 с.

Юдкін Ігор Миколайович

доктор мистецтвознавства,

член-кореспондент НАМ України

провідний науковий співробітник

Інституту культурології НАМ України

Феноменологічна ейдетика в сценічному виконавстві

Інтуїціоністська логіка, створена на основі феноменології, виходить з тези про заміну атрибутів суб'єкта його частинами (Е. Гуссерль, 1913). Відмінність виявлення атрибутів та поділу на частини виявляється в тому, що коли перші становлять актуалізацію можливостей, притаманних не лише даному суб'єктові, то другі виявляються саме

потенціалом унікального суб'єкта безвідносно інших. Відповідно, коли виявлення атрибутів спирається на абстракцію узагальнення, то поділ на частини передбачає абстракцію ізоляції (індивідуацію), тобто екземпляра певного класу. Ця відмінність, відома з часів схоластики, стала продуктивною для розробки проблеми інтуїції як знаряддя інтерпретації упродовж останнього століття. Особливо варто відзначити своєрідну версію логічного апарату інтуїції, так звану мереологію (Ст. Лесьневський), та лінгвістичні (лексикографічні) дослідження так званої меронімії — позначень частин предметів (Т. В. Сливія). Альтернативу предикації формальної логіки в інтуїції утворює парцеляція — поділ суб'єкта на частини, виділення деталей та частковостей. Не важко переконатися, що логіки, засновані на відношеннях «ціле — частини», на парцеляції, розвивають герменевтику як знаряддя тлумачення текстів на основі так званого «герменевтичного кола» — взаємоузгодження частковостей з цілим.

Однак герменевтичний підхід передбачає ще одне відношення — «внутрішнє — зовнішнє», яке кладеться в основу ейдетики. Коли семантичний внутрішній простір тексту формується всебічними зворотними зв'язками, рекурсією між його елементами, то сама замкненість тексту визначає необхідність відсилання до зовнішнього «життєвого світу» (*Lebenswelt*, за Гуссерлем), до апріорного досвіду, «до самих речей» (*zu den Sachen selbst*), тобто по суті до історичних реалій, відбитих в текстовій будові. Зовнішнє оточення тексту постає як царина прототипів, наявність яких вимагає встановлення відношення тексту, відсилання до них (сонет М. Зерова «В царстві прообразів», 1921), що завжди висуває проблему іманентної амбівалентності, неозначеності тлумачення тексту (Н. Л. Лейдерман, 2010), співвіднесення його з історичними прототипами, що постає в кінцевому результаті як проблема історичної інтерпретації тексту. Відтак, з феноменологічної точки зору, побудова тексту окреслюється як «конкретизація», де усуваються «місця невизначеності» (Р. Інгарден, 1931, 1937), тобто — гегелівське сходження від абстрактного до конкретного. В шуканнях історичної конкретики виявляється відомий парадокс історичного знання, де суб'єкт не може ставати предметом безпосереднього спостереження, а дається лише через посередництво проміжних свідчень. Ейдетична

редукція тексту в феноменології постає як виявлення такого опосередкування, коли стає можливим відтворити унікальність історичної події як її іманентну властивість. У лінгвістичній інтерпретації, зокрема, цим опосередкуванням стає створення такої оповіді (опису), яке дорівнює наданню неповторного імені власного означуваним подіям. Така своєрідна ономастика створюється з розвитком новочасної прози як альтернативи риторичним конвенціям відсилання слова до прообразів.

Ейдетична редукція тексту являє собою перехідний процес в тому сенсі, що в тлумаченні тексту відбувається перетинання межі (контуру) внутрішнього текстового простору, його проектування на простір історії. Така проекція, зі свого боку, постає як інверсія, перевертання назовні тих усебічних зворотних зв'язків (рекурсії), що забезпечують цілісність тексту. Наочні приклади цієї інверсії дає акторська практика, де відбувається пошук прототипів виконуваних персонажів. Відтак передбачається наявність дистанції між текстом та історією, а водночас її долання, знаходження опосередкування між сценічним образом та історичним прообразом. Цей процес суголосний поняттям аспектів сценічної ситуації (Лесь Курбас, 1926), перспективи ролі (впровадженням К. С. Станіславським, за описом Н. М. Горчакова, 1952). Функціональна лінгвістика уможливила узагальнення таких понять стосовно словесного тексту, впровадивши, зокрема, і поняття горизонту розуміння (Г. Р. Яусс, 2011). Спільним тут виявляється саме проекція внутрішнього текстового простору назовні, до історичних прототипів, що відповідає феноменологічному поняттю ейдетичної редукції.

Проекція тексту назовні, в простір історії, для шукання прототипів образів унаочнюється в реконструкції тих подій, які відсутні в тексті драми, але відіграють ключову роль (М. О. Кнебель про «Останніх» М. Горького, 1967). Зокрема, етюдний метод опрацювання драми (М. О. Кнебель, 1984) спрямований саме на виявлення історично виправданих можливих прототипів, так що самі історичні реалії постають не як здійснені події, а як потенції можливих світів, що підлягають дослідженню і випробуванню в сценічній інтерпретації. Наведене поняття перспективи ролі тут виявляється особливо продуктивним, оскільки уможливує подання тексту в вигляді замкнених циклів (зокрема, етюдів), між якими встановлюються дистанційні взаємини, що

виводять в кінцевому рахунку за межі тексту, до прототипів. Таку циклізацію в балеті демонструє, приміром, засіб «піднесення і занурення темпів» (Л. М. Лавровський, 1983) для відтворення динаміки розгортання дії. Провідне для ейдетики відношення «внутрішнє — зовнішнє» з епізодів тексту, організованих циклізацією, переноситься назовні, до історичних реалій. Знаходження прототипів тоді виявляється як деталізація створюваного образу. Відтак перспектива (циклізація та деталізація) виступає як опосередкування дистанції ейдетичного відношення внутрішнього світу до історії через актуалізацію внутрішніх потенцій тексту, їх проекцію до прототипів.

Окреме коло проблем виникає в музичному театрі, де конвенціональність відіграє провідну роль, зумовлюючи специфічне тлумачення цього відношення. Зокрема, варто вказати на «ейдотехніку» (О. Р. Лурія, 1968) як знаряддя мнемотехніки за умов, коли внутрішні, автореферентні зв'язки тексту переважають над зовнішніми відношеннями. Тоді проекції до історичних прототипів опосередковуються умовними засобами риторики, а відтак виникає проблема «риторика — ейдетика». Конвенціональність тут переходить в інтенціональність, яка становить ще одну феноменологічну категорію і потребує окремого дослідження.

Наукове видання

Дистанційний науковий круглий стіл

**Діалог культур у процесі гармонізації
постсучасного світу**

Збірник тез і повідомлень

Редакційна група

Берегова О.М.

Олійник О.С.

Комп'ютерна верстка

Фадейкова Л.В.

Інститут культурології Національної академії мистецтв України

б-р Т. Шевченка, 50-52, Київ, 01032

Підписано до друку 17.09.2020. Формат 60x90/16.

Папір офсетний №1. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 7.

Наклад 100 прим.

Друк: ФОП Ричік Н.В.