

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА

Факультет філософії і суспільствознавства  
Кафедра культурології та філософської антропології

# **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АЛЬМАНАХ**

**Випуск 11**

**2018**

УДК 130.2(059)  
ББК 411  
К 90

**Редакційна колегія:**

**Андрущенко Т.І.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики і естетики НПУ імені М.П. Драгоманова, заслужений працівник культури України.

**Герчанівська П.Е.** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**Дробот І.І.** – доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри історії та філософії історії, декан факультету філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова

**Лютний Т.В.** – доктор філософських наук, доцент кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія»

**Майданюк І.З.** – доктор філософських наук, завідувач кафедри культурології гуманітарно-педагогічного факультету Національного університету біоресурсів і природокористування

**Меднікова Г.С.** – доктор філософських наук, професор кафедри культурології та філософської антропології факультету філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова.

**Можейко М.О.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри методології гуманітарних наук Білоруського державного університету культури і мистецтв.

**Мозгова Н.Г.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії факультету філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова.

**Немчинов І.Г.** – доктор філософських наук, професор кафедри філософії факультету філософської освіти і науки НПУ імені М.П. Драгоманова.

**Павлова О.Ю.** – доктор філософських наук, професор кафедри етики, естетики і культурології філософського факультету Київського національного університету імені Т.Шевченка.

**Відповідальний секретар:**

**Русаків С.С.** – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та філософської антропології НПУ імені М.П. Драгоманова.

**Барма О.А.** – викладач кафедри менеджменту соціо-культурної діяльності Білоруського державного університету культури і мистецтв.

**Культурологічний альманах: Випуск 11.** — Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2018. – 90 с.

У книзі подано наукові статті за матеріалами V Міжнародної наукової конференції «Управління культурними проектами і креативна індустрія» (26 листопада 2018 року) та XVI Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми гуманітарних наук у дослідженнях молодих науковців» (19 листопада 2018 р.).

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
M.P. DRAHOMANOV NATIONAL UNIVERSITY OF PEDAGOGY

Faculty of Philosophy and Social Science  
Department of Cultural Studies and Philosophical anthropology

# **CULTUROLOGICAL ALMANAC**

**Issue 11**

**2018**

**Editorial Board:**

**T.I. Andrushchenko**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Ethics and Esthetics Department of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, Meritorious Worker of Culture of Ukraine

**P.E. Herchanivska**, Doctor of Sciences in Cultural Studies, Professor, Chair of the Cultural Studies and information communications Department of National Academy of Culture and Arts Management

**I.I. Drobot**, Doctor of Sciences in History, Professor, Dean of the Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, Meritorious Worker of Science and Engineering of Ukraine

**T.V. Liutyi**, Doctor of Sciences in Philosophy, Associate Professor at the Department of Philosophy and Religious Studies of the National University of Kyiv-Mohyla Academy

**I.Z. Maydaniuk**, Doctor of Sciences in Philosophy, Chair of the Cultural Studies Department of National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

**G.S. Mednikova**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

**M.O. Mozheiko**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Department of Methodology of Humanities of Belarusian State University of Culture and Arts

**N.G. Mozgova**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Chair of the Philosophy Department, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

**I.G. Nemchynov**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Philosophy Department, Faculty of Philosophy and Social Science of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

**O.Y. Pavlova**, Doctor of Sciences in Philosophy, Professor at the Department of Ethics, Esthetics and Cultural Studies, Faculty of Philosophy of Taras Shevchenko Kyiv National University

**Responsible secretary:**

**S.S. Rusakov**, PhD in Philosophy, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies of M.P. Drahomanov National University of Pedagogy

**O.A. Barma**, lecturer at the Department of Management of Sociocultural Activities of Belarusian State University of Culture and Arts

**Culturological Almanac: Issue 11.** – Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University, 2018. – 90 p.

This collection features scientific articles based on materials of the V International scientific conference «The management of cultural projects and creative industries» (November 26, 2018 p.) and XVI International scientific conference “Contemporary problems of humanities in research works by young scientists” (November 19, 2018).

© Article authors, 2018

© M.P. Drahomanov National University of Pedagogy, 2018

## KONCEPCJE KREATYWNEGO ROZWOJU MIAST

***mgr inż. Bachórz Iwona***

*doktorantka Uniwersytetu Rzeszowskiego*

*iwona.papi@interia.pl*

*Promotor*

*ks. doktor habilitowany Witold Jedynak, profesor UR*

Za miasto kreatywne uznaje się takie, które ma zdolność do generowania i wprowadzania w życie nowych idei, projektów, innowacji oraz zdolność do przyciągania i zatrzymywania twórczych/przedsiębiorczych ludzi oraz podmiotów z sektora kreatywnego. Takie miasto powinna cechować obecność:

- działalności kreatywnych, które powinny się pojawić jako odpowiedź na formowanie struktur nowej gospodarki;
- klasy kreatywnej, czyli pewnej części społeczeństwa o wysokich kompetencjach, pracujących w ściśle określonych zawodach, przedsiębiorczych, łatwo adoptujących się do szybko mieniających się uwarunkowań;

- odpowiedniej jakości przestrzeni, zwłaszcza czynników uznanych przez mieszkańców/przedsiębiorców za decydujące o wyborze miejsca do zamieszkania/inwestowania;

- infrastruktury technologicznej, czyli inwestycji w twarde i miękkie projekty, pozwalające budować przewagę strategiczną w relacji do innych jednostek [4,2010].

Są to cztery warunki konieczne do zaistnienia i rozwoju gospodarki kreatywnej w skali lokalnej. Inne zjawiska jak przepływy inwestycji, procesy metropolizacji, suburbanizacji, połączenia transportowe i elektroniczne (przesył danych), są elementami towarzyszącymi i wspomagającymi rozwój endogeniczny. W porównaniu z opracowaniami w starszej literaturze zauważalna jest zmiana nazw i zakresu pojęć wymienionych składowych. Przykładowo, infrastruktura technologiczna i sektor T zastępuje powoli tradycyjną infrastrukturę i transport, a jakość przestrzeni ostaje wzbogacona o warunki społeczne i kulturalne. Należy jednak dodać, że ze względu na nie zawsze zaspokojony popyt na tradycyjne usługi transportowe, czy zasoby mieszkaniowe, zestawy tradycyjnych czynników rozwoju miast (takie jak .in. zatrudnienie, bezrobocie, transport, usługi) spotyka się nadal w literaturze. W takiej scenarii rodzi się zagrożenie dla tych firm i mieszkańców, którzy byli dotychczas najsłabszym ogniwem w gospodarce. Dotyczy to przede wszystkim: podmiotów o niskim poziomie konkurencyjności, mieszkańców o niskich dochodach, pracowników o słabych kwalifikacjach. Ze względu na istnienie pewnej grupy społecznej zagrożonej wykluczeniem oraz grupy podmiotów zagrożonych likwidacją, konieczne jest wprowadzenie programów mających na celu tworzenie szans zaistnienia w nowej gospodarce dla słabszych podmiotów, jak i dokształcanie i przekwalifikowanie osób zagrożonych wykluczeniem. Różnym cechom miasta można nadać pierwiastek kreatywności.

kreatywne mogą być zasoby miejskie, głównie zasoby ludzkie, oceniane przez pryzmat wykształcenia, umiejętności, przedsiębiorczości. Można wyróżnić kreatywny rodzaj aktywności gospodarczej, opartej o działalność twórcze i o duży kład kreatywności twórców. Kreatywna może być też społeczność lokalna, czy władze miejskie. Koncepcja kreatywnej struktury miasta może stać się pewną metodą poszukiwania idealnego modelu rozwoju współczesnego miasta partego szerszy wachlarz składowych niż w modelach tradycyjnych. Wreszcie, termin „kreatywny/kreatywna” może oznaczać coś trudnego do zmierzenia i definiowania, coś co zostało dostosowane („nagięte”) do jakiejś z góry ustalonej wizji (Kuźnik 2008). Pomijając ostatnie ujęcie, pozostałe stały się częścią różnych definicji miasta kreatywnego spotykanych w literaturze przedmiotu. Według h. Landry’ego (2000) czynnikami kreatywności są różne sfery życia miejskiego, w dużym stopniu związane z kapitałem ludzkim i kulturowym miasta. Konkretnie cechy wymieniane przez autora to przede wszystkim: utalentowany kapitał ludzki, przywództwo miejskie, zróżnicowanie społeczne, tożsamość lokalna oraz kultura organizacyjna miasta. Czynniki nie związane z pierwiastkiem społecznym, jak przestrzeń, infrastruktura, mają zdaniem autora znaczenie co najwyżej uzupełniające. Zgodnie z wizją Ch. Landry’ego kreatywne miasta mają spory kład w formowanie tzw. nowej gospodarki. Przykładowo, nowa gospodarka odnosi znaczenie jakości kapitału ludzkiego. Wzrastają wymagania w kwestii wykształcenia, kompetencji, a to jest jak najbardziej składową i pochodną zarazem rozwoju gospodarki kreatywnej. Nowa gospodarka to również wzrost znaczenia jakości życia poprzez redukcję de-stymulant, jak np. rewitalizacja stref degradowanych, a wzmocnienie stymulant jak rozwój kultury, architektury i in. poza tym nowa gospodarka opiera się również na rozwoju gospodarki sieciowej, przeciwieście inicjatywy klastrowe i sieciowe są wyraźnie promowane w sektorze kreatywnym [3,s.13].

Do światowych miast uznanych za inteligentne należą między innymi Singapur, Malta, Kochi, Dubaj. W rankingu miast europejskich pierwsze pięć pozycji zajmują: Luxembourg (Luksemburg), Aarhus (Dania), Turku (Finlandia), Aalborg (Dania), Odense (Dania). Są to miasta, które spełniają najwięcej warunków koniecznych dla przyjęcia etykiety „smart”. W literaturze zagranicznej brakuje jednoznacznej definicji miasta inteligentnego. Próby zdefiniowania podejmuje się między innymi N. Komninos, określając miasto inteligentne jako terytorium o wysokiej zdolności uczenia się i innowacji, kreatywne, z instytucjami badawczo-rozwojowymi, szkolnictwem wyższym, infrastrukturą cyfrową, technologiami komunikacyjnymi, także wysokim poziomem sprawności zarządzania [6, s.1]. Nie ulega wątpliwości, że zaawansowane technologie zmieniają wiele obszarów miejskich z ekonomicznego i przestrzennego punktu widzenia, jednak niektórzy autorzy wskazują na użycie terminu „miasto inteligentne” w stosunku do sposobu zarządzania [8, s.411] lub w celu skutecznego rozwiązywania problemów społecznych i środowiskowych w mieście.

Europejskie podejście do idei smart cities koncentruje się przede

wszystkim na działaniach związanych z redukcją emisji dwutlenku węgla oraz działaniach mających na celu efektywne wykorzystanie energii w każdej dziedzinie funkcjonowania miasta, przy jednoczesnej poprawie jakości życia mieszkańców. Jest ściśle powiązane z projektem Komisji Europejskiej „Energia 2020 – strategię la konkurencyjnej, zrównoważonej i bezpiecznej energii” oraz z planem Strategic Energy Technology – SET. Dokument „Energia 2020” w ramach swoich działań zakłada osiągnięcie efektywności energetycznej w Europie przez Transformację systemu transportowego, budownictwa i sieci energetycznych miastach oraz wzmocnienie efektywności dostaw energii. Problemy wynikające z ustalenia, z jakich elementów składają się smart cities wynikają przede wszystkim z niedostrzegania różnorodności funkcji występujących w miastach. Miasta oparte na wiedzy (knowledge-based cities) koncentrują się przede wszystkim na edukacji, rozwoju kapitału intelektualnego, permanentnym uczeniu się, kreatywności oraz utrzymywaniu wysokiego poziomu innowacyjności. Z kolei czynnikiem rozwoju miast cyfrowych (digital cities) są znajdujące się w nich technologie komunikacyjne i informacyjne. Ekomiasta natomiast wykorzystują źródła energii odnawialnej oraz koncentrują swoje działania na ochronie środowiska naturalnego oraz jego zasobów. W rzeczywistości jednak miasto z etykietką „smart” musi łączyć w sobie wszystkie wspomniane powyżej elementy. Powinno także spełniać określone kryteria ekonomiczne, w szczególności mieć wysoki poziom rentowności oraz zdolność do konkurowania z innymi miastami w globalnej gospodarce opartej na wiedzy. Spełnienie tych kryteriów i utrzymanie wysokiego poziomu wydajności wymaga przede wszystkim ciągłego uczenia się, odpowiedzialnej kultury innowacyjnej, współpracy partnerstwa między władzami lokalnymi a poszczególnymi grupami użytkowników miasta. Niezbędne także staje się przyciągnięcie oraz utrzymanie wysokiej klasy specjalistów oraz przedsiębiorców [5, s. 20].

Ciągłość procesów urbanizacyjnych powoduje, że ludność miejska na świecie wynosi ponad 3 miliardy i ciągle wzrasta. Tymczasem współczesne miasta powinny zapewniać sprawne świadczenie usług publicznych, aby eliminować brak komfortu wynikający z nadmiernego rozrostu miasta. We współczesnej debacie na temat rozwoju obszarów zurbanizowanych coraz częściej wskazuje się na wagę miast inteligentnych w rozwoju społeczno-gospodarczym świata. Liczba mieszkańców miast gwałtownie rośnie głównie w krajach rozwijających się, w których proces urbanizacji albo znajduje się w fazie początkowej, albo w których w wyniku napływu ludności wiejskiej zaludniane są dzielnice

peryferyjne miast. Tym samym jakość życia osiąga coraz niższy poziom, czego wyznacznikiem są pogarszające się warunki bytowe w miastach i ich niekontrolowany rozwój. Badacze zajmujący się tematami miast dysponują obecnie dobrym rozpoznaniem klasycznych czynników wpływających na rozwój miasta oraz barier i problemów ograniczających ten rozwój. Przez ponad 40 lat powstało wiele mechanizmów rozwojowych oraz narzędzi możliwych do wykorzystania przez władze lokalne w celu stymulowania i kontrolowania procesów

zachodzących w mieście. Badania nad przemianami struktury przestrzennej oraz gospodarczej miast coraz częściej wskazują na nowe czynniki rozwoju, do których należą między innymi zaawansowane technologie, pozwalające na oszczędność czasu i energii, raz kapitał ludzki, kapitał społeczny, niezmiernie ważne w rozwoju miast. Współczesne miasto to już nie tylko jego struktura fizyczna, ale także ogromna sieć cyfrowych powiązań, dążących do zoptymalizowania zużycia zasobów miasta oraz procesów zapobiegania negatywnym efektom zewnętrznym, wynikającym z funkcjonowania miasta zgodnie z zasadą rozwoju zrównoważonego. W ostatniej dekadzie pojawiły się przeciwne koncepcje zmierzające do oszczędności zasobów. Jedną z takich koncepcji jest chociażby inteligentny wzrost (smart growth), będący metodą takiego planowania przestrzennego oraz sieci transportowych, aby uniknąć wzrostu kosztów, wynikających z coraz bardziej powszechnego zjawiska rozlewania się<sup>7</sup> miast. Coraz częściej wyróżnia się miasta zaawansowane technologicznie jako inteligentne (smart, intelligent cities), w których dąży się do oszczędności wszelakich zasobów (w tym finansowych), czasu czy energii.

Polskie miasta zmagają się obecnie z wieloma zmianami stymulowanymi zarówno przez mechanizmy zewnętrzne, jak i wewnętrzne. Do głównych problemów należą w szczególności ucieczka mieszkańców o średnich i wysokich dochodach z centrów miast, a tym samym degradacja obszarów centralnych, postępująca dekapitalizacja infrastruktury technicznej oraz powstające ogromne rozbieżności w rozwoju miast dużych i średnich. Coraz większym wyzwaniem stają się kwestie związane z rozwojem zrównoważonym, każdym jego wymiarze – ekonomicznym, społecznym i przestrzennym (w tym ekologicznym). Zbyt niskie wydatki inwestycyjne miast, nakierowane, ze względu na sytuację, przede wszystkim na modernizację i renowację, powodują, że duża część z nich utraciła zdolność do skutecznego pokonywania barier strukturalnych. Jednocześnie te miasta, które mimo barier rozwojowych stały się atrakcyjne w jakimś zakresie dla inwestorów, nie są w stanie zaspokoić rosnących oczekiwań mieszkańców dotyczących jakości życia<sup>6</sup>. Odstawowym wyzwaniem polskich miast staje się zatem zaspokajanie zbiorowych potrzeb powiększających się społeczności miejskich, przy jednoczesnej redukcji zużycia zasobów per capita. Problemem jest też kwestia wdrażania w praktyce istniejących koncepcji rozwojowych oraz podejmowania decyzji związanych z funkcjonowaniem jednostek terytorialnych opartych na owoczesnych metodach zarządzania, zgodnie z teorią rozwoju zrównoważonego.

W debacie o obecności nowych technologii w przestrzeni miejskiej pojawia się jednak wiele głosów krytycznych wobec smart city, które są pewnym miernikiem społecznego lęku. Według socjolożki miasta Saskii Sassen miasto jest jedną z głównych przestrzeni aktywności współczesnego społeczeństwa i dlatego w sposób szczególny dotyczy go napięcie między dwoma współczesnymi roszczeniami: pytaniem kapitału, jak na mieście zarobić oraz pytaniem społeczeństwa obywatelskiego, jak miasto demokratyzować (Sassen 2013; 2014). Wydaje się, że idea smart city

zaspokaja oba te roszczenia względem miasta. Potencjał akumulacji objawia się w konieczności dostarczenia i obsługi skomplikowanej infrastruktury oraz programowania, a także wykorzystania zagregowanych danych miejskich do celów komercyjnych. Natomiast możliwość sieciowania, wzmacniania oddolnych inicjatyw oraz uzależnienia decyzji w mieście od realnych zachowań populacji, a nie od teoretycznych założeń, przynosi obietnicę demokratyzacji i emancypacji obywateli. Rozstrzygnięcie, czy smart city ma charakter odgórny czy oddolny (top-down vs. bottom-up), nastęrcza jednak wielu problemów. Miasto inteligentne nie jest wynalazkiem, który narodził się w laboratoriach lub na deskach kreślarskich, a następnie został zaimplementowany w przestrzeni miejskiej. Oznacza ono raczej wzmocnienie wykorzystanie zjawisk, które zachodzą w miastach od początku istnienia technologii sieciowych. Mieszkańcy miast korzystają na co dzień różnego rodzaju sieci, aby zoptymalizować swoje działania i znaleźć rozwiązania indywidualnych lub wspólnotowych problemów. Z jednej strony technologia smart city bazuje na zachowaniach tłumu i respektuje je w podejmowaniu decyzji, a z drugiej – może też decydować za mieszkańców i narzucić im określony reżim postępowania. To ostatnie zjawisko określa się mianem machinebias – systemy uczenia maszynowego mają tendencję do reprodukcji zjawisk istotnych statystycznie i dostosowują do nich swoje działanie (Dietterich i Kong 1995). Odebranie mieszkańcom umiejętności hackingu, czyli samodzielnego rozwiązywania problemów i adaptowania technologii na swoje potrzeby, jest częstowskazywanym ograniczeniem smart city. Sassen twierdzi, że miasto to projekt trwale niedokończony, który zostaje niekompletny i otwarty (2013). Pewien stopień anarchii jest siłą kreatywną miasta, a smart city ją blokuje, ponieważ nie pozostawia miejsca na zmodyfikowanie logiki inżynierii przez logikę użytkownika. Miasta są zbyt komplikowanym organizmem, aby przewidzieć każdą ewentualność i zamknąć ją w postaci algorytmu postępowania. Osoby krytykujące ideę miasta inteligentnego z tej pozycji mają silny argument empiryczny w postaci opustoszałych chińskich miast, które także wybudowano przeciwzgodnie z zasadami smart city<sup>1</sup>. Technologia zamknięta na użytkownika, która wyklucza modyfikacje i rozwiązania typu open source, szybko się dezaktualizuje, dlatego należy podchodzić do totalności zamysłu smart city ostrożnie.

Do koncepcji miasta kreatywnego nawiązuje również wizja miasta jako zatoki wiedzy (knowledgeharbour) L. Edvinssona (2006). Pojęcie to: „zatoka wiedzy” wiąże się ściśle z obszarem organizmu miejskiego – obszarem oferującym ochronę i bezpieczeństwo, przestrzeń do załadunku, zakotwiczenia, obszarem stanowiącym centrum migracji ludzi i wymiany handlowej. Miasto optymalnie sprawdzające się jako zatoka wiedzy powinna cechować m.in. odpowiednia struktura organizacyjna sprzyjająca kreatywności, innowacyjność, umiejętne zarządzanie wiedzą, różnorodność, szczególnie w zakresie kapitału intelektualnego, tolerancja i umiejętność ponoszenia ryzyka. Powinna je również charakteryzować dynamika rozwijania i wcielania w życie nowych idei oraz właściwa strategia rozwoju. Z czynników tradycyjnych wspomniany jest kapitał

finansowy oraz zagospodarowanie przestrzeni (udogodnienia w przestrzeni Miasta). Większość wymienionych składowych ma charakter regulacyjny, a zatem można nimi odpowiednio sterować w zależności od przyjętych trajektorii rozwoju. Zatem cała koncepcja L. Edvinssona ma raczej charakter projektu godnego realizacji w rzeczywistości.

Rozwój wysokich technologii, pozwalający na szybki, nieograniczony przesył danych, dostępność baz danych, powstawanie efektywnej i łatwo programowalnej infrastruktury oraz rozbudowywana sieć czujników i sterowników sprawiają, że miasta stają się coraz bardziej komputeryzowane. Główną korzyścią jest poprawa jakości usług świadczonych użytkownikom miasta oraz oszczędność nakładów finansowych, czasu i energii z punktu widzenia funkcjonowania miasta [7,32]. Tymczasem w odniesieniu do miast polskich można sformułować główną tezę, że opóźnienie technologiczne jest jedną z głównych barier podejmowania decyzji, ograniczającą racjonalne wykorzystanie zasobów w polskich miastach.

Proces rozwoju usług informatycznych w administracji publicznej jest nieunikniony, zgodnie z wymogami czasów współczesnych. Dostrzegając jego wagę i znaczenie w funkcjonowaniu wszystkich organizacji i instytucji sfery publicznej, władze samorządowe coraz częściej wprowadzają technologie ICT do codziennego funkcjonowania. Wyrazem tego jest chociażby aktualizacja strategii Rozwoju Województwa Łódzkiego do 2020 roku, w której zawarto zapisy dotyczące celów strategicznych w zakresie wspierania rozwoju e-administracji.

#### LITERATURA

1. Batten D. F. (1995), *Network Cities: Creative Urban Agglomerations for the 21st Century*. *Urban Studies* 32/2, s. 313-327
2. Bradford N., 2004. *Creative Cities. Structured Policy Dialogue* Background. Canadian Policy Research Network;
3. Kuźnik F. (2008), *Modele kreatywnej aglomeracji miejskiej*. Wydawnictwo Akademii Ekonomicznej w Katowicach, Katowice, s. 13-23
4. Majer A., *Socjologia i przestrzeń miejska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010
5. Murray A., M. Minevich, A. Abdoullaev, *Being smart about smart cities*, „Searcher” Oct. 2011, t. 19, z. 8, specialsection, s. 20
6. Komninos N., *Intelligent Cities: Innovation, Knowledge Systems and Digital Spaces*, Spon Press, Londyn 2002, s. 1]
7. Ratti C., A. Townsend, *Splot społeczny*, „Świat Nauki” październik 2011,
8. Van der Meer A., W. Van Winden, *E-governance in Cities: A Comparison of Urban Information and Communication Technology Policies*, *Regional Studies* 2003, nr 37(4), s. 411

## «ГЛОКАЛИЗАЦИЯ» В РАЗВИТИИ МУЗЕЙНОЙ СФЕРЫ

*Василевская Валерия Эдуардовна*  
студентка 302 группы  
факультета заочного обучения  
учреждения образования  
«Белорусский государственный  
университет культуры и искусств»  
(г. Минск, Республика Беларусь)  
abcd1234abcd12344@mail.ru

Процесс глокализации неразрывно связан с глобализацией, представляющей собой информационную революцию, оказывающую воздействие на экономические, культурные и социальные сферы общественной деятельности. Ввиду чего происходит переосмысления времени и пространства, размываются территориальные границы. Иначе говоря, жизнь человека все более ощущает влияние процессов, возникающих за пределами той социальной среды, в которой она протекает. В настоящий период, информационной эпохи, стремительное развитие технологий, вызывает системные трансформации.

Глобализации присущ радикальный характер, что приводит к изменению культурной сферы. В процессе равного диалога различных культур, вместо взаимообогащения, происходит их обезличиванию. Наблюдается утрачивание самобытности отдельного народа, посредством интеграции, обычаев, традиций одной культуры в другую.

Культурные модификации конца XX – начало XXI вв., обусловили переосмысление культурных институтов, где важное место принадлежит музею. Как «культурная форма, на протяжении истории образованная обществом для хранения и распространения культурного наследия будущему поколению» [3, с.55], музей призван уберечь и воссоздать духовную и материальную культуру народа.

Несомненно, преобладание однотипных структур в политике стран мира, посредством глобализации, порождает процесс «глокализации», характеризующийся сохранением и популяризацией историко–культурного наследия, с целью, поддержания социальной и этнической идентичности народов.

Приобретение знания о культурном наследии является важным фактором процесса инкультурации и социализации личности. Свободный доступ к ознакомлению с культурным наследием, способствует более эффективному процессу его популяризации. Ввиду чего, происходит прогрессивное формирование общественного сознания и системы духовных ценностей, которые влияют на успешное экономическое, социальное и культурное развитие общества, в частности подрастающего поколения.

В настоящее время процесс информатизации общества кардинально изменяет умонастроение социума. Социальные, экономические и культурные сферы обретают новые особенности. В связи с чем, усложняется понимание историко-культурного наследия, местом хранения и популяризации которого, является музей. Тема хранения и распространения музеем историко-культурного наследия отступает, на смену ей приходит образная визуализация, образованная благодаря мультимедийным технологиям в экспозиционном пространстве. Следствием чего является, фиксируемое сокращение весомой значимости подлинных музейных экспонатов.

«Глокализация» в деятельности музейной сферы, отчетливо выражена в возрастании существенного количества, специализированных музеев узкого профиля, предназначенных какой-либо одной тематике. В мелких городах созданием подобных музеев, стала выражаться их уникальность.

Так по данным Национального статистического комитета Республики Беларусь, число музеев по профилям неуклонно возрастает. В 2010 году число музеев исторического профиля составляло 853,9, а в 2016 году 1014,9 [1, с.21].

Не менее важно еще одно направление развития музейной деятельности, зависящее от глокализации – учреждения музейного типа, исполняющие определенные функции и задачи музея [2]. Причина всеобщего увеличения учреждений музейного типа зависит от устремления групп общества к популяризации определенных видов историко-культурного наследия с конкретными целями (просветительскими, благотворительными, рекреационными и т. п.). В том случае если под воздействием всевозможных фактов функционирование полноценного музея является не рациональным, извлекаются специальные формы музейной деятельности (выставочная, образовательная, рекреационная), выступающие одним из направлений деятельности действующего учреждения. Например, образуются музей-театр, музей-клуб, музей-галерея, музей-выставочный зал.

Появление подобных музеев, также обусловлено большим количеством информационного материала в современном социуме, вызываемым глобализацией, ввиду чего неминуемо возникают определенные формы для ее хранения, актуальные в социуме.

На современном этапе, когда происходит прогрессивный рост информационных технологий, в социуме возникают определенные требования к деятельности музеев.

Современное поколение является прогрессивными посетителями, взгляды которых формировались под воздействием рыночных отношений. В связи с изменяющимися запросами посетителей, музеи изменяют ориентиры, интенсифицируют зрелищность экспозиций, результатом чего становится изменение «традиционного» представления о музее. Он становится развлекательно-досуговым учреждением. Возникающая смена образца музея и динамика его функций связаны, в том числе, с процессом глокализации. В связи с чем, изменяется понимание деятельности

учреждений культуры с «обслуживания населения» на формирование личностных качеств человека. Нынешний музей становится ответственным за изменение духовных ориентиров человека, обогащение его внутреннего мира, расширение жизненных установок.

Таким образом, под влиянием радикального характера глобализации, деятельность музея как социокультурного института, переживает радикальные изменения в содержании своей деятельности. С течением времени утрачивая «традиционное» понимание музея, как образа «храма искусства и науки». Он все более признается как пространство, обладающее высокой силой эмоционального и информационного воздействия.

Ответом музея на вызовы времени, являются процессы «глобализации» в музейной сфере. Главное внимание отдается анализу роста комплексных музеев и учреждений музейного типа, что служит свидетельством формирования переходной модели музея как ресурса развития культуры в современных условиях.

#### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1 Культура Республики Беларусь [Электронный ресурс] // Национальный статистический комитет Республики Беларусь: сайт – Режим доступа: [www.belstat.gov.by/ofitsialnayaostatistika/solialnayasfera/kult/statisticheskie-izdaniya\\_2/index\\_7879/](http://www.belstat.gov.by/ofitsialnayaostatistika/solialnayasfera/kult/statisticheskie-izdaniya_2/index_7879/) 2017. – Дата: 24.11.2018.

2 Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс] // Сектор Российской музейной энциклопедии: сайт – Режим доступа: <http://www.museum.ru/rme/>. – Дата доступа: 24.11.2018.

3 Словарь актуальных музейных терминов [Электронный ресурс] // Музей : сайт – Режим доступа: <http://museum.by/files/slovar.pdf>. – Дата доступа: 24.11.2018.

## **ЗАПОЧАТКУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ КІНОКРИТИКІВ «КІНОКОЛО». ПЕРШІ ПІДСУМКИ**

*Васильєв Сергій Сергійович,  
к. мист., доц. кафедри ОТС імені І.Д. Безгіна  
КНУТКиТ імені І.К. Карпенка-Карого  
vassali@ukr.net*

25 вересня 2018 р. було оголошено про заснування премії кінокритиків України «Кіноколо», покликаної визначати досягнення українського кіно та діячів кіноіндустрії за останній рік від імені спільноти кінокритиків України, та оголошено номінантів першої кінопремії [1]. Її назвали на честь провідного українського часопису про кіно «KINO-KOJO», що виходив у 1997–2008 рр.

За місяць, 26 жовтня, на урочистій церемонії відкриття Другого МКФ «Київський тиждень критики» (далі – Тиждень критики) переможцям

вручили нагороди у семи номінаціях: «Найкращий повнометражний ігровий фільм» («Донбас»), «Найкращий документальний фільм» («Дельта»), «Найкращий короткометражний фільм» («Штангіст»), «Найкраща акторка» (Ірма Вітовська, «Брама»), «Найкращий актор» (В'ячеслав Довженко, «Кіборги»), «Відкриття року» («Коли падають дерева») і «Найкращий режисер» (Сергій Лозниця, «Донбас») [2].

Створення премії кінокритиків стало результатом тривалого процесу обговорень і організаційних кроків, в яких кінокритиків підтримали усталені структури – Асоціація «Сприяння розвитку кінематографа в Україні – дивись українське!» (далі – СРКУ) і компанія «Артхаус Трафік». Фінансову допомогу ініціативі надали Український культурний фонд і Державне агентство України з питань кіно (в рамках підтримки Тижня критики, із яким премія «Кіноколо» постала у нерозривному зв'язку).

Розмови про започаткування нових українських відзнак у галузі кіно активізувалися наприкінці 2016 – на початку 2017 рр. Так у січні 2017 року кіножурналіст Олеся Анастасьєва висловила пропозицію заснувати премію українським фільмам від українських кінокритиків, що спровокувало тривале обговорення у Facebook, в рамках якого було запропоновано створити також й антипремію – відзнаку найгіршим вітчизняним кінороботам.

В опитуванні Бюро української кіножурналістики (БУК) «Підсумки українського кінопрокату та кінопроцесу–2016», яке тривало у лютому–березні 2017 року (координатором БУК є Сергій Васильєв, автор цих тез), на запитання «Чи підтримуєте ви започаткування нових українських кінопремій?» 58% респондентів висловилися ствердно, 37% – негативно.

31 травня 2017 р. найкращі українські фільми 2016 року за результатами вказаного опитування БУК були відзначені дипломами Асоціації кінокритиків НСКУ [3]. Їх вручення дозволило публічно озвучити кінокритичні оцінки поточного кінопроцесу і акцентувати увагу на значущих явищах у вітчизняному кіно, але не мало потужного розголосу й тому лише частково задовольнило висловлені потреби кінокритиків у створенні нагороди.

Під час неформального круглого столу кінокритиків, який відбувся 28 жовтня 2017 р. в рамках дебютного Тижня критики, програму якого уклали кінокритики, Дарія Бадьор, один із кураторів кінофестивалю, озвучила наміри вручити премію кінокритиків в рамках другого видання Тижня критики – за рік. В обговоренні йшлося про різні стратегії створення такої нагороди (зокрема, використовуючи напрацювання БУК, вручаючи її замість відзнак Асоціації кінокритиків НСКУ, відокремивши її від Тижня критики, щоб відзначати фільми на початку року). Однак, переходу від слів до справи не відбулося.

На цьому етапі бажання вручити власну премію не було підкріплене належними організаційною структурою, стратегією і тактикою досягнення мети, а також – ініціативною достатньої кількості кінокритиків, які би взяли

на себе відповідальність за координацію процесів і виконання завдань. Виходом із такої ситуації стало залучення для започаткування премії зовнішніх структур.

У травні 2018 року було оголошено, що премію кінокритиків планує заснувати СРКУ на чолі з Андрієм Різолем, що має «багаторічний досвід у кінематографічній галузі та комунікаційній сфері» [4]. Премію кінокритиків, що акцентувала на мистецькій складовій українського кіно, мали вручати щорічно у березні, напередодні квітневого вручення національної кінопремії «Золота Дзига». Між двома нагородами були проведені й організаційні паралелі. СРКУ для премії кінокритиків повинна була відіграти ту ж роль, що й організатори Одеського МКФ – для «Золотої Дзиги».

З огляду на те, що безпосередньою структурою, що опікувалася «Золотою Дзигною», була ГО «Українська кіноакадемія», що об'єднала у своїх лавах понад три сотні кінематографістів (у тому числі, кінокритиків), ідея «об'єднати кінокритиків, кінознавців та журналістів, які пишуть про кіно, і на їх основі створити премію» виключно на основі СРКУ, що формально до кінокритики (і кінокритиків) не мала жодного стосунку, постребувала доопрацювання.

Влітку 2018 року до створення премії кінокритиків долучилися «Артхаус Трафік» (організатор Тижня критики, дистриб'ютор і продюсер фільмів) і Дарія Бадьйор, після чого озвучена концепція зазнала змін. Було вирішено створити ГО «Спілка кінокритиків України» (далі – Спілка кінокритиків), яке б об'єднало кінокритиків, що визначають лауреатів, а церемонію нагородження провести в рамках другого Тижня критики – у жовтні.

З огляду на це, на «Кіноколо» вирішили номінувати стрічки українського виробництва, які були вперше показані в Україні з 1 жовтня 2017 р. по 30 вересня 2018 р. Відтак, результати премії кінокритиків не можна автоматично порівнювати з підсумками «Золотої Дзиги», на яку номінують стрічки, показані з 1 січня по 31 грудня.

Оцінювати фільми мав Комітет премії. До його складу на безумовній основі увійшли засновники Спілки кінокритиків (Володимир Войченко, Дарія Бадьйор, Олександр Гусев) і українські члени Міжнародної федерації кінопреси FIPRESCI. Крім того членами Комітету могли стати особи, які регулярно та професійно здійснюють діяльність у сфері кіно, а саме випускають комерційні публікації в українських ЗМІ щонайменше протягом року на момент подачі заявки, та мають щонайменше дві рекомендації від дійсних членів Комітету [5]. Слід зазначити, що попередньо організатори планували висувати жорсткіші вимоги до кандидатів – щонайменше одна комерційна публікація на місяць.

До складу Комітету премії, формування якого завершилося 9 вересня, увійшли 33 кінокритики, у тому числі 19 з 21 українських членів FIPRESCI. Вони голосували за переможців у два етапи. Перше голосування тривало з

10 по 21 вересня, друге – з 28 вересня по 10 жовтня.

Процедура голосування на першому етапі передбачала вибір чотирьох претендентів з широкого списку фільмів, які відповідають вимогам премії, і постфактум викликала застереження у члена Комітету Аксіньї Куріної. Вона зазначила, що вимога обов'язковості вибору кандидатур із запропонованого переліку означала неможливість не обрати жодну з них, що не відповідає суті нагороди. «Премія кінокритиків необхідна для того, щоб відзначити найкращих із найкращих, вказати на те, що кіно – мистецтво, а не лише індустрія. Кінокритику, якщо він не задоволений якістю, слід не голосувати взагалі – це теж рішення», – наголосила вона [6].

Це застереження стало однією із небагатьох публічних критичних реплік, які супроводжували «Кіноколо». Але премія кінокритиків не була позбавлена недоліків. На них варто наголосити для уникнення майбутніх непорозумінь.

Певні недочепи стали ситуативними наслідками організаційного цейтноту – Спілку кінокритиків зареєстрували лише 18 жовтня 2018 р., Регламент премії опублікували вже після оголошення номінантів, так само не одразу зробили доступною інформацію про персональний склад Комітету премії. Інші недоліки виявилися істотнішими.

Засновники «Кінокола» акцентували на необхідності «запобігти натяку на корупцію чи навіть найменшій підозрі у впливі на результати голосувань» і ролі етичних стандартів [7]. Проблему їх дотримання унаочнило нагородження, в рамках якого премію найкращому повнометражному ігровому фільму отримав Денис Іванов – продюсер «Донбасу» і одночасно генеральний продюсер Тижня критики і генеральний директор компанії «Артхаус Трафік», співорганізатора премії кінокритиків.

Крім «Донбасу» на «Кіноколо» були номіновані чотири стрічки, пов'язані з компанією «Артхаус Трафік» як їх дистриб'ютором: «Вулкан», «Гірська жінка: на війні», «Будинок “Слово”» і «Герой мого часу». Загалом, 9 із 29 номінантів виявилися у двозначній ситуації, що потребувала врегулювання.

Частково його забезпечив Регламент премії, в якому, всупереч офіційним повідомленням, організаторами «Кінокола» були названі Спілка кінокритиків і СРКУ, але не «Артхаус Трафік». Однак, навіть після такої редакції формальний зв'язок премії з компанією зберігся: в реєстраційній справі Спілки кінокритиків в якості офіційних вказано адресу, телефон і електронну пошту Дениса Іванова.

Натомість, у Регламенті премії взагалі не було передбачено процедури врегулювання конфлікту інтересів членів Комітету премії, хоча саме це питання зазвичай викликає гризоти в українському кінематографічному середовищі.

У вересні 2014 року після скандалу із висуненням від України на «Оскар» «Поводиря» Денис Іванов став одним із ініціаторів реформування Українського Оскарівського комітету і розробки нових правил його роботи,

які акцентували на унеможливленні голосування членів Комітету, що мали конфлікт інтересів. Було передбачено, що член Комітету не бере участі у голосуванні, якщо він «є засновником, учасником, акціонером, працівником або іншою пов'язаною особою компанії, чия назва вказана у титрах фільму» [8].

Такий конфлікт інтересів мали 7 із 33 кінокритиків, які уклали Комітет премії: Дарія Бадьйор, Ярослав Підгора-Гвяздовський, Олександр Гусев, Надія Заварова, Сергій Ксаверов, Станіслав Битюцький і Наталя Серебрякова на час голосування перебували у цивільно-правових відносинах із компанією «Артхаус Трафік» як куратори Тижня критики.

Вказані недоліки можуть бути врегульовані та у майбутньому не повинні зашкодити репутації премії кінокритиків. Загрозу для її перспектив становлять, скоріше, інституційна залежність «Кіноколо» від співорганізаторів і симбіотичні відносини із Тижнем критики, тактично виправдані визнаною неспроможністю кінокритиків самотійно втілити премію у бажаних формах.

#### **Список використаних джерел**

1. Оголошено номінантів на першу національну премію кінокритиків «Кіноколо» // Артхаус Трафік. 25.09.2018. URL: <http://arthousetraffic.com/ua/news/objavlenny-nominanty-na-pervuyu-nacionalnuyu-premiyu-kinokritikov-kinokolo.htm>
2. Оголошено переможців премії кінокритиків «Кіноколо» // Артхаус Трафік. 26.10.2018. URL: <http://arthousetraffic.com/ua/news/objavlenny-pobediteli-pervoi-nacionalnoi-premii-kinokritikov-kinokolo.htm>
3. Оголошено переможців Премії НСКУ найкращим вітчизняним фільмам 2016 року // НСКУ. 31.05.2018. URL: <http://www.ukrkino.com.ua/about/spilkanews/?id=7975>
4. Підгора-Гвяздовський Ярослав. Нова кінопремія як новий формат стандартів. Кінокритики вручатимуть свої відзнаки // Детектор медіа. 15.05.2018. URL: <https://detector.media/community/article/137491/2018-05-15-nova-kinopremiya-yak-novii-format-standartiv-kinokritiki-vruchatimut-svoi-vidznaki/>
5. Регламент національної премії кінокритиків // Київський тиждень критики. URL: <http://kew.com.ua/ua/premija/pro-premiyu.htm>
6. Аксінья Куріна про започаткування премії кінокритиків «Кіноколо» // Бюро української кіножурналістики. 25.09.2018. URL: <http://kinobuk.com/cine-process/kurina-pro-premiu-kinokolo/>
7. Підгора-Гвяздовський Ярослав. Фестиваль критиків для глядачів // Детектор медіа. 03.11.2018. URL: <https://detector.media/infospace/article/142288/2018-11-03-festival-kritikov-dlya-glyadachiv/>
8. Регламент роботи Українського Оскарівського Комітету – 2017 // НСКУ. 27.07.2017. URL: <http://www.ukrkino.com.ua/about/documents/?id=8333>

## SENS LUDZKIEGO ISTNIENIA – ROZWAŻANIA FILOZOFICZNE

*mgr Anita Edyta Wizner*

### **Wprowadzenie**

Sens ludzkiego istnienia. Słowa, które mogą dla każdego człowieka mieć zupełnie inne wyobrażenie, odmienną wagę w znaczeniu doznań pozytywnych lub negatywnych. Każdy człowiek indywidualnie określa sens ludzkiego istnienia. Osoba podczas rozważań o sensie ludzkiego istnienia może kierować hierarchią wartości oraz wiedzą o otaczającym ją świecie wraz z zagadnieniami sensu w ogólnym znaczeniu może również być tak, że traci sens i wtedy zaczyna na nowo go szukać. Niezwykle ważną rolę w życiu człowieka odgrywają miłość oraz poczucie bezpieczeństwa, akceptacja samego siebie, a także akceptacja przez inne osoby. Konieczność wypełniania licznych obowiązków, które mogą być związane z najbliższymi osobami, opieką, wychowaniem, dobrami materialnymi, rozwojem, pracą, pasją, ceremoniami mogą sprawić, że w tym pędzie codziennego życia pojawi się pytanie czy pozostaje czas na refleksję? Na zastanowienie się nad tym, kim jest człowiek? Jaki jest sens ludzkiego istnienia? Co to w ogóle jest sens? Jak to się ma do życia, do aktualnej sytuacji, którą przeżywamy, do akceptacji samego siebie? W tym kontekście nie bez znaczenia pozostaje również to, jak się ma sens ludzkiego istnienia w odniesieniu do śmierci? Jak ów sens ma się do sensu wolności? Celem artykułu jest udzielenie odpowiedzi na wyżej wymienione pytania oraz zagłębienie się w tematykę związaną z sensem ludzkiego istnienia.

### **1. Człowiek w świetle antropologii filozoficznej**

Jeżeli sens ludzkiego istnienia oraz zagadnienia z nim związane są nierozdzielnie związane człowiekiem i jego dotyczą, to należałoby na początku zobrazować człowieka z perspektywy antropologii filozoficznej<sup>1</sup>. W życiu każdej osoby może pojawić się pytanie kim jest człowiek?

Człowiek<sup>2</sup> na tle świata zwierząt uzewnętrznia duże podobieństwo do niektórych zwierząt, ale w świecie jest jednostką ludzką wyjątkową, której

---

1 Por. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 14n.

Antropologia filozoficzna poszczególne człony tego określenia pochodzą z języka greckiego. Przedmiotem tej nauki jest człowiek (*ánthropos*) - ma formułować o człowieku przejrzyste twierdzenia, czym on jest (*lógos*).

2 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 19n.

Nazw antropologii filozoficznej oraz filozofii człowieka można używać zamiennie. Filozofię człowieka można rozumieć w znaczeniu węższym nie uwzględniając teorii poznania oraz bez etyki. Warto zauważyć, iż od Arystotelesa czyli w IV wieku przed Chrystusem do czasów Christiana Wolfa (1679-1754) poruszano filozoficzną problematykę istoty ludzkiej najczęściej w traktatach, które dotyczyły duszy (*De anima*). Dopiero później nazwano ją psychologią później psychologią racjonalną, psychologią spekulatywną. Dopiero od połowy XX wieku dominuje nazwa antropologia filozoficzna albo filozofia człowieka.

zasadniczą cechą jest otwarcie intelektualne jak i wolitywne na jakikolwiek byt. Tu może pojawić się pytanie. Jakie jest podobieństwo człowieka do zwierząt?. Oczywiście jest to, że zwierzęta podobnie jak ludzie posiadają proces rozwoju embrionalnego, przychodzą na świat- rodzą się, mają procesy życiowe, zmysły, rozwój, towarzyszy im istnienie, przemijanie, śmierć. Istnieją jednak istotne różnice pomiędzy człowiekiem, a zwierzęciem. Człowiek posiada wyższość nad zwierzęciem albowiem jako istota ludzka posiada wiele cech, których zwierzęta nie mają lub posiadają w niewielkim stopniu. Do różnic pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem możemy zaliczyć choćby postawę, są to różnice zewnętrzne. Człowiek posiada postawę wyprostowaną. Istota ludzka z biologicznego punktu widzenia pod wieloma względami jest obdarzona gorzej od zwierząt posiada słabszy słuch, węch, wzrok, nie posiada takiej sprawności fizycznej jak zwierzęta, na przykład nie biega tak szybko, nie lata. Osoba ludzka w odróżnieniu do niektórych zwierząt szybciej umiera z zimna lub ciepła<sup>3</sup>.

Ewa Starzyńska- Kościuszko zwraca uwagę na to, że człowiek dzięki świadomości oraz umiejętności myślenia przedmiotowego różni się od zwierząt bowiem posiada możliwość przeciwstawienia się światu zewnętrznych przedmiotów<sup>4</sup>.

Warto zauważyć, iż rozważność czyni człowieka zarazem wyjątkowym i wielkim. Owa wyjątkowość człowieka polega na tym, iż ma on świadomość, która manifestuje się w jego podwójnym otwarciu poznawczym oraz wolitywnym. Za pomocą otwarcia intelektualnego <sup>5</sup>człowiek może poznać otaczający go świat, a także byty duchowe, które są niezależne od materii czyli duchy czyste, a co ważne może poznać Boga. Ekspresją takiego otwarcia istoty ludzkiej jest mowa. Podstawą mowy są terminy ogólne, oderwane od materii. Byt w ogóle staje się przedmiotem myśli oraz mowy. Obok otwarcia poznawczego drugim rodzajem otwarcia jest otwarcie wolitywne <sup>6</sup> do niego zalicza się wolną wolę właściwą człowiekowi. Człowiek posiadając wolną wolę, która jest przedmiotem oraz celem ludzkich pragnień i zamierzeń uzewnętrznia siebie. Dążeniem istoty ludzkiej może być dowolny byt, ale człowiek choć słaby

---

3 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 6n.

4 Por. E. Starzyńska- Kościuszko, *Wprowadzenie do filozofii*, Warszawa 1999, s. 182n.

5 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 49n.

Otwarcie intelektualne ukazuje się na każdym etapie poznawczym istoty ludzkiej. Człowiek kreuje pojęcia za równo te jednostkowe jak i również te ogólne do których zaliczyć możemy takie jak: miłość, dobro, prawda, byt. Istota ludzka formuje również sądy. Sąd to łączenie jeżeli mamy do czynienia ze zdaniem twierdzącym lub oddzielanie jeżeli mamy do czynienia ze zdaniem przeczącym treści pojęciowych, które nie są materialne. Najdoskonalszą formą intelektualną jest rozumowanie (wnioskowanie) ponieważ na tej drodze istnieje możliwość poznania zagadnień związanych z istnieniem Absolutu.

6 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 50n.

Otwarcie wolitywne do niego zaliczyć możemy ludzkie pragnienia, pożądania, chcenia, dążenia, które nie są w jakimś stopniu ograniczone do jakiejś szczególnej kategorii bytów, ale mogą się odnosić do wszelkiego rodzaju bytów zarówno tych niematerialnych do których zaliczamy Boga, miłość, prawdę, dobro, piękno, szczęście.

fizycznie ma jednak ogromne wyposażenie duchowe w skład niego wchodzi inteligencja oraz wolność. Zarówno jeden jak i drugi rodzaj otwarcia mają swoje źródło we władzy czyli w uzdolnieniach człowieka, a dosłownie w duszy ludzkiej, tak więc również w intelekcie oraz wolnej woli. Człowiek bowiem stanowi najwyższą wartość, która nie ma w świecie podobieństwa ze względu na nieograniczone otwarcie poznawcze oraz woliwne. Właśnie ze względu na owe otwarcie człowiek może prowadzić dialog w najszerszym znaczeniu albowiem może poznawać, dążyć do czegoś, a co ważne może dokonywać się w nim przemiana. Za pomocą otwarcia się na każdy byt, który może poznać oraz którego może pożądać człowiek jest otwarty również na byt nieskończony, na byt absolutny czyli na Boga<sup>7</sup>.

Immanuel Kant określa wolę jako rodzaj przyczynowości istot żyjących, do nich zalicza istoty rozumne. Według niego wolność jest własnością tej przyczynowości, za pomocą której może ona funkcjonować niezależnie od nieznanych jej przyczyn tak jak: przyrodzona konieczność zalicza się do tej właściwej przyczynowości wszystkich istot, które nie posiadają rozumu, że do działania nakłania je wpływ obcych przyczyn<sup>8</sup>.

Istota ludzka posiada rozum oraz wolną wolę i to są jej siły oraz władze. Dzięki rozumowi może rozpoznać otaczający go świat, rozpoznać dobro oraz zło, pogłębiać wiedzę, rozwijać się pod każdym względem. A dzięki wolnej woli może dokonać wyboru, co w ogóle przyjmie do świadomości jak postąpi oraz co przyjmie jako dobre, a co jako złe. Człowiek posiada ogromne wyposażenie jest nim intelekt oraz wolna wola, to od niego zależy jak ich użyje. Istota ludzka dzięki rozumowi może zastanowić się co czyni i tak pokierować wolą, aby czyniła dobro, co z kolei ściśle połączone jest z sensem ludzkiego istnienia.

Biorąc pod uwagę cielesność człowieka<sup>9</sup> można wysnuć tezę, iż pierwiastek materialny stanowi fundamentalny składnik człowieczeństwa, który uzewnętrznia się w jego fizycznych właściwościach oraz jest przedmiotem działalności organizującej z perspektywy pierwiastka duchowego. Czynniki

---

7 Por. Tamże, s. 6n.

8 Por. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, Tłum. M. Wartenberg, Kęty 2001, s. 62n.

9 Por. Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 53n.

Cielesność człowieka wskazuje na to, że człowiek jako istota cielesna posiada ciało, ale nie jest tylko materią. Ciało człowieka postrzegane jest jako coś zewnętrznego, które zostało ukształtowane z materii czyli materialnego. Natomiast dusza ludzka, duch postrzegany jest jako coś wewnętrznego, niematerialnego utożsamiany jako coś trwałego lecz stale zmieniającym się materialnym ciele człowieka. Ciału człowieka przypisujemy czynności, które postrzegamy czasami za materialne do których zaliczamy np. odżywianie, wzrost choć ściśle ujmując są one biologiczne, życiowe. Jeżeli chodzi o duszę człowieka przypisujemy jej czynności niematerialne do których zaliczyć możemy poznanie, wolne decyzje, postawy moralne, pragnienia i tym podobne, co ważne odkrywamy w nich poziom życia, który jest wyższy od biologicznego. Ciało i dusza stanowią człowieka. Istota ludzka ma ciało, w pewnej mierze jest ciałem jaką dusza nadała materii. Materię razem z duszą prawidłowo łączymy z ludzkim *Ja* albowiem z tym łączą się względem ciała, a przede wszystkim troska o zachowanie, rozwój oraz zdrowie. Na temat cielesności człowieka zob. M.A. Krapiec, *Ja-człowiek*, Lublin 1991, rozdział V: *Ciało jako współczynnik konstytutywny człowieka*, s.157n.

duchowy w człowieku natomiast można odnieść do analizy czynności intelektu oraz woli, co świadczy o substancjalnej niematerialności a mianowicie duszy ludzkiej. Dusza<sup>10</sup> ta nie jest doskonała bowiem niektóre symptomy dynamizmu duchowości<sup>11</sup> są zewnętrznie uzależnione od materii. Idąc dalej zagłębiając się w problematykę dotyczącą istoty ludzkiej wnioskujemy, że człowiek posiada czynnik duchowy, to on jest fundamentem oraz przyczyną jego wyjątkowości jak i odrębności z pośród wszystkich innych bytów, które istnieją na ziemi. Twierdzimy, że jest nim pierwiastek duchowy czyli dusza człowieka<sup>12</sup>. Święty Tomasz z Akwinu ujmował duszę jako fundamentalną zasadę życia, która nie jest ciałem, ale aktem ciała<sup>13</sup>.

## 2. Podstawa oraz problematyka sensu

Słowo sens samo w sobie posiada jakieś znaczenie, aby poznać, zrozumieć, czy dążyć do czegoś trzeba nadać temu jakiś sens. Jeżeli mowa o sensie ludzkiego istnienia jak słusznie zauważa Józef Tischner człowiek musi doświadczyć poznania, aby posiadać sens. Swoją myśl ujął w tych słowach: „widzę płamę na horyzoncie, w umyśle mym rodzą się rozmaite przypuszczenia: czy dom, czy drzewa, czy samochody. Otwiera się w ten sposób horyzont sensu. Zbliżam się, poszczególne sensory znikają, pozostaje jeden, to jest dom”<sup>14</sup>. Człowiek jako istota rozumna, przeżywająca nadaje sens samemu sobie, więzom, osobom, zgromadzonej wiedzy, obowiązkom, wartościom, dobrom materialnym, życiu w ogóle oraz rozmaitym zagadnieniom z nim związanymi. Istota ludzka jeżeli nie jest skrupowana ma wolną wolę, wolny wybór sama nadaje sens swemu istnieniu oraz wszystkiemu co ją spotyka oraz co ją otacza. Warto również zauważyć, iż poprzez samostanowienie człowiek kształtuje odpowiedzialność do własnego podmiotu oraz wobec innych osób przejmuje odpowiedzialność za swoje postępowanie.

Karol Wojtyła uważa, iż człowiek dla siebie jest nie tylko wewnętrznością, ale również zewnętrzną stając się przedmiotem obu tych doświadczeń, zarówno od wewnątrz jak i od zewnątrz. Każda inna istota ludzka poza mną, pomimo tego, iż jest dla mnie przedmiotem doświadczenia od zewnątrz nie jest jednak w całości tego poznania samą zewnętrzną, ale bowiem posiada

---

10 Por. Arystoteles, *O duszy*, Warszawa 1988, s. 74n.

Zdaniem Arystotelesa dusza to forma ciała naturalnego, które posiada w możliwości życie. Dusza dla Arystotelesa jest szczególnego rodzaju aktem oraz formą rzeczy.

11 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 61n.

Duchowość. Mając na uwadze człowieka to w szczególności *duch* jest tym pierwiastkiem, który w pierwszej kolejności czyni ją człowiekiem. Ducha opisuje się jako coś przeciwne do materii, duch bowiem nie jest materią. Duch w przeciwieństwie do materii posiada takie cechy jak: nie posiada przestrzenności, nie podlega czasowi.

12 Por. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996, s. 58n.

13 Por. Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Suma teologiczna. I*, s. 75n., Oprac. S. Świerżawski, Poznań 1956, s. 26n.

14 Por. J. Tischner, *Z zagadnień filozoficznych*, W. Szymocha, Oświęcim 2007, s. 75n.

również właściwe sobie wnętrze, ale o nim nie wiem<sup>15</sup>.

Doświadczenie człowieka jest fundamentem wiedzy o człowieku zarówno w sensie jego wnętrza czyli wymiaru duchowego jak i jego zewnętrżności. Ważne jest to, że te aspekty łączą się ze sobą, bowiem nie można mówić o człowieku w oderwaniu od jego duchowości bądź materii czyli cielesności człowieka. Każde wnętrze człowieka ma swoją indywidualność, każda istota ludzka inaczej poznaje, rozumuje, odczuwa oraz dokonuje wyborów życiowych czyli może również inaczej doświadczać życia, sensu w ogóle, jak i sensu życia.

Zdaniem filozofa Józefa Tischnera żadne badania naukowe nie zostały by przeprowadzone ,w ogóle nie były by możliwe, jakby otaczający człowieka świat pozbawiony był sensu, gdyby człowiek sam w sobie nie był by napełniony jakimś sensem<sup>16</sup>. Jakże ogromną rolę w życiu człowieka odgrywa nauka<sup>17</sup>, wiedza oraz nadanie sensu nauce oraz badaniom naukowym. Nie było by możliwe przeprowadzenie badań naukowych, gdyby badacze nie nadawali sensu badaniom, nauce, wiedzy oraz przedsięwzięciu, którego się podjęli. Życie danego człowieka odgrywa dla niego sens, gdy on w danym momencie sądzi, odczuwa, że warto mu żyć<sup>18</sup>.

Gerd Haeffner sens życia rozumie w oparciu o co najmniej trzy rzeczy, a mianowicie: sens poszczególnych sytuacji życiowych, sens życia w ujęciu całościowym jak i sens egzystencji istot ludzkich w ogóle. Sens w tym rozumieniu jest czymś czego nie można zadekretować ponieważ jest czymś, co już istnieje zanim zapoczątkujemy poszukiwanie tego. Może zaistnieć również taka sytuacja, iż pytanie o sens wcale nie musi być obecne ponieważ on nas wypełnia - choćby był to sens powierzchowny lub tylko stwarzał pozory sensu. Może zaistnieć również taki moment w naszym życiu, iż niezadowoleni z siebie – inicjujemy poszukiwania sensu. W trakcie poszukiwań możemy dostrzec, że sensu nie można od tak sobie stworzyć, ale, że trzeba go odnaleźć. Jeżeli bowiem nadajemy sens jakiejś konkretnej sytuacji przez to, że odkrywamy możliwości rozsądnego wyjaśnienia tej sytuacji lub pozytywnego albo negatywnego wykorzystania, wówczas takie poznanie jest wyszukiwaniem. Warto podkreślić, iż sensu tego nie możemy szukać z bezpiecznego dystansu, naukowego badania, ale szukać go i odkrywać możemy tylko w oparciu o zaangażowanie się w eksperymentowanie ze sobą. Co ważne, kiedy ewentualnie, odnajdziemy sens z całą pewnością nie wystarczy go rozważać, ale istnieje potrzeba włączenia go w życiowe alternatywy, które w naszym wewnętrżnym doznaniu ukazały się nam jako dobre lub jako wiążące. Pytanie o sens staje się samo, zaistnieć może w pewnych momentach, czyli nie pojawia się w każdym czasie. Jeżeli pytanie o sens pojawia się często, wówczas może mieć podobne rysy jak zeszyłam

---

15 Por. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Lublin 1994, s. 52n.

16 Por. J. Tischner, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989, s. 25n.

17 Por. P. K. McInerney, *Nauka [w:] Wstęp do filozofii*, Poznań 1998, s. 83n.

W skład nauki wchodzi wiedza naukowa, obserwacje zmysłowe, teorie naukowe, testowanie teorii.

18 Por. J. M. Bocheński, *Sens życia i inne eseje*, Kraków 1993, s. 7n.

razem, czyli istnieje duże prawdopodobieństwo, że będzie się ono pojawiało w odmiennej formie, odpowiednio zmienionej do sytuacji życiowej. Albowiem nie przychodzi ono jako pytanie o charakterze teoretycznym, ale pojawia się przeważnie wtedy, kiedy mamy podjąć jakąś decyzję, która powinna mieć właśnie taki, a nie inny sprecyzowany sens. Wtedy okazuje się, że brak nam tego sensu i rozpoczyna się jego szukanie. To poszukiwanie sensu jest indywidualną sprawą każdego człowieka, przeważnie w tej mierze w jakiej ma on predyspozycje oraz jest zmuszany do tego poprzez swoje zdolności, jak również koleje życia<sup>19</sup>. Ze względu na różnorodność losów życiowych oraz ze względu na osobistą oraz praktyczną naturę rozumowania sensu rozstrzygnięcie jego problemu wychodzi poza możliwości ogólnej wiedzy oraz refleksji antropologicznej ponieważ nie jest ona w stanie zastąpić personalnego poszukiwania, bowiem jest to bardzo osobiste szukanie. Jednostka może błędzić oraz odnajdywać sens dostarczając przy tym cennych informacji teoretycznych, a także wskazań praktycznych. To co można uzyskać, to również analiza samego problemu sensu oraz typowe strategie, które prowadziłyby do odszukania jego rozwiązania, przy czym może być również tak, iż niektóre z nich ze względu na ich wewnętrzną sprzeczność, okazują się drogą bez wyjścia, ślepą uliczką. Istotne jest to, że kto chce się opowiedzieć za jakąś jednoznaczną możliwością albo przeciw niej, ten powinien się opowiedzieć także za możliwością zadecydowania. Warunek musi chcieć być wolną jednostką. Kto podejmuje decyzję odnośnie tej lub innej nadarzającej się mu możliwości, tym samym zatwierdza sytuację wyboru<sup>20</sup>.

### 3. Akceptacja drogą do realizacji sensu

Akceptacja, która może warunkować realizację sensu, w jakiejś mierze ma odniesienie do wszelakich poczynań człowieka. Akceptacja w życiu człowieka jest bardzo ważna, jeżeli mowa o akceptacji samego siebie, akceptacji życia, akceptacji śmierci i tym podobne. Każdy człowiek indywidualnie nadaje sens swojemu życiu oraz swojej śmierci poprzez to co odczuwa, jak rozumuje i akceptacje poszczególne zjawiska, sytuacje, oraz dzięki ludziom, których napotyka na swojej drodze. Dlatego w pewnym sensie akceptacja przekłada się na odczuwanie sensu ludzkiego istnienia. Jeżeli człowiek zacznie rozważać o akceptacji są pewne rzeczy, których nie akceptuje a w sekwencji tego może pytać o ich sens? nadawać samej akceptacji sens? a w końcu pytać sens ludzkiego istnienia.

Eugen Roth rozumie to następująco: Człowiek, który z upływem czasu coraz klarowniej widzi, że jako istota ludzka nie zajdzie daleko, niezmordowanie oraz odważnie zmierza do tego, aby nie być już człowiekiem. A jednak dostrzega, iż bycie człowiekiem, to odwieczny sakrament. Akceptacja w tym założeniu nie ma być złożeniem broni, ale ma ona stanowić fundament

---

19 Por. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 193n.

20 Por. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 192n.

aktywnego zaangażowania się w życie. Nie może być tak uzależnione, albowiem rzeczywistość nie akceptuje żadnych wymogów. Nawet w przypadku, kiedy warunki miały by podlec zmianie, najpierw trzeba je przyjąć takimi jakimi są. Tylko w ten sposób można dojść do kompletnego życia, a zarówno do pełnej wdzięcznej egzystencji. Osobliwy jest jednak fakt, że tym czym już jesteśmy, mamy być po raz ponowny w tym sensie, iż naczelny akt wolności musi być powtórzeniem tego, czym już jesteśmy. Akceptacja aktualnej sytuacji wcale czasami nie jest łatwo rzeczą. Teraźniejszość dość często jest taka, iż zniechęca do jej akceptacji, czasami prowokuje ucieczkę umysłu oraz uczuć do czasów przeszłych lub sytuacji z przeszłości. Liczne doświadczenia potwierdzają, że akceptacja teraźniejszości odgrywa ważną rolę oraz ma decydujący warunek w procesie samorealizacji. Ponieważ punktem wyjścia może być obecna sytuacja, a nie ta, która kiedyś była, albo będzie w przyszłości lub taka, która w ogóle nie zaistnieje lecz tylko miałyby zaistnieć. W wypadku nawet, kiedy aktualna sytuacja jest szczególnie niekorzystna oraz w opłakanym stanie nigdy nie jest ona tak zła, aby nie było w niej nic pozytywnego, dobrego oraz żeby nic nie można było w niej zainicjować. Bez obecności takich doświadczeń, czy bez tej wiary lub zastosowania do położenia każdej jednostki w odniesieniu do bezwarunkowej akceptacji aktualnej sytuacji nie jest możliwe<sup>21</sup>.

Akceptacja samego siebie może mieć odniesienie do cech charakteru. W niektórych okresach życia, samą swoją konstrukcję człowiek doświadcza bardzo wyraźnie. Przeżywa się ją jako rolę czy wręcz jako problem, kiedy chodzi o cechy lub stany doświadczane jako negatywne lub uciążliwe na przykład popędliwość, fizyczna lub psychiczna choroba, osamotnienie, barak sił lub piękna. Istotne jest w jaki sposób próbujemy uporać się z tym co nas dotyka. Rozwiązanie tego zadania w pewnym sensie może być podobne do sposobu w jaki akceptujemy fakty lub zmuszani koniecznością usiłujemy wydobyć to co najcenniejsze z doświadczanej sytuacji. Utożsamianie się z własną konstrukcją, jest czymś ważnym, jest czymś więcej niż pogodzenie się z jakimś stanem zewnętrznym. Nie przypadkiem określa się go mianem akceptacji samego siebie. Oznacza to, że posiada ono strukturę akceptacji osoby. Znajduje się w tym: *Ja* jako ten konkretny człowiek zarówno w sensie podmiotu wolności przeznaczony lub podzielony w taki sposób jaki przyszedł bez prośby lub bez szansy odmowy, jako indywidualność, jako inny człowiek, z tą różnicą, że zostałem sobie przeznaczony już od początku. Warunków akceptacji osoby nie może jednak wyznaczać sam przyjmujący albowiem zależą one także w dużej mierze od tego, kto chce zostać zaakceptowany. Każda akceptacja, która odnosi się do samego człowieka, nie zaś do poszczególnych jego cech czy osiągnięć, dokonują się poprzez dobro, które obecne jest w bycie samej osoby, w bycie drugiego człowieka lub w bycie własnej osoby. Ten byt ma potrzebę akceptacji, aby miał możliwość prawidłowego rozwoju<sup>22</sup>.

---

21 Por. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 199n.

22 Por. Tamże, s. 201n.

Człowiek, który doświadcza odpowiedniego traktowania siebie poprzez inne osoby w tym właśnie wymiarze, a nie tylko z uwagi na swoje cechy charakteru lub dotychczasowe dobre lub mniej dobre osiągnięcia może sprawić, iż będzie się rozwijać w tendencji stawania się lepszym, a czasami wręcz wyrastać ponad siebie samego. Bezwarunkowa akceptacja ofiaruje nową przyszłość niemniej jednak akceptacja warunkowa, która odbywa się pod warunkiem korzystniejszej przyszłości jest bezowocna albowiem akceptuje się wtedy nie konkretnego, rzeczywistego człowieka, takiego jakim on jest, ale takiego jakim on powinien być- nie człowieka dzisiejszego lecz człowieka przyszłościowego<sup>23</sup>.

Akceptacja śmierci jest specyficzną wartością albowiem każdy człowiek staje w obliczu śmierci. Tym co nam sprawia trudność z pogodzeniem się na ograniczone możliwości człowieka, a w szczególności naszą egzystencję oraz realizowania się na sposób, który ma swój kres, jest to również związane z głęboką świadomością śmierci. Śmierć jest wszechobecna, unosi się nad wszystkim co skończone, istnieje również właściwa człowiekowi świadomość zagrożenia przez śmierć albowiem jest ona bezpośrednio przekazana razem z jego jednostkową samoświadomością. Czym samoświadomość jest większa bardziej uwrażliwiona na swoją wewnętrzną przejściowość, tym większa też staje się wiedza o zewnętrznym końcu. Im bardziej dana jednostka jest zindywidualizowana, tym bardziej może być narażona na zniszczenie albowiem stosunek człowieka do śmierci jest taki jak jego stosunek do własnego życia. Częstokroć uważa się, że kto bardzo cierpi, temu likwidowanie granic jego Ja wydaje się czymś pożądanym, a kto bowiem przeżywa swoje życie jako sensowne, ten śmierć postrzega jako podstawowe zagrożenie. Bywa tak, że często prawda jest inna czyli osoba, która ma wypełnione życie, jest gotowa na odejście, a za wszelką cenę trzymają się życia ci, którzy najmniej przeżyli. Człowiek, który nie wie po co faktycznie warto żyć, wypiera śmierć. A ten kto zna, dlaczego warto w razie zaistniałej potrzeby wystawiać na ryzyko własne życie ten także, wie dlaczego warto żyć. Tak, czy inaczej życie człowieka przemija pod znakiem nadchodzącej śmierci. W stosunku do tego jak rozumie się znaczenie śmierć oraz śmierć w ogóle wyłaniają się inne możliwości pojmowania życia w sensie prowadzenia go w taki lub inny sposób<sup>24</sup>. Okazuje się, iż zarówno życie jak i śmierć zawiera potencjał sensu ów sens jest ściśle powiązany z moralnością człowieka. Nie można by było mówić o moralności człowieka o sensie ludzkiego istnienia gdyby człowiek nie był wolny w swych przekonaniach, dążeniach.

Sens wolności związany jest również z życiem człowieka albowiem, nie można mówić o sensie życia człowieka w oderwaniu od sensu wolności. Sens wolności połączony jest także z realizacją celów, które same w sobie mają doniosłość oraz co ważne nie mogłyby być zrealizowane gdyby nie było swobodnej realizacji. Do istotnych takich celów możemy zaliczyć zachowanie własnego życia oraz przekazywanie je potomstwu. Człowiek swoimi staraniami

---

23 Por. G. Haeflner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 201n.

24 Por. Tamże, s. 203n.

również troszczy się o własne życie poprzez właściwe odżywianie, sen, profilaktykę czyli wnosi do życia swój wkład. Samo utrzymanie się przy życiu lub rodzenie nowego życia ma sens samo w sobie tylko wtedy kiedy nie odłącza się go od sensu, jaki może być w tym życiu. Sens życia jest uzależniony od sensu wolności albowiem sens dzięki, któremu życie staje się całkowicie warte przeżycia rodzi się z daru wolnego uznania. Na tym zasadza się także sens wolności, a zarazem sens ludzkiego istnienia<sup>25</sup>.

### **Podsumowanie**

Człowiek jako istota społeczna a zarazem najwyższa wartość, która posiada swoją godność nadaje własnemu życiu sens poprzez rozumowanie i działanie wyraża sam siebie dając obraz swoich wartości oraz słabości. Poprzez akceptację szerokorozumianą, ale w szczególności akceptację własnej osoby człowiek może dostrzec sens ludzkiego istnienia oraz nadać mu wyższy poziom moralności i duchowości. Człowiek realizuje się albowiem, kiedy akceptuje siebie jako człowieka jest w stanie wyrażać swoje człowieczeństwo oraz nadawać swemu życiu głębszy sens. Poprzez akceptację innych również nadaje sens ludzkiemu istnieniu, istnieniu innych osób, które powiązane jest z uszanowaniem ich indywidualności tworzy w pewnym sensie doświadczamy również jego sensu istnienia jako człowieka. Kluczem do nadania całego sensu istnienia człowieka jest życie i śmierć albowiem człowiek stoi w obliczu życia i jego kresu. Fundamentem życia i śmierci jak i również sensu życia człowieka jest wolność albowiem tylko człowiek wolny może posiadać prawo wyboru oraz nadać swemu życiu i śmierci odpowiednią wartość oraz sens.

### **ABSTRAKT**

Sens ludzkiego istnienia? Co dalej? pytanie o jego sens lub nadanie mu sensu? jakiego sensu?. Jakże niezwykle ważną rzeczą jest sens w życiu człowieka. Zdawanie sobie sprawy z usytuowania go na odpowiednim poziomie. Tak, aby chciało się go mieć i żyć pełnią życia ze świadomością tego iż sens ludzkiego istnienia jest motorem do działania, wypełnia nasze życie, wpływa na samopoczucie. W pierwszym rozdziale przedstawiona koncepcja człowieka z perspektywy antropologii filozoficznej. W drugiej części opisana jest podstawa oraz struktura problemu sensu w ogóle. Trzeci rozdział poświęcony jest akceptacji, która warunkuje realizację sensu mowa o akceptacji samego siebie, aktualnej sytuacji, akceptacja śmierci, o sensie wolności. Ukazuje się myśli filozofa Gerda Haefnera celowo, aby nadać wymowniejszy ton treściom.

**SŁOWA KLUCZE:** Koncepcja człowieka, definicja sensu, definicja akceptacji, akceptacja aktualnej sytuacji, akceptacja śmierci, sens wolności.

### **ABSTRACT**

The meaning of human existence? What comes next? The question about the meaning of life? What sort of meaning? The meaning of life is a fundamental thing and absolute priority in the life of a man. Everyone yearns to get one and have satisfying life with the knowledge that this is the life fulfilment and compass for ones mood. The first chapter introduces both anthropological and philosophical conceptions of a man. The second chapter treats about base and structure of the

---

25 Por. G. Haefner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006, s. 206n.

meaning of life. The third chapter is dedicated to the acceptance that is the contributing factor to realisation; life, death, oneself, freedom, etc. Gerd Haeffner's opinion is mentioned on purpose in order to give a broader sense.

**KEYWORDS:** The conception of a man, definition of the meaning of life, definition of acceptance, acceptance of the present life situation, acceptance of death, sense of freedom.

**Bibliografia:**

1. Arystoteles, *O duszy*, Warszawa 1988.
2. J. M. Bocheński, *Sens życia i inne eseje*, Kraków 1993.
3. Ks. R. Darowski, *Filozofia człowieka*, Kraków 1996.
4. G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej. Myśl filozoficzna*, Kraków 2006.
5. I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*. Tłum. M. Wartenberg, Kęty 2001.
6. M.A. Krapiec, *Ja- człowiek*, Lublin 1991.
7. P. K. McInerney, *Nauka [w:] Wstęp do filozofii*, Poznań 1998.
8. E. Starzyńska- Kościuszko, *Wprowadzenie do filozofii*, Warszawa 1999.
9. Św. Tomasz z Akwinu, *Traktat o człowieku. Suma teologiczna. I*, Oprac. S. Świerzawski, Poznań 1956.
10. J. Tischner, *Z zagadnień filozoficznych*, W. Szymocha, Oświęcim 2007.
11. J. Tischner, *Filozofia współczesna*, Kraków 1989.
12. K. Wojtyła, *Osoba i czyn*, Lublin 1994.

## KULTUROWE UWARUNKOWANIA WDRAŻANIA ZMIAN W ORGANIZACJI

**Wiśniewska-Placheta Edyta,**

*Wydział Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej*

**Ober Józef,**

*Adiunkt na Wydziale Organizacji i Zarządzania Politechniki Śląskiej*

Jozef.Ober@polsl.pl ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-6290-381X>

**Streszczenie.** Artykuł ma na celu wskazanie istoty i znaczenia kultury organizacyjnej w wdrażaniu zmian w organizacji i budowaniu tak pożądanej współcześnie elastyczności. W opracowaniu dokonano systematyki istoty, celu i gotowości do zmian w organizacjach, jak również scharakteryzowano znaczenie, funkcje i role kultury organizacyjnej we wdrażaniu zmian. Zobrazowano związek pomiędzy kulturą organizacyjną, jej normami i wartościami, a wdrażaniem zmian prezentując podejścia różnych autorów literatury przedmiotu.

**Słowa kluczowe:** Kultura organizacyjna, klimat organizacyjny, zarządzanie zmianą, zmiana

**Key words:** Organizational culture, organizational climate, change management, change.

### 1. Wprowadzenie

Współczesna organizacja powinna kształtować i utrzymywać odpowiedni poziom elastyczności przejawiający się w gotowości i zdolności do zmian, który zapewni jej efektywność działania oraz zbuduje pozycję konkurencyjną na rynku. Można zatem założyć istnienie relacji pomiędzy zdolnością do dokonywania zmian w organizacji, a utrzymaniem konkurencyjności rynkowej i osiągnięciem

efektywności [15, s.9]. Kluczową determinantą zdolności przedsiębiorstwa do zmian są ludzie, czyli załoga przedsiębiorstwa. To od ich nastawienia i zaangażowania zależy w dużej mierze sukces zmiany. Przedsiębiorca, który chce zdobyć przewagę konkurencyjną powinien mieć świadomość wagi posiadania kompetentnych pracowników oraz odpowiedniej kultury organizacyjnej sprzyjającej elastyczności. W zależności od charakteru ukształtowanej kultury organizacyjnej, może ona wspierać zmiany lub je utrudniać. Indywidualny charakter kultury w danej organizacji, wyrażający się w normach zachowań, postawach, systemach wartości, określa tożsamość przedsiębiorstwa oraz wpływa na zachowania ludzi kształtując postawy, które wpływają na jego pozycję rynkową. Klimat zrozumienia zmiany ułatwia jej akceptację przez pracowników, którzy rozumiejąc jej motywy są zmotywowani do współpracy. Takie podejście wyzwała w pracownikach zaangażowanie, chęć podjęcia wyzwania i przekucia zmiany na samorozwój, podnoszenie kwalifikacji, a w efekcie generuje wzrost wydajności pracy i kompetencji załogi [4, s.25]. Zatem można stwierdzić, że przyszłość zarządzania leży u podstaw kultury organizacyjnej.

## **2. Istota wdrażania zmian w przedsiębiorstwie**

Paradoksem współczesnego zarządzania jest fakt, że organizacja, aby przetrwać na rynku gospodarczym musi podejmować zmiany, które jednocześnie stają się ceną jaką płaci za możliwość kontynuowania swojej działalności w warunkach dynamicznego, turbulentnego i trudnego do przewidzenia otoczenia [15, s.7]. W literaturze przedmiotu zmiana definiowana jest na różne sposoby. Mowa jest o tym, że zmiana to przejście od stanu dotychczasowego do stanu innego; to proces ciągły, którego punkt docelowy nie istnieje; to coś, co stwarza okazję dla wszystkiego co nowe i odmienne; jest czymś, co wypełnia przestrzeń między stanem obecnym, a stanem pożądanym; to fakt, że coś lub ktoś staje się inne niż przedtem; że zastępuje się coś czymś innym, że dokonuje się wymiana czegoś na coś, kogoś na kogoś innego [15, s.15]. Definiując zmianę w organizacji, na potrzeby niniejszego artykułu przyjęto, że jest to przejście ze stanu dotychczasowego do stanu innego, jednoznacznie odmiennego, co wyraża się w dokonaniu trwałej korekty lub modyfikacji w przedsiębiorstwie w kontekście relacji między celami, zadaniami, ludźmi i infrastrukturą techniczną, w wymiarze czasu i przestrzeni, oraz jest nią każda istotna modyfikacja każdej części organizacji, która następuje pod wpływem czynników wewnętrznych i zewnętrznych, a przekształcenia przebiegają według ustalonych procedur wraz z identyfikacją rezultatu [15, s. 17].

Celem zmiany w przedsiębiorstwie może być jego transformacja wynikła na skutek warunków, potrzeb wewnętrznych związanych na przykład z brakiem efektywności, zmianą systemów zarządzania, informatyzacją, automatyzacją, przezwyciężaniem kryzysu, poprawą wyniku finansowego, rozwojem organizacji, lub warunkami zewnętrznymi takimi jak fuzje, przejęcia, zmiana wymagań klientów, zmiana przepisów i inne. W zależności od celu jakemu służy zmiana, może przybierać ona różne formy i przejawiać się zarówno we wdrażaniu nowych elementów w organizacji, ich zmianie, upraszczaniu, łączeniu,

dzieleniu, eliminacji lub adaptacji nowych [15, s.19]. Efektem zastosowania wybranej formy są transformacje w obszarze relacji z otoczeniem, wdrożenia nowych rozwiązań i sposobów działania, zmiana struktury organizacyjnej, reorganizacja sposobu działania, implementacja nowych mechanizmów kontroli, zmiana kultury organizacyjnej i inne [14, s.16]. Typów zmian może być bardzo wiele, bowiem są one determinowane przez różne kryteria, w tym podmiotowe, zakresu, czasu, efektów czy kryterium charakteru i możliwości pomiaru skutków, szybkości, jak również zgodności z normami prawnymi. Podejmując wdrożenie zmiany należy rozważyć zdolność organizacji do zmian, która definiowana jest przez wybranych autorów w następujący sposób [5, s.71]: Auster – umiejętność przystosowania się do wprowadzania kolejnych inicjatyw zmian z sukcesem, inicjatyw, które mogą różnić się pod względem zakresu, głębokości i złożoności; Judge, Elenkov – szeroka i dynamiczna zdolność organizacyjna, która pozwala na dostosowanie posiadanych zdolności przedsiębiorstwa do nowych szans i zagrożeń, a także umożliwia tworzenie nowych zdolności; McGuinness, Morgan – zdolność do prowadzenia i zarządzania szeregiem powiązanych ze sobą inicjatyw zmian; Klarnier – zdolność organizacji do opracowania i wdrożenia odpowiednich zmian organizacyjnych, które nieustannie dostosowują się do zmian w środowisku zewnętrznym i wewnętrznym poprzez adaptację i poprzez działania proaktywne, Judge, Douglas – połączenie funkcji kierowniczych i organizacyjnych, które pozwalają przedsiębiorstwu szybciej i skuteczniej niż jego konkurencja dostosowywać się do zmieniającej się sytuacji (warunków funkcjonowania), Buono, Kerber – zdolność organizacji do wprowadzania zmian, która nie dotyczy tylko pojedynczego przedsięwzięcia, a zmiana jest rozumiana jako normalna odpowiedź przedsiębiorstwa na przemiany zachodzące w otoczeniu.

W ostatnich latach zwrócono szczególną uwagę na postrzeganie kultury w organizacji. Uznano, że jest ona integralną częścią strategii zarządzania jako „żywy” komponent firmy [2, s.167]. Jak stwierdza Sułkowski, nie można opisać sposobu zarządzania, systemu komunikacji czy motywacji bez dokonywania odniesień do kultury organizacyjnej [21, s.10]. Stanowi ona bowiem bazę dla zrozumienia różnych zjawisk i postrzegania rzeczywistości organizacyjnej na płaszczyźnie zarządzania ludźmi, sposobu podejmowania decyzji, zachowań ludzkich i innych. W odniesieniu do współcześnie powszechnej wielokulturowości w organizacjach, kultura organizacyjna pozwala także na zrozumienie motywów kierujących działaniami ludzi z różnych kultur narodowych i organizacyjnych [16, s.23].

### **3. Uwarunkowania i funkcje kultury organizacyjnej w przedsiębiorstwie**

W odniesieniu do kultury organizacyjnej piśmiennictwo naukowe doczekało się bardzo wielu różnych definicji, a sama koncepcja kultury organizacyjnej i metody jej pomiaru budzą nadal wiele emocji i kontrowersji. Powstają one zarówno na gruncie samego rozumienia kultury organizacyjnej, jak również w kontekście jej paradygmatów. Teoretycy i praktycy zgadzają się co do fenomenu kultury organizacyjnej przypisując jej wiele znaczeń, interpretując sukcesy i

porażki przedsiębiorstwa z jej udziałem, jak również internacjonalizując ją w kierunku socjologii, antropologii kulturowej, kulturoznawstwa, lingwistyki, a nawet nauk ścisłych w poszukiwaniu odpowiedzi na wiele pytań o jej naturę [13, s.25]. Poniżej zaprezentowano wybrane definicje wskazujące na podobieństwo oraz rozwój na przestrzeni lat definicji kultury organizacyjnej: Geertz – wytwarzanie znaczeń, z których istoty ludzkie czerpią swe doświadczenie i wzorce w działaniu [8, s.25]; Jacques – zwyczajowy, tradycyjny sposób myślenia i działania, który muszą poznać nowi członkowie organizacji i przynajmniej częściowo go zaakceptować, jeśli sami chcą być zaakceptowani jako pracownicy [11, s.18]; Deshpande, Parasurman – postrzegane często podświadomie zasady, które wypełniają lukę pomiędzy tym, co niepisane, a tym, co się rzeczywiście w organizacji dzieje [7, s.14]; Schein – wzór podzielanych, fundamentalnych założeń, które dana grupa stworzyła, rozwiązując problemy adaptacji do otoczenia i integracji wewnętrznej. Wzór jest wpajany nowym członkom organizacji jako prawidłowy sposób rozwiązywania problemów [17, s.6]; Hofstede – zbiorowe zaprogramowanie umysłu, które odróżnia członków jednej organizacji od drugiej [10, s.267]; Harrison – zbiór przesłań dotyczących sposobu działania i funkcjonowania ludzi w danej organizacji [9, s.129].

Pierwotne znaczenie kultury organizacyjnej w przedsiębiorstwie postrzegane było głównie w kontekście jednostki i jej osobowości. Kultura organizacyjna natomiast nie wiąże się tylko z jednostką, bowiem jest zintegrowaną całością „rządzoną się logiką, której nie można wyrazić w kategoriach używanych do opisu dynamiki osobowości poszczególnych ludzi” [3, s.30]. Literatura przedmiotu zwraca uwagę, że dana grupa zyskuje zbiorową osobowość w środowisku o określonej kulturze, a odczucia i reakcje poszczególnych osób są podobne. W takim przypadku ma miejsce podobieństwo przekonań i wymagań, które oddziałują na powstawanie charakterystycznych dla tej społeczności norm postępowania. To oddziaływanie przebiega na zasadzie sprzężenia zwrotnego, bowiem normy wpływają z kolei na zachowania poszczególnych osób i grup w organizacji. Takie spojrzenie na kulturę organizacji ma swoich zwolenników i przeciwników. Ci pierwsi [19, s.161] uważają, że o kulturze organizacji decyduje zbiorowa osobowość, atmosfera panująca w organizacji, doświadczenie załogi. Ci drudzy [18, s.33] natomiast uważają, że kultura organizacyjna jest jedynie odbiciem stopnia akceptacji przez pracowników dominującej w organizacji kultury w stosunku do ich osobistych wartości [3, s.30].

Kultura organizacyjna definiowana jest często zamiennie z takimi pojęciami jak klimat organizacyjny, kultura przedsiębiorstwa, tożsamość organizacyjna. Niemniej nadal istnieje wiele wątpliwości co do sposobów rozumienia kultury organizacyjnej, jak również jej paradygmatów, bowiem nie ma zgody z uwagi na sprzeczności szkół rozumienia kultury organizacyjnej, wiele rozmytych i różnicowanych jej definicji, niejasnych i różnie opisywanych zależności pomiędzy nią a strategią przedsiębiorstwa i jego otoczeniem czy też w kontekście istniejących typologii, modeli, elementów i koncepcji kultury organizacyjnej [20, s.10]. W tym kontekście, pomocnym do lepszego

rozpoznania omawianej problematyki mogą okazać się funkcje jakie pełni kultura organizacyjna zarówno na poziomie jednostkowym, jak również zespołowym i biznesowym. Niektórzy autorzy zwracają uwagę na następujące funkcje kultury organizacyjnej [2, s.171]: funkcja integracyjna, która daje pracownikom poczucie tożsamości, bezpieczeństwa, jedności, zaspakaja potrzebę przynależności; funkcja percepcyjna, która pozwala pracownikom zrozumieć celowość i zasadność ich działań, dzięki świadomości i zaakceptowaniu systemu norm i wartości panujących w organizacji; funkcja adaptacyjna związana ze zmianami zachodzącymi w przedsiębiorstwie i polega na stabilizowaniu rzeczywistości, redukcji niepewności, za pomocą wypracowanych wzorów reagowania na zmiany zachodzące w otoczeniu organizacji [23, s.433]; funkcja rozwojowa polega natomiast na edukowaniu poszczególnych pracowników w zakresie rozwoju kompetencji w zakresie komunikacji wewnętrznej, pracy zespołowej, rozwoju osobistego oraz zawodowego i innych.

Na gruncie wymienionych funkcji kultury organizacyjnej można stworzyć założenia do podejmowania działań w obszarze kultury organizacyjnej, które mają wpływ na sprawne funkcjonowanie organizacji. Są to działania takie jak [12, s.6]: umożliwienie szybkiej, sprawnej i jednoznacznej komunikacji pomiędzy uczestnikami organizacji, która sprawia, że pracownicy dobrze się rozumieją dzięki kodom językowym, hasłom, symbolom; standaryzowanie zachowań członków organizacji, które zwiększają przewidywalność i zastępują doraźną kontrolę. Przyjmuje się, że stopień kulturowo narzuconej standaryzacji i przewidywalności zachowań zależy od oceny organizacji przez otoczenie - im wyższa jest ta ocena tym wyższy stopień standaryzacji; interpretacja i ocena rzeczywistości organizacyjnej przez pracowników oraz zachodzących zmian polegająca na tym, że kultura organizacyjna wykształca podobieństwa w rozumieniu i postrzeganiu zjawisk zachodzących w otoczeniu i przedsiębiorstwie; działania w kierunku wspólnoty kulturowej, które działają jak integrator zarówno aspiracji, celów, dążeń, które służą samorozwojowi w organizacjach doceniających wartość zasobów ludzkich, jak również obaw pracowników.

Kultura organizacyjna jest nieodzownym elementem każdej organizacji i dotyka wszystkich jej obszarów, bowiem wiąże się z misją, strategią, komunikacją wewnętrzną, motywowaniem, przywództwem, zarządzaniem zmianą i innymi aspektami działalności przedsiębiorstw. Dlatego też zasadne jest dokonanie przeglądu różnych podejść, po to by zidentyfikować te jej wymiary, które warunkują zachowania pracownicze i kierownicze. Tylko takie podejście pozwoli na rozpoznanie warunków, potencjału i gotowości kultury organizacyjnej do zmian [2, s.167].

#### **4. Rola kultury organizacyjnej we wdrażaniu zmian w przedsiębiorstwie**

Pierwotne założenia dotyczące wdrażania zmian w organizacjach oparto o przekonanie, że dobrze zaprojektowana proceduralnie zmiana poparta doświadczeniem biznesowym przyniesie sukces. Było to zgoła błędne założenie, bowiem wyniki wdrożeń i analizy porażek z roku na rok wskazywały na fakt, że zmiany najlepiej wdrażane są tam, gdzie menedżerowie umożliwia-

ją pracownikom ich zrozumienie i określają wyraźny plan wspólnych działań. Na tym tle wyłania się rola kultury organizacyjnej, a przedsiębiorczość coraz częściej określa się jako interpretowanie kultury i wpływanie na nią [22, s.250]. Postawa pracowników, a tym samym wytworzenie przez nich pewnych norm i wzorców zachowań podczas wdrażania zmian kształtują kulturę organizacyjną, a ta z kolei zależy od wybranej strategii wdrażania zmiany. Zmiany o charakterze ewolucyjnym w kontekście kultury organizacyjnej ułatwiają adaptację załogi podczas wdrożenia i pozwalają na łagodniejsze dostosowanie kultury organizacji do nowych warunków funkcjonowania. Natomiast strategia rewolucyjna zmiany jest zazwyczaj nieplanowana, wymuszona przez otoczenie zewnętrzne i najczęściej generuje duży opór załogi, który zakłóca bieżące funkcjonowanie firmy, bowiem jest ona przeprowadzana odgórnie, bez wstępnych konsultacji, wymuszając szybkie zmiany. Literatura przedmiotu i praktycy uznają zmiany ewolucyjne za korzystniejsze z punktu widzenia kultury organizacyjnej, przygotowania załogi oraz wyzwalania innowacyjności i podnoszenia wydajności pracy [1, s.87].

Analizując kulturę organizacyjną pod kątem wdrażania zmian w przedsiębiorstwie Hofstede z zespołem wyróżnia pięć płaszczyzn wartości kulturowych, które warunkują postawy pracowników w okresie zmiany. Są one pomocne do analizy wpływu kultury w organizacji na skuteczność wdrażania zmian w przedsiębiorstwie: dystans do władzy, kolektywizm i indywidualizm, kobiecość i męskość, unikanie niepewności, orientacja krótko i długookresowa [10, s.43]; dystans do władzy odzwierciedla dominujące w kulturze podejście do nierówności, wyrażające się stosunkiem podwładnych do przełożonych. Przyjmuje się, że im wyższy dystans do władzy tym większe posłuszeństwo, hierarchiczna struktura władzy, centralizacja, instrukcje, brak inicjatywy. Kultura organizacyjna o dużym dystansie do władzy nie służy wdrażaniu zmian w przedsiębiorstwie, bowiem one wymagają zrozumienia pomiędzy stronami, relacyjności, zaufania, a w efekcie zaangażowania pracowników; indywidualizm i kolektywizm oznacza dwie przeciwstawne postawy, gdzie indywidualizm oznacza przedkładanie dobra jednostki nad dobro grupy, natomiast kolektywizm dobra grupy nad dobro jednostki. Wdrażanie zmian w organizacjach o kulturze kolektywistycznej ma zdecydowanie większe szanse na powodzenie w stosunku do organizacji o kulturze indywidualistycznej, bowiem grupa, jej relacje, zrozumienie pomiędzy członkami grupy, współpraca i wsparcie w czasie wdrażania zmian stanowią główne czynniki wspierające proces wdrożenia; kobiecość i męskość w organizacji dotyczy natomiast różnych zachowań organizacyjnych zależnych od płci. Zróżnicowanie polega na podziale cech uznawanych stereotypowo za męskie i kobiece, gdzie zachowania męskie są skorelowane bezpośrednio z twardymi czynnikami motywacji takimi jak wysokie zarobki, prestiż, rywalizacja, natomiast zachowania kobiece z motywatorami miękkimi takimi jak współpraca, poczucie bezpieczeństwa, stabilizacja [6, s.363]. Wdrażanie zmian w duchu takiego postrzegania należałoby rozpatrywać pod kątem sposobu odbioru zmiany przez pracownika

danej płci, a co za tym idzie stopnia zaangażowania w zmianę, a realizację celów własnych; unikanie niepewności to kolejna płaszczyzna kultury organizacyjnej przedsiębiorstw, która jest najbardziej niebezpieczna dla elastyczności przedsiębiorstw i realizacji jej funkcji adaptacyjnej, bowiem oznacza ona, że pracownicy nie akceptują zmian, a wszelkie zaburzenia dotychczasowego ładu, reguł funkcjonowania oraz zasad współpracy w organizacji generują w nich poczucie niepewności, strachu, a w konsekwencji opór wobec zmiany. Na tej podstawie najprościej o zachowania w kierunku sabotowania wdrożenia zmiany. W takich organizacjach jeszcze przed projektowaniem planowanej zmiany, należy najpierw dokonać zmiany kultury organizacyjnej. Nie jest to zadanie łatwe, a zmiany tego typu należą do najtrudniejszych, jednak unaoczniając załodze walory z wdrożenia, możliwości rozwoju, zdobycia nowej wiedzy, podniesienia kompetencji, a nawet możliwości awansu lub ugrontowania swojej pozycji w przedsiębiorstwie szanse na powodzenie rosną. Tego typu zmiany w obrębie kultury organizacyjnej są zazwyczaj czasochłonne, jednak jak wskazuje praktyka bez nich wdrożenie planowanej zmiany w innym zakresie ma niskie szanse na sukces; orientacja krótko i długookresowa w kulturze organizacyjnej odnosi się do dwóch pojęć: celów i korzyści. Jeżeli przyjęto w przedsiębiorstwie orientację krótkookresową to aktywność pracowników jest podporządkowana realizacji bieżących celów, głównie z punktu widzenia korzyści. W orientacji długookresowej także korzyści determinują stopień zaangażowania pracowników, jednak pracownicy chętniej zdobywają wiedzę i podnoszą swoje kompetencje w duchu rozumienia kultury poszanowania powszechnie przyjętych wartości, tradycji i postrzegania hierarchii. Kluczem do doboru orientacji krótko lub długookresowej w procesach wdrażania zmian w organizacji jest rozpoznanie potrzeb i oczekiwań pracowników oraz zarządzających z uwzględnieniem czasu zaplanowanego na wdrożenie i efektów jakich oczekują decydenci po wdrożeniu zmiany.

### **5. Podsumowanie**

Odnalezienie się we współczesnych realiach i sprostanie tempu życia gospodarczego wymaga od organizacji nieznaną dotąd aktywności i elastyczności. Na rynku gospodarczym mogą przetrwać tylko te organizacje, które wykazują największą zdolność do zmian. Jednocześnie zmiany w organizacji budzą naturalny lęk, obawy i wątpliwości zarówno wśród pracowników, jak i kadry menedżerskiej, a ukształtowane na tej podstawie kultura zarządzania i kultura organizacyjna nie zawsze sprzyjają transformacjom wewnętrznym. W takich warunkach, coraz więcej przedsiębiorstw zwraca szczególną uwagę na znaczenie zasobów ludzkich w budowaniu zdolności przedsiębiorstwa do szybkiej oraz skutecznej adaptacji do zmieniającego się otoczenia zewnętrznego i tym samym skutecznemu wdrażaniu zmian. Niezbędne staje się zatem stworzenie warunków, które umożliwią wyłonienie w organizacji ludzi aktywnych, pomysłowych, nie bojących się wyzwań, zadbają o ich rozwój i zapewnią wsparcie, zachęcając innych do podejmowania inicjatyw. Tylko tak ukształtowana kultura organizacyjna ma szansę pozytywnie wpływać na kondycję przedsiębiorstwa, jego elastyczność i

zdolność reakcji w dynamicznym, ciągle zmieniającym wymagania i potrzeby otoczeniu, a w efekcie budowanie postawy konkurencyjnej.

#### Literatura

1. Balcerek A., *Implementacja zmian w przedsiębiorstwie a zmiany kultury organizacyjnej*. [w:] (red.) Juchnowicz M., *Kulturowe uwarunkowania zarządzania kapitałem ludzkim*. Wolters Kluwer Business, Kraków 2009.
2. Biesaga-Słomczewska E.J., Iwińska-Knop K., *Marketing wewnętrzny we współczesnej organizacji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2017.
3. Bjerke B., *Kultura a style przywództwa. Zarządzanie w warunkach globalizacji*. Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2004.
4. Błędowski P., Cieślakiewicz M., Cyrek M., *Zarządzanie zasobami ludzkimi w procesach modernizacji i adaptacji do zmian: rekomendacja opracowana w ramach projektu „Czas na zmiany - strategiczne zarządzanie zmianą w podregionach województwa lubuskiego”*. Instytut Nauk Społeczno-Ekonomicznych, Łódź 2012.
5. Czop K., *Zdolność organizacji do zmian i jej wpływ na proces zarządzania zmianą*. Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej, Zarządzanie nr 24 t. 2, Częstochowa 2016.
6. Danielewicz D., *Wpływ kultury organizacyjnej na budowę programów rozwoju kompetencji w organizacji*. [w:] (red.) Juchnowicz M., *Kulturowe uwarunkowania zarządzania kapitałem ludzkim*. Wolters Kluwer, Kraków 2009
7. Deshpande R., Parasurman R., *Linking Corporate Culture to Strategic Planning*. [w:] „Organizacja i Kierownictwo” 1987, nr 6.
8. Geetz C., *The Interpretation of Culture*. Basic Books, Londyn 1973.
9. Harrison S., *Przywoitość w zarządzaniu. Jak male gesty budują wielkie firmy*. [w:] Sitko-Lutek A., Jakubczak J., *Kultura organizacyjna w perspektywie międzynarodowej*. [w:] (red.) A. Sitko-Lutek, *Kompetencje i kultura organizacyjna przedsiębiorstw w perspektywie międzynarodowej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014.
10. Hofstede G., Hofstede G.J., Minkov M., *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*. PWE, Warszawa 2000.
11. Jacques E., *The Changing Culture of a Factory*. Tavistock, London 1951.
12. Koźmiński A. K., Jemielniak D., Latusek D., *Współczesne spojrzenie na kulturę organizacji*. [http://www.researchgate.net/publication/255564837\\_Wspolczesne\\_spojrzzenie\\_na\\_kulture\\_organizacji](http://www.researchgate.net/publication/255564837_Wspolczesne_spojrzzenie_na_kulture_organizacji) (dostęp: 05.11.2018).
13. Marcisz J., *Kultura organizacyjna i jej specyfika*. [w:] (red.) Gawron I., Myjak T., *Kultura organizacyjna przedsiębiorstwa. Wybrane zagadnienia*. Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nowym Sączu, Nowy Sącz 2017.
14. Masłyk-Musiał E., *Organizacje w ruchu. Strategie zarządzania zmianami*. Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2003.
15. Osbert-Pociecha G., *Zdolność do zmian jako siła sprawcza elastyczności organizacji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu, Wrocław 2011.
16. Rozkwitalska M., *Zarządzanie międzynarodowe*. Difin, Warszawa 2007.
17. Schein E. H., *Organizational Culture and Leadership*. Jossey-Bass, San Francisco 1992.
18. Schwartz H., Davis S.M., *Marching Corporate Culture and Business Strategy*. „Organizational Dynamics” 1981, nr 10.
19. Smith G.D., Arnold D.R., Bizzell B.G., *Business Strategy and Policy*. Houghton Mifflin Company, Boston 1985.
20. Sułkowski Ł., *Czy warto zajmować się kulturą organizacyjną*. „Zarządzanie Zasobami Ludzkimi”, nr 2008/6.
21. Sułkowski Ł., *Problemy poznawcze opisu kultury organizacyjnej*. „Przegląd Organizacji” 2002, nr 2.
22. Ściborek Z., *Etyczne aspekty zmian w organizacji*. [w:] (red.) Popławski W. T., Kaczorowska-Spychalska D., *Nowe trendy w zarządzaniu – wybrane uwarunkowania innowacyjności i konkurencyjności*. „Przedsiębiorczość i Zarządzanie” t. XVII nr 7/III, 2016.
23. Wyrostek M., *Kultura organizacyjna jako wsparcie zmian w przedsiębiorstwie*. „Zarządzanie i Finanse” nr 1/3, 2012.

## НЕОКЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ: ДО ПИТАННЯ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ

*Гацелюк Віктор Олександрович,  
аспірант Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
viktorgatselyuk@gmail.com*

*Науковий керівник –  
к. культ. Денисюк Ж. З.*

Теоретичне опрацювання проблематики розвитку неокласичної хореографії в ракурсі постановня цього феномену як історичного явища підкреслює не лише важливість і актуальність наукових досліджень цього напрямку, але й необхідність вироблення теоретико-методологічних підходів у вивченні даної проблематики.

Питання розвитку неокласицизму у хореографії на сьогодні ще недостатньо опрацьовані, відтак, і корпус історіографічних досліджень про неокласицизм в хореографії є дещо розрізненим, оскільки це явище своєрідно виявилось в різних видах художньої творчості. Так, дослідниця Л. Ємахонова вважає неокласицизм одним з різновидів модерну в архітектурі та музиці [1], Н. Маньковська [2] часто вживає термін неокласици на позначення постмодерністичних тенденцій в хореографії. Дослідники М. Марсель, І. Жіно, М. С. Корнер поєднують неокласицизм художній з неокласичними тенденціями в сучасному балеті [7; 9].

Загалом поняття неокласицизму (від «нео»- новий) позначає різні художні явища останньої третини ХІХ-початку ХХ ст., що тяжіють до традицій античного мистецтва: архаїки та стилістики бароко в архітектурі, живописі та музиці. На відміну від класицизму доби італійського Відродження або від французького класицизму, неокласицизм розглядає античність не як культурний ідеал, а як матеріал для символізації асоціативних варіацій і деконструкції для відображення до сучасних соціокультурних та інтелектуальних проблем.

Сюжети і герої античних міфів, образотворчі форми античного мистецтва, загальні уявлення про античну культуру і цивілізацію в контексті світової історії постають в неокласицизмі як умовний код сучасних культурних рефлексій; архетипічний каркас художньо-філософських ілюзій ХХ ст., культурно-історичне тло вирішення «вічних проблем людства» в мінливому світі сучасної культури й цивілізації.

Виникнення неокласицизму зумовлене прагненням протиставити сучасній реальності, з її трагізмом і відчуженістю людської особистості, вічними цінностями, бажанням відродити високий стиль класичного мистецтва. Неокласицизм стверджує ідеальні, позачасові

образи, вільні від усього конкретного, зумовленого плином реальної історії. Однак сама полемічність такої установки викликає до життя здобутки, що яскраво відображають саме свою епоху.

Традиції неокласичної хореографії спочатку поширилися в США гастролерами та педагогами, які в подальшому отримали розвиток у творчості національних балетмейстерів, передусім – у мистецтві Дж. Баланчина (1904-1983). В його балетах найчастіше неокласичних безсюжетних, узагальнений хореографічний образ виростає з образу музичного. В основі його робіт – музика видатних композиторів - від майстрів ренесансу та бароко XVII ст. до сучасних експериментаторів XX ст.: «Серенада» (1934) П. Чайковського, «Кончерто бароко» (1949) І.С. Баха, «Агон» (1950) І. Стравінського, «Коштовності» (1967) Форе-Стравінського-Чайковського. Хореографія Баланчина вимагала від виконавців досконалого володіння класичним танцем, повного підкорення задуму хореографа.

Серед вчених, дослідників хореографічної творчості Дж. Баланчина – М. Михайлов, М. Константинова, В. Красовська, Ю. Слонимський, та ін. У 70-80-х роках XX ст. такі балетознавці, як В. Уральська, Н. Ельяш прагнули аналізувати окремі ознаки сучасної хореографії. Проте ці дослідження були розрізненими, несистематизованими.

Англомовні дослідження неокласичної творчості Дж. Баланчина ґрунтуються, передусім, на таких роботах, як каталог всіх постановок балетмейстера; огляд періодики, що включає весь американський період Баланчина, підготовлений Н. Рейнолдс [11]; «Детальний опис знаменитих балетів» Дж. Баланчина і Ф. Мейсона, що витримало чотири видання та унікальне зібрання статей-спогадів тих, хто знав його, що побачило світ завдяки подвижництву Ф. Мейсона [16]; праці найавторитетніших авторів - Л. Кірстайна [6] і Едв. Денбі [5]; дві повних біографії Б. Темпера [12], і Р. Бакла [4], написана також в результаті тривалих бесід з хореографом, монографія німецького мистецтвознавця [8] та ін.

Можна констатувати, що на сьогодні сфера неокласичної хореографії недостатньо досліджена. Якщо брати до уваги ті наукові роботи, які є зараз, то в них відсутній системний підхід, який би дав змогу відобразити все розмаїття стилістики балетної неокласики. У другій половині XX століття більшість хореографічних форм, які розвивалися під впливом художньої стилістики історизму, набули самостійного завершеного виду. «Неокласицизм в хореографії» тощо були відмінні від класичної хореографії, народного та бального танців. Водночас ці танцювальні форми єднали те, що їх репрезентація точно відповідала всім вимогам хореографії XX століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Емахонова Л.Г. Мировая художественная культура. М.: Academia, 2000. 544 с.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
3. Balanchine G., Mason F. Balanchine's complete stories of the great ballets. N. Y. : Doubleday, 1977. 838 p.

4. Buckle R. George Balanchine, balletmaster: A Biography in collaboration with John Taras. NY: Random House, 1988. 432 p.
5. Denby B. Dance Writings / Ed. By Robert Cornfields and William Mackay. N. Y. : Knopf, 1987. 624 p.
6. Kirstein L. The New York City Ballet. N.Y. : Knopf, 1973. 261 p.
7. Korner M.S. The fifth estate. Suri Shore passes the Balanchine legacy on to a new generation // Dance teacher, № 2'2000
8. Koegler H. Balanchine und das moderne Ballett. Hannover: Fridrich, 1964. 267 p.
9. Marselle M., Gino I. La Dance au XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Bordas, 1995. 264 p.
10. I remember Balanchine: recollections of the ballet master by those who knew him / Francis Mason. NY: Doubleday, 1991. 604 p.
11. Remolds N. Repertory in review: 40 years of the New York City Ballet. N. Y. : The Dial Press, 1977. 321 p.
12. Taper B. Balanchine. A biography. N. Y. : Times Book, 1984. 438 p.

## **ДИГІТАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР**

***Дашенкова Наталія Миколаївна***

*к.філос.н., доц. Харківського національного  
університету радіоелектроніки  
natalia.dashenkova@nure.ua*

***Горячківська Ганна Миколаївна***

*к.філос.н., доц. Харківського національного  
університету радіоелектроніки*

Технологічний розвиток останніх декількох десятиліть задає нову якість існування людини та суспільства, впливає на культурний та цивілізаційний розвиток. Особливо значущим є технологічний розвиток сучасних медіа, які, власне, вже невірно називати саме так. Сучасні дигітальні медіа меншою мірою виступають як посередник, виконуючи безпосередньо функції формування думок, цінностей, спонукання до дій, як на рівні індивіда, так і на рівні суспільства. Дигітальні медіа стали соціальним актором, вони діють, хоча й не так само, як інші актори. Тому не буде перебільшенням поставити цей об'єкт в центр соціальної уваги, наукових досліджень, філософської рефлексії.

Дослідження так званих «нових медіа», до яких відносять ті, що відповідають принципу активної взаємодії між медіа та користувачем, дозволяють реалізовувати вільний вибір змісту та шляхів отримання повідомлення та відбуваються саме в той момент, коли до них звертається суб'єкт, мають своїми витокami класичні роботи М. Маклюєна [1], присвячені розумінню медіа як розширенню (або продовженню чи покращенню, бо з погляду топології, можливе й таке розуміння) тілесних можливостей людини, які відповідають за сприйняття та взаємодію зі

світом. І хоча сам класик вважав «головним» медіа сучасності телебачення, зараз можна сказати, що це звання перейшло до саме дигітальних медіа з їх незрівняним технічним багатством та широкими можливостями, які, до того ж, постійно зростають.

Необмежене розповсюдження дигітальних медіа призводить до суттєвих змін в житті людини та суспільства. Можна сказати, що дигітальна культура є новим виміром існування людини, найвпливовішим фактором, що формує сучасну її сутність (див. [4]). Це той випадок, в якому, за словами М. Маклюєна, засіб сам по собі є змістом [3], тобто засіб (метод, форма, пристрій тощо) важливіший за те, до чого його застосовують, бо саме перший визначає друге.

Сьогодні в деяких моментах можна говорити про поступову (і може, не очевидно) деантропологізацію культури, коли розвиток культури задається не антропним фактором. Прикладів цьому багато: від управлінської машинерії Big Data, технології аналізу та використання великих масивів даних, що «знають» про людину взагалі та конкретну людину більше, ніж будь-хто, до «цифрових двійників», що створюються самим суб'єктом в соціальних мережах або владними органами в процесі ідентифікації користувачів послуг (див. [4]). Формування іншого «Я» задля мережевої комунікації, яке може здаватися чимось несерйозним або частковим, тягне, проте, за собою й змінення власного «Я», бо дає вихід уявному, фантазматичному. В цьому процесі змінюються цінності та установки, встановлюються нові межі особистості, створюються нові уявлення про можливості та здібності індивіда. Інстанція уявного провокує суб'єкта вважати себе непереможним та всемогутнім, здатним маніпулювати та контролювати своє минуле та майбутнє, керувати власним образом (що є не тільки презентацією, а й природою цифрового суб'єкта) та визначати власну судьбу.

Процес взаємодії індивіда з дигітальними медіа можна характеризувати як перформативний акт: уявлення про себе, цифрові ідентичності безперервно створюються, і лише в самих діях по створенню та підтримці вони і є можливими. На відміну від розуміння себе та своїх дій в реальному житті, де вони постійно піддаються корегуванню з боку реальних інших, цифрові образи є певною мірою речами, які можна міняти, з якими можна діяти за власним бажанням або потребами, які є повністю керованими та контрольованими.

Володіння речами, як відомо, дає людині впевненість в ґрунтовності власного існування, в можливості контролю над своїм життям, в символічному подоланні його обмеженості, зрештою, в символічному пануванні над смертю. Володіння цифровим образом «Я» через його перформативний характер відрізняється від володіння матеріальною або будь-якою іншою річчю необхідністю постійної активної підтримки, яка веде до розширення цього «цифрового двійника», бо ця тінь суб'єкта здатна лише збільшуватися. Образ «Я», створюваний в інтерактивній взаємодії з такими ж цифровими суб'єктами, в своєму функціонуванні в якості

речі переростає реального індивіда. Навіть смерть людини не знищує її відображення в цифровому просторі, яке, до того ж, не співпадає з реальним обличчям. Те, що залишається після смерті людини в цифровому світі, не обмежується архівом її прижиттєвих записів; цифрові сліди продовжують вести до дегуманізованого й майже вічного двійника, який продовжує функціонувати і з часом лише зростає.

Актуальність проблематики переформатування дигітальними медіа сучасної культури викликає пильну увагу дослідників в багатьох напрямках. Виникнення нових напрямів досліджень різних аспектів дигітальної культури (наприклад, Internet Studies, New Media Studies, Game Studies або більш спеціалізовані Critical Cyberculture Studies чи навіть Digital Death Studies) свідчить про спроби усвідомити особливості ситуації, коли засіб є змістом і розвиток технологій викликає не лише кількісні зміни.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека [Текст] / Маршал Маклюэн. – М.: Канон-Пресс/Кучково поле, 2003. – 464 с.
2. Засць В.М. Проблема медіа впливу на світогляд особистості у філософській спадщині М.Маклюена [Текст] / В.М.Засць. // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2016. – №14. С. 32-35.
3. Маклюэн М. Средство само есть содержание [Текст] / Маршалл Маклюэн. // Информационное общество: сборник. – М.: ООО “Издательство АСТ”, 2004. – С. 341–348.
4. Рупперт Э. Государственные топологии устройств хранения баз данных [Текст] / Эвелин Рупперт. // Социология власти. – 2018. – Том 30, №3. С. 165-192.

## **ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ**

***Касьяненко Андрій Сергійович***

*викладач кафедри режисури естради  
та масових свят Київського національного  
університету культури і мистецтв  
andriikasianenko@ukr.net*

Івент-бізнес у цілому світі має свою специфіку та історію: якщо американському івент-бізнесу вже більше 150 років, то в Україні – це молода івент-індустрія, що успішно розвивається вже 15 років. Наша країна має багатий історико-культурний, природний, творчий потенціал для розвитку саме цього виду індустрії. Етнічна українська музика, традиції, фольклор є базою для розвитку фестивалів, що будуть представляти українську культуру та демонструвати колорит нації. Як зазначають українські фахівці з івент-бізнесу, «головним питанням є те, як вивести їх на світовий рівень та зробити об'єктами масового туристичного попиту даного сегменту

ринку» [2, с.12 ].

Однак, впевнено можна сказати, що івент-бізнес в Україні – це ринок з високою конкуренцією та дуже низькою фаховою культурою. У першу чергу українським івентам не вистачає якісного рівня організації дійства. Деякі фестивалі, свята ще досі мають стихійний характер, що перешкоджає притоку туристів. Тому у сфері організації заходів в Україні, яка є надзвичайно перспективною, можна виділити основні проблеми, які гальмують її розвиток, як нестача кваліфікованих кадрів на ринку; неготовність українських клієнтів до сучасних творчих заходів; відсутність на ринку майданчиків для комунікацій агентств (асоціацій, галузевого середовища тощо).

Однією з основних проблем івент-бізнесу в Україні є непрацююча на сьогодні асоціація івенторів та відсутність альтернативного майданчику. Існує лише щорічна міжнародна премія Український Event Awards – щорічний незалежний професійний конкурс, в ході якого оцінюються можливості та перспективи індустрії, творчі досягнення і професійний рівень організаторів спеціальних заходів, і відзначаються знакові події року міжнародного і національного масштабу. Нагородження українських подій – це визнання професіоналізму та виключності організатора заходів на івент-ринку. Це значимість проведених заходів для України та значення України на міжнародній арені. Фестиваль сприяє розвитку івент-індустрії, визначає тенденції розвитку та найкращі заходи, на яких можна і потрібно рівнятися.

18-19 травня 2017 року в Києві в найбільшій в Східній Європі кіностудії FILM.UA відбулася Сьома незалежна премія у сфері організації заходів Української Події. На Премію було подано 102 роботи від 36 компаній-організаторів заходів різної спрямованості. ГРАН-ПРІ отримав проект «Арт в Катакомбах». Фестиваль також став переможцем у номінаціях: «Кращий малобюджетний проект» та «Кращий регіональний захід». Фестиваль «Арт в Катакомбах» відбувся з 18 по 22 травня 2016 року. в с. Нерубаївське Одеської області за замовленням Біляївської районної державної адміністрації, організатором виступило київське івент-агентство «Г.Е.М.». Основна мета проведення фестивалю – залучення уваги туристів та фахівців до Музею Нерубаївських катакомб, розвиток культурного життя в районі. Квести у катакомбах, оновлена експозиція Музею та нова екскурсія, яку провів відомий історик та краєзнавець Олександр Бабич, майстер-класи по «таємним наукам», вистави і виступи від одеських митців – це не повний перелік того, що представили організатори Фестивалю.

В українській івент-сфері на сучасному етапі розвитку існує дуже багато проблем, які вимагають кардинальних рішень: пост оплати: все частіше клієнти вибирають не креативне агентство, а «банк», який може запропонувати найкращі умови кредитування; нечесні тендери з мінімальними термінами на підготовку, відсутністю особистої зустрічі, та нерозумінням клієнтів, титанічної праці команди івен-менеджерів на стадії

генерації ідеї та формування комерційного пропозиції; безвідповідальні співробітники, які повинні потрапляти в чорний список і назавжди залишати ринок, а не кочувати з однієї компанії в іншу; відсутність розуміння івент-культури: агентствам необхідно вести просвітницьку роботу щодо творчих заходів та режисури проєктів.

Це все приводить до того, що українським агентствам, які дійсно роблять фахові, якісні, концептуальні проєкти, щодня доводиться боротися зі стереотипним мисленням і постійними бар'єрами у реалізації творчих рішень.

Однією з основних причин нестачі кваліфікованих кадрів на ринку івент-бізнесу є невідповідність профільної освіти та низький рівень професійної обізнаності. Івент-менеджери – це керівники. У питанні заходів вони повинні спілкуватися з клієнтами, дізнаватись про цілі заходу, аудиторію, бюджет і отримувати повну картину очікування. Далі за допомогою мозкового штурму їм необхідно знайти ідеальний концепт заходів. На цій стадії, і в цілому в роботі, найважливіше ціниться вміння творчо мислити, пропонувати креативні ідеї, що є однією з головних якостей івент-менеджера. Захід – це ефективний інструмент для вирішення завдань, які гостро стоять в компанії і пов'язані з внутрішніми комунікаціями, нематеріальною мотивацією команди, позиціонуванням бренду, діалогом та вибудовуванням взаємовідносин з клієнтами та партнерами. Після затвердження проєкту з клієнтом необхідно його реалізувати: зібрати всіх підрядників, технічне та звукове забезпечення, артистів шоу-програми і проконтролювати їх виступи, та нести відповідальність за кожен елемент заходу, навіть той, який від них не залежить. Тут потрібно вміти прораховувати всі ризики і вміти їх запобігти.

Івент-менеджер – дійсно складна професія, тому що гостро вимагає гармонійного поєднання аналітичного та творчого складу розуму, щоб педантично і без помилок обчислити бюджет і скласти яскравий сценарій заходу для конкретної аудиторії. Навчитися цьому дуже складно, в Україні, крім Київського національного університету культури і мистецтв, де відкрито єдину в Україні кафедру івент-менеджменту, є також приватні школи та курси, де можна навчитися бути організатором заходів, а навчають там спеціалісти івент-ринку, власники топових агентств. Щоб отримати якісного фахівця, потрібно створити внутрішню систему навчання потенційних кандидатів ще на стадії відбору.

Не зважаючи на існуючі проблеми, як зазначає відомий дослідник українського івент-менеджменту М.Поплавський, «На даний момент event-менеджмент – один з найдинамічніших інструментів роботи BTL-агентств на комунікаційному ринку. Кількість агентств, що надають послуги event-менеджменту, постійно зростає, а організація та проведення заходів досягає європейського рівня. Отже, як і PR-галузь event-менеджмент має великі перспективи розвитку в Україні» [4, с.196 ].

### **Література**

1. Берлов А. Эволюция ивент-менеджера [Электронный ресурс] / А. Берлов - Режим доступа: <http://www.eventmarket.ru/articles/org/detail.php?ID=6380>.
2. Иванова О. В. Методичні підходи до розробки бізнес-ивенту [Електронний ресурс] / Иванова О. В., Марковський О. В. - Режим доступа: <http://firearticles.com/economika-pidpryemstv/220-metodichn-pdhodi-do-rozrobkibznes-ventu-vanova-o-v-markovskiy-o-v.html>
3. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства / Франсуа Колбер при участии Ж. Нантель, С. Билодо, Дж. Д. Рича; [пер. с англ. Л. Г. Мочаловой]. - Санкт-Петербург : АРТ-Пресс, 2004. - 255 с.
4. Поплавський М.М. Event-менеджмент у індустрії дозвілля /Михайло Поплавський// Питання культурології : зб. наук. праць. Вип. 33 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2017. – С.196.
5. Шумович А.В. Великолепные мероприятия: Технологии и практика event management / А. В. Шумович. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2008. – 336 с.
6. Хальцбаур У. Event-менеджмент / У. Хальцбаур, Э. Йеттингер, Б. Кнаузе, Р. Мозер, М. Целлер; [пер.с нем. Т. Фоминой] – М. : Эксмо, 2007. – 384 с.

## **НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВ**

***Ковпак Наталія Костянтинівна**  
асистент Київського національного  
університету культури і мистецтв  
[marinenko.natalia@gmail.com](mailto:marinenko.natalia@gmail.com)*

Обряди належать до прадавніх складових людської культури, беруть свій початок у глибині віків. На думку А. Темченка, «за допомогою обряду створюється загальна життєва модель людини, яка полягає у констатації періодичності її існування» [4, с. 103]. Протягом багатьох століть формувалися, розвивалися, вдосконалювалися, перероджувалися, і тому набули свою специфічну драматургію.

Виділяють дві групи обрядів: сімейні та календарні.

Головні особливості драматургії обрядів:

1. досконале вивчення місцевих традицій, звичаїв, ритуалів регіону, сім'ї або цілого покоління, де буде відбуватися даний обряд;

2. в роботі над постановкою календарних свят та обрядів необхідно враховувати як релігійні, так і язичницькі ритуали, які присвячені явищам природи, пори року, датам, аграрному календарю.

Кожен обряд має свою композиційну структуру, будується за всіма законами драматургії. Тут впливає ще одна особливість. У структурі обряду однією з головних його форм є ритуал, який може бути частиною великого обрядового дійства. У той же час дослідниці українського фольклору М. і З. Лановики вважають, що «подібним за значенням до обряду є ритуал, що означає форму складної поведінки, системи дій та мовлення, яка у

минулому була основним вираженням культових взаємин» [1]. Ритуал – це офіційно прийняте правило, встановлений порядок проведення обрядових дій. Ритуал може бути й самостійним урочистим офіційним актом-вручення нагороди, урочистого прийому та ін. ритуал від обряду відрізняється тим, що він дає уявлення про порядок проведення обрядових дій, організацією послідовності елементів обряду. Ритуал як урочистий акт може бути початком або кульмінацією обряду. Таким чином, до ритуалу належать спеціально встановлені норми складання символічних дій, система яких не припускає змін встановленого порядку.

У структуру обрядів також входить певна система обрядових та ритуальних дій, церемоній, звичаїв, традицій, які розкривають ідею того чи іншого обряду. Велике значення належить діям офіційного характеру. Вони відзначаються особливою урочистістю, їх прийнято називати церемоніями. У Великій енциклопедії (1896р., 19 том) відмічено, що «церемонія – (від лат.) зовнішня формальність, яка має своє символічне значення; це важливі дії суспільного та особистого життя.»

«Традиція (від лат. *traditio* – переказ, звичай) – це елементи культури, що передаються від покоління до покоління і зберігаються протягом тривалого часу» [5]. Традиції сприяють розвитку творчих початків у суспільних відносинах і культурі.

Звичай – стереотипний спосіб поведінки, який відновлюється в певній соціальній групі. Звичай дослідниця А. Марушкевич визначає «як практичну дію, що дає взірець для наслідування» і акцентує на тому, що народні виховні традиції і звичаї – це дві взаємопов'язані між собою форми виховного впливу на молоде покоління. Але звичаїв можна дотримуватись за звичкою, а традицій – свідомо, на основі переконання особистості в доцільності та суспільному значенні саме такої поведінки, мислення, діяльності [3]. Звичаї, які в процесі історичного розвитку втратили свою актуальність, можуть замінюватися новими, на відміну від традицій. Традиція може змінитися тільки частково, модернізуватися в сучасних умовах.

Ще одна особливість драматургії обряду, що відрізняє його від інших масових форм роботи, це символіка. Кожен окремий обряд, кожне фольклорно-етнографічне свято має свою, притаманну тільки йому символіку. Обряд – це завжди символ тих чи інших цінностей, певних подій. Через образне, асоціативне мислення, умовне позначення розкривається зміст, суть, поняття явища чи предмету. Символи є частиною обряду, образного розуміння дійсності. Як доводить етнограф А. Пономарьов, мова символів глибоко національна, і це визначається не лише набором своєрідних етнічних знаків, а й характером зв'язків із традиційним корінням: у народів, свідомість яких багато в чому залежить від вірувань, релігії, ритуалів, етнічні стереотипи складають систему їхнього світосприйняття і по суті є головними рисами національного життя; у народів, котрі тією чи іншою мірою втратили ці глибинні зв'язки, етнічні стереотипи поширюються

лише на зовнішні правила поведінки [2].

Художня основа обряду – народно-побутова драма, побудована на народних піснях, іграх, загадках, приспівках, казках, небилицях та ін. Обряд розкриває зміст події через систему образів, символів, емоційних дій, побажань, музики, які й створюють його сюжетну основу. Художні прийоми допомагають більш повному вираженню тих соціальних ідей, поглядів, моральних принципів і почуттів, що знайшли своє відображення в обряді. Умовні та символічні дії в обряді спрямовані на відображення суспільних, колективних, сімейних відносин, які складаються в житті людини. Таким чином, специфіка обрядів полягає ще й тому, що вони відображають дійсність в образній формі. А це досягається за допомогою музики, пісень, танців та ін. жанрів мистецтва, які сприяють більш повному розкриттю їх змісту. При цьому слід враховувати, що кожен вид мистецтва в розкритті та відтворенні певної сторони життя має свої переваги, притаманні тільки йому. Наприклад, слово, музика мають велику можливість передавати людські почуття, переживання. Враховуючи специфіку кожного виду мистецтва в розкритті ідейно-тематичного змісту, вони набувають особливого значення. Отже, мета обряду – передати, закріпити житейські ідеали, норми, традиції за допомогою символів та символічних дій.

Працюючи над написанням сценарію та постановкою обряду необхідно включати в дію ігрову програму, яка повинна відповідати темі та ідеї обрядового дійства, особливо це стосується календарних свят, які проводяться просто неба. Використовувати декілька площадок, функція яких – залучення глядача до співучасті, активізація їх до головної сцени, де буде відбуватися основне обрядове дійство. Але, попри традиційній, сталій основі обряду не виключена можливість імпровізації, змін та доповнень. Та вони не повинні порушувати значення певних звичаїв, традицій та ритуалів, обов'язково перегукуватися з народними традиціями та відповідати тематиці обряду.

Обов'язковим є врахування вікової категорії, оскільки на відкритих площадках присутня різноманітна аудиторія, тому слід звертати увагу на дитячі ігрові програми.

Процес формування кожного обряду – складний і довгий. Як і будь-який захід, обряд та фольклорно-етнографічні свята готуються за чітким сценарієм, має свою драматургію, яка визначає його ідейну спрямованість, зміст та художнє вирішення. Тому кожен обряд має свою тему, ідею та композицію. Всі складові композиції мають своє конкретне завдання.

На виразність обряду впливають умови, в яких він здійснюється. Як уже зазначалося, при цьому необхідно враховувати місцеві особливості, досвід та традиції певного регіону. Різноманітні сценічні площадки ставлять перед режисером конкретні питання композиційної структури, просторового вирішення обряду.

В роботі над обрядом необхідно мати на увазі наступні принципи, які допоможуть чітко визначити та донести до людей значимість того чи

іншого обрядового дійства. Не потрібно придумувати свої обряди, традиції, намагатися докорінно їх змінити. Серйозною проблемою є проблема, так званих, новацій, змін у традиційних обрядових діях. В обряд можна ввести якісь нові елементи, що відповідають сьогоденню, але його основу потрібно зберігати, адже вона склалась упродовж віків, успадковувалась поколіннями. Саме в цьому, власне, і полягає сама головна цінність обрядів.

**Література:**

1. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість: Підручник. – К.: Знання-Прес, 2001. – 591 с.
2. Пономарьов А. П. Українська етнографія: Курс лекцій. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
3. Родинна педагогіка: Навчально-метод. посібник / А. А. Марушкевич, В. Г. Постовий, Т. Ф. Алексєнко та ін. – К.: Видавець ПАРАПААН, 2002. – 216 с.
4. Темченко А. Моделювання властивості обряду в системі архаїчного світосприйняття // Народна творчість та етнографія. – 2004. - №4. – С. 98-104.
5. Традиція. Вікіпедія / [Електронний ресурс] / Wikipedia // – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Традиція> – Дата перегляду: 23.11.2018.

## СЦЕНІЧНА УВАГА В ТЕАТРІ І НА ЕСТРАДІ (КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ)

*Крипчук Микола Володимирович,  
канд. мистецтвознавства,  
доцент кафедри режисури естради  
та масових свят Київського національного  
університету культури і мистецтв  
kripchuk@gmail.com*

Сценічна увага є одним з найважливіших елементів психічної діяльності людини, що включає спрямованість і зосередженість свідомості на певному об'єкті. Володіння своєю увагою пов'язано з діяльністю наших органів відчуттів (зору, слуху, дотику, нюху, смаку), здатністю мислити і діяти. Психологами встановлено зв'язок між увагою і всіма психічними процесами, а саме: пам'яттю, мисленням, уявою і емоціями. У різних сферах людської діяльності існує своя специфіка і класифікація видів уваги.

У театральному мистецтві використовується сценічна (творча) увага – «така увага, при якій актор за допомогою своєї фантазії робить поставлений йому об'єкт необхідним для себе, потрібним, важливим, цікавим, таким, що йому, зрештою, стає важко від нього відірватися», тобто «творчо перетворює цей об'єкт» [1, с. 126].

Разом з тим, якщо в драматичному театрі, за твердженням К. Станіславського: «Артистові потрібен об'єкт уваги, але тільки не в

залі, а на сцені» [2, с. 149], то артистові естради потрібні об'єкти уваги, насамперед, у глядацькій залі, а також на сцені. Отже, поняття «увага» в естрадному мистецтві повинна мати свою специфіку.

У мистецтві театру існує два види сценічної уваги: мимовільна і довільна увага. Розглянемо, чи характерні вони для мистецтва естради.

Мимовільна або пасивна увага – це елементарна (фізична) форма уваги властива нам з дитинства, не вимагає великих розумових чи енергетичних зусиль.

Довільна (активна) увага завжди виходить за межі людського чуттєвого змісту та є завжди активною.

Крім того, крім довільної і мимовільної уваги в чистому вигляді існує перехідна форма, коли одна форма переходить в іншу.

Однак, якщо в драматичному театрі увага артиста на сцені може носити як пасивний, так і активний характер, а також одна форма уваги може плавно переходити в іншу, то на естраді увага артиста завжди довільна, оскільки короткі часові рамки виступу і співтворча взаємодія з публікою не дозволяють артистові її мимоволі сприймати. Отже, увага артиста на естраді завжди носить активний характер.

Залежно від характеру об'єкта творчу увагу можна розділити на зовнішню і внутрішню.

Зовнішня увага пов'язана з об'єктами, що знаходяться поза самою людиною. Вона може бути зоровою, слуховою, чуттєвою, смаковою, але серед цих видів зовнішньої уваги зорове і слухове є домінуючими, так як людині властиво орієнтуватися в навколишньому світі за допомогою зору і відчуттів.

Внутрішня увага тісно пов'язана з фізіологічними відчуттями, які виникають під впливом подразників, що знаходяться всередині організму (наприклад, біль, спрага), а також думки і почуття людини, образи, які створюються за допомогою уяви або фантазії.

Зовнішня увага, найчастіше, буває увагою мимовільною (пасивною).

У драматичному спектаклі використовується складна форма зовнішньої уваги, але не протягом усього театрального твору, а в якісь окремі моменти виконання ролі. А на естраді, практично завжди, артист використовує цей тип уваги протягом усього номера.

У той же час, потрібно відзначити наступне, якщо в драматичному театрі, за твердженням К. Станіславського, артист «створює безперервну лінію» [2, с. 393] уваги на сцені, то на естраді існуюча творча необхідність взаємодії виконавця з глядачами і можливим сценічним партнером формує іншу лінію уваги: специфічну, естрадну, яка миттєво зупиняється відповідно до реакції глядачів. Більш того, якщо артист естради не може стрімко «перенести» увагу з партнера на сцені на головний об'єкт – глядацьку залу, потім назад на сценічного партнера і так багаторазово протягом короткого номера, то інтерес публіки до виконавця відразу ж згасає.

До того ж, якщо в драматичному театрі артист під час вистави

на нетривалий час може «втратити» об'єкт уваги на сцені, то у нього є тимчасова можливість відновити втрачений зв'язок з об'єктом, а на естраді, у зв'язку з короткочасністю номера, виконавець позбавлений такої можливості: «втрата» об'єкта в глядацькій залі або на сцені завжди означає, що номер зазнає поразки.

На естраді, як підкреслював К. Станіславський, у артиста має бути «багатоплощинна увага», і кожна площина не повинна заважати іншій [2, с. 175].

Дійсно, багатоплощинна увага є характерною для специфічних умов роботи актора естради. Адже в повсякденному житті людина має багатоплощинну (багатооб'єктну або роздвоєну) увагу: одна площина не заважає іншій. Наприклад, людина малює (перша площина), одночасно вона слухає музику (друга площина), і в цей час звертає увагу на годинник (третя площина) і т. д.

В цьому і полягають головні труднощі в психотехніці артиста естради – вміння утримувати увагу на декількох площинах (об'єктах) одночасно: перша площина – глядачі, друга площина – сценічні партнери (якщо вони є в номері), третя площина – мікрофон, четверта площина – музичний інструмент або реквізит (залежно від жанру, в якому виступає артист), п'ята площина і наступні технічне оснащення та оформлення номеру (модульні конструкції, лазери, відеопроєкції, світлодіодні екрани, піротехніка, світлотехніка і т. д.).

Володіння мікрофоном, музичним інструментом, цирковим реквізитом і т. п., утримання уваги на декількох об'єктах одночасно на сцені і в залі для глядачів – зовсім не обов'язкові для драматичного артиста, а на естраді – це необхідні умови роботи. Цілком зрозуміло, що кількість площин, на яких артист естради повинен одночасно утримувати свою увагу залежить від жанру, в якому він виступає, від чисельного складу учасників номерів, від технічного оснащення і т. д.

Слід зазначити, що в сучасному світі існують естрадні майданчики, такі, наприклад, величезні, як багатотисячні концертні зали, палаци спорту або стадіони. Вони в кілька разів, а іноді і десятків разів більше, ніж глядацька зала в драматичному театрі. І безперечно, щоб з успіхом працювати на них, артисту потрібно вміти керувати своєю увагою і розподіляти її на весь простір концертного залу.

Навіть у видатних майстрів естради, як свідчать їх спогади, неодноразово виникало відчуття безпорадності і розгубленості на таких майданчиках.

Отже, управління своєю увагою і точним розподілом її на весь простір багатотисячного стадіону або концертного залу залежить від майстерності володіння артистом естради колами уваги: великим, середнім і малим.

Саме про це говорив Станіславський: «ви цілком зможете оцінити цей прийом тільки тоді, коли опинитесь на величезному майданчику концертної естради. На ній артист відчуває себе безпорадним, точно в пустелі. Там ви

зрозумієте, що для свого порятунку необхідно володіти досконало < ... > колами уваги» [2, 162-163].

Драматичний артист рідко використовує велике коло уваги. Він плавно перемикає свою увагу з малого кола на середнє і назад. А на естраді все інакше.

Артист естради, що стоїть на сцені, знаходиться в малому колі уваги, однак він взаємодіє з публікою, яка розташовується в великому колі уваги, і підключає середнє коло уваги, коли на сцені з'являється партнер (партнери, реквізит, технічне забезпечення номеру, використовуються складні постановочні конструкції і т. п.). Зазвичай, у досвідченого естрадного виконавця в будь-якому жанрі всі ці перемикання відбуваються миттєво.

Отже, для того, щоб з успіхом демонструвати естрадний номер артисту необхідно: володіти складною формою зовнішньо-внутрішньої уваги, вміти керувати багатоплощинною увагою на різних концертних майданчиках, володіти здатністю миттєво і багаторазово протягом короткого номера переключати увагу з об'єкта в глядацькій залі на об'єкт на сцені і назад, а, отже «подвійний світ» естрадного мистецтва чинить вплив і на цей елемент внутрішньої техніки актора, створюючи іншу, відмінну від мистецтва театру, структуру уваги.

Узагальнюючи, можна констатувати, що у поняття «увага» на естраді входить «реальний світ» (склад і поведінка глядацької зали), тобто цьому елементу внутрішньої техніки актора властиві такі ж закономірності, які характерні і для елемента «спілкування». А це, в свою чергу, знаходиться в повній відповідності з тим, що цей важливий елемент психотехніки артиста естради впливає на всі інші.

Таким чином, можна стверджувати, що на естраді існує специфічне і ускладнене розуміння терміна «увага» і його принципово інший зміст, ніж у театрі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режисера / Б. Е. Захава. – М. : РАТИ – ГИТИС, 2008. – 432 с.
2. Станиславский К. С. Собр. соч. : в 9 т. / К. С. Станиславский ; ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский ; коммент. Г. Кристи и В. Дыбовского. – М. : Искусство, 1989. – Т. 2. – 511 с.

## КЛАСТЕРИЗАЦІЯ ЯК ГНУЧКА МОДЕЛЬ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОГО БІЗНЕСУ

*Кузнецова Наталія Богданівна*  
к.е.н., завідувач кафедри економіки,  
підприємництва та маркетингу,  
Черкаський державний бізнес-коледж  
nataliya.kuznetsova14@gmail.com

Сьогодні у світовій економіці відбуваються радикальні зміни, які закладають основу глобальним трансформаціям суспільного життя. Вони пов'язані, зокрема, зі значними змінами вектору суспільного споживання, спрямованого на креативну продукцію; ціннісних пріоритетів людини, де визначальним фактором життя стає відпочинок та зростання інтересу до творчості як процесу і виду діяльності, а також активізацією інтелектуальної діяльності у суспільстві, внаслідок зростання рівня освіти населення та динамічного розвитку сфери науки. Все це мало вирішальний вплив на формування і розвиток нового сегменту національних економік – креативної економіки та виокремлення нового суспільного прошарку населення – креативного класу. Групування творчих людей на певних місцевих територіях зумовила концентрацію креативної діяльності у містах, регіонах, що організаційно знайшло своє відображення у формуванні кластерних об'єднань окремих видів креативного бізнесу. Організаційно креативний бізнес почав розвиватися у формі малих та середніх підприємств, розташованих на спільній території.

Креативні кластери є співтовариством творчо-зорієнтованих підприємців, які взаємодіють на замкнутій території[1]. Вони є локацією для життя та роботи, де зосереджені виробництво і споживання креативної продукції (товарів, послуг) разом з їх виконавцями. Джерелами ж їх розвитку є різноманітність і зміни, що забезпечують їм успішну діяльність у багатокультурних міських поселеннях, які мають власну місцеву відмінність, але одночасно пов'язані із зовнішнім світом [1].

Поява креативних кластерів на локальних територіях залежить від наступних факторів:

- рівня розвитку ринків креативної і культурної індустрій, суміжних галузей та пов'язаних інституцій в конкретних галузях, які одночасно конкурують і співпрацюють між собою;
- географічної концентрації креативного людського капіталу – «творчих професіоналів»;
- культурний та географічний фактори;
- політики органів влади різних локальних рівнів щодо формування сприятливого для їх розвитку творчого середовища з необхідною

інфраструктурною підтримкою.

Визначальними чинниками успіху діяльності креативних кластерів вважаються: наявність діючих мереж та партнерства; потужна інноваційна база з підтримкою науково-дослідної діяльності; наявність розвинених професійних та комунікаційних навичок креативного людського капіталу [2].

Креативні кластери виникають на конкретних територіях внаслідок органічної взаємодії різних сфер: виробничої, людської праці, науки, освіти, послуг та розваг, що визначають напрями їх спеціалізації, притаманні конкретним територіям.

В теорії креативної кластеризації пропонується два підходи, що визначають динамізм розвитку креативних кластерів [3]:

1) «знизу – вгору», коли ключовим фактором їх розвитку є наявність талановитих, ініціативних фахівців, спільного для них місця локації та сприятливого для розвитку творчості креативного середовища. Тоді характер їх виникнення вважається спонтанним. З часом їх локальна діяльність поширюється на більші території, що сприяє масштабності розвитку креативних індустрій та їх глобалізації;

2) «зверху – до низу», коли їх розвиток підтримується національними, регіональними або місцевими органами влади, які визнають важливість їх функціонування, оскільки такі інституції сприяють досягненню стратегічних цілей розвитку економіки загалом.

С. Евансом [1] визначено чотири види їх просторових локацій (спільнот):

- 1 - творчі робочі простори (зони) під одним дахом (місцевий медіацентр або ринок);
- 2 - творчі округи в містах (за визначеною адресою);
- 3 - регіональні креативні кластери;
- 4 - віртуальні кластери в мережі Інтернет.

Всі ці локації характеризуються різними видами зв'язку, співпраці, конкуренції та ідентичності, причому кожен тип креативного кластеру має власний чіткий профіль SWOT (сильні та слабкі сторони, можливості і загрози). Ключовою же особливістю ідентичності кожного окремого кластера є його творча атмосфера.

Таким чином, узагальнюючи вище зазначене можна сформулювати наступні положення формування нової моделі креативного бізнесу [4, с.12]:

1) креативні підприємства ефективніше розвиваються у співтоваристві один з одним, у місцях із сильною місцевою ідентичністю і які одночасно є відкритими для глобального світу, що значно відрізняє їх серед інших підприємств. Вони створюються як у малих містах, так і в глобальних центрах, які згодом стають самодостатніми кластерами творчої активності і мають вагомий вплив на їх соціально-економічний розвиток;

2) у креативному секторі економіки формується нова цінність, коли

на створення та поширення креативного продукту спрямовується взаємодія технічних інновацій, творчої активності та бізнес-підприємництва. Такі підприємства мають можливість бути гнучкими і швидко адаптуватися до змін зовнішнього середовища, від чого залежатимуть їх репутація, навички та бренди;

3) основним стратегічним завданням креативного сектору економіки є об'єднання ресурсів та групування підприємств у мережі, кластери, креативні квартали та інші види партнерства, що сприяє більш масштабній економії різних видів ресурсів;

4) за своїм структурним наповненням та зовнішньою інфраструктурою креативні кластери об'єднують різні за напрямом та сферами діяльності підприємства, установи, творчі платформи, майданчики і талановитих людей, що є основою створення креативних міст, де споживається і виробляється креативна продукція, а їх екстернальна взаємодія сприяє формуванню здорового конкурентного бізнес-середовища;

5) креативні кластери визначають новий вектор розвитку системи освіти, забезпечують формування нової якості людських ресурсів з критичним мисленням, гнучким до технологічних змін та потенціалу креативного людського капіталу, сприяють професійному розвитку та реалізації талантів.

#### **Література**

1. DE PROPRIIS L., CHAPAIN, C., COOKE, P., MACNEILL S., MATEOS – GARCIA, J., (2009): The geography and creativity, Report 27, NESTA, UK.
2. Bagwell, S. (2008), 'Creative clusters and city growth', Creative Industries Journal, 1:1, pp. 31–46, doi: 10.1386/cij.1.1.31. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.citiesinstitute.org/library/b46466\\_3.pdf](http://www.citiesinstitute.org/library/b46466_3.pdf)
3. Creative clusters and the creative place: state of the art at EU level. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://urbact.eu/sites/default/files/import/Projects/Creative\\_Clusters/documents\\_media/State\\_of\\_the\\_art\\_EUlevel.pdf](http://urbact.eu/sites/default/files/import/Projects/Creative_Clusters/documents_media/State_of_the_art_EUlevel.pdf).
4. Кузнецова Н.Б. Концептуальні основи формування та розвитку креативних кластерів // WebofScholar – 2018 -№ 2(20). – Р. 8-12.

## ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ МАСОВИХ СВЯТ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

*Куцак Світлана Анатоліївна*

*асистент кафедри івент-менеджменту та індустрії озвілля  
Київський національний університет культури і мистецтв*

*Автором проаналізовано трансформації масових свят в Україні за часів відновлення незалежності та визначено тенденції їх змін. Показано, що разом з відродженням традиційних, переважно релігійних християнських свят, на державному рівні запроваджуються нові свята, що мають політичне наповнення й виконують ідеологічні, виховні, національно-консолідуючі та пропагандистські функції. Водночас традиційні свята самі зазнають модифікацій, збагачуються на нові форми й технічні можливості.*

**Ключові слова:** масові свята, інновації, традиційна культура, святкова культура, політизація культури.

З постановням України як незалежної держави у святковій культурі в цілому та масових святах зокрема спостерігаються процеси їх суттєвих трансформацій. Інновації у масових святах незалежної України доцільно класифікувати на кілька груп. Це, зокрема, введення в культурну практику українців нових свят, запровадження нових елементів, послуг, методик у існуючі святкові дійства та вдосконалення традиційних масових свят.

До групи нововиниклих свят належить значна кількість тих, що були запроваджені на державному рівні з потужним державницьким, ідеологічним, суспільним підґрунтям. Прикладом нових свят політичного спрямування є День Соборності України, що, згідно з Указом Президента України, з 1999 р. відзначається щорічно 22 січня – «у день проголошення в 1919 році Акта злуки Української Народної Республіки та Західноукраїнської Народної Республіки». Подібна історико-культурна реконструкція (тобто, інтеграція традиційних форм святкової культури з інноваційними, спричиненими потребами часу), забезпечує, з одного боку, відновлення, популяризацію й практичне використання традиційної культури українського народу, а з іншого – насичення свята символічними та художньо-знаковими складовими сучасності. Сутнісною ознакою таких «модифікованих» свят є виконання ними кількох функцій. Передусім, солідаризуючої, об'єднувальної функції, спрямованої на ствердження полікультурності й міжкультурної толерантності в Україні, її національні пріоритети та формування духовно-особистісних рис. Як влучно у зв'язку з цим зазначає О. Ліманська, «Художнє співпереживання, яке виникає у ході колективного обрядового дійства, за законами мистецтва, у свою чергу, посилює індивідуальні переживання окремих учасників дійства й спрямовує їх у спільне русло, стимулюючи почуття солідарності й спонукаючи до активної участі у боротьбі за спільні інтереси даного колективу» [1, С. 79]. Водночас, використовуючи традиційні народні свята, надаючи їм при цьому нового смислового та ідеологічного забарвлення, державний лад формує

певну систему свят, що дає нам підстави стверджувати про виконання святами агітаційної, пропагандистської функції.

Аналіз становлення й розвитку масових свят в Україні періоду незалежності показує доцільність конкретизації й обґрунтування тих тенденцій, що визначатимуть магістральні напрями розвитку масового свята в найближчі десятиліття. Як доводить історичний та соціально-культурний аналіз функціонування масових свят, вони використовувалися й використовуватимуться надалі можновладцями, політиками, громадськими активістами як активний маніпулятивний та агітаційний засіб у процесі формування громадської думки. Неабияка (і при цьому – доволі різнобарвна за соціальними ознаками) численність учасників масових святкування створює ефективний простір для формування певної точки зору чи позиції (політичної, культурницької, соціальної). Наприклад, Всеукраїнський фестиваль вертепів «Карпатія», діяльність якого була нами охарактеризована у попередньому розділі, у 2012 р. змінив локацію й був проведений біля Лук'янівського СІЗО (м. Київ), у якому на той час перебували як політичні ув'язнені Юрій Луценко та Юлія Тимошенко. А виступи представників політичних рухів, партій чи громадських організацій (що активізуються у переддень виборів) перед концертами, масовими гуляннями чи народними святами, вже стали у вітчизняному соціумі традиційними. Процес «переформатування» поглядів та пріоритетів потенційного виборця супроводжується використанням агітаційної продукції, політичної символіки, рекламуванням спонсорства або ж роздачею подарунків у вигляді сувенірів.

Прикладами аксіологічних перетворень у суспільній свідомості можуть бути свято Буковинського віча (3 листопада), або ж день Соборності України (22 січня), які на території Північної Буковини, що славетна своєю етнонаціональною та культурною історією, набувають статусу політичного свята ще з 1989 р. [2, С.86]. Н. Ротар вказує на те, що актуалізація національної ідентичності, що визначає контури минулого та майбутнього, формується саме в культурному просторі. Так, свято Буковинського віча характеризувалося маркуванням символів національної свідомості, національної пам'яті та національної символіки [2, С.94]. Зокрема, День соборності України, як свідчать заклики, що лунають із засобів масових комунікацій, «впливав, впливає і буде впливати на формування національної свідомості українського народу, а увійшовши в його історичну пам'ять, збагативши нас історичним досвідом, допоможе продовжити новітню сторінку боротьби за національну державу» [2, С.104].

Водночас учені попереджають, що політичне свято як свято єднання може доволі швидко перетворитися у «свято розбрату». Адже підготовка до нього супроводжується посиленою увагою будь-якої політичної сили, що закликає до різних цілей, пропонуючи громадськості альтернативні гасла. У результаті, доволі часто політичні трансформації призводять до негативних наслідків під час проведення масових свят, що унаочнюється

в стихійних демонстраціях, страйках, правопорушеннях і навіть побитті людей. Так звана «політична ідентичність», пов'язана зі сприйняттям масового свята в контексті певного символу та смислового значення, призводить до необхідності прийняття правоохоронними й державними органами додаткових дій задля усунення негативних наслідків. Наприклад, у Миколаєві, Одесі, Харкові щороку на травневі свята забороняються масові акції, що пояснюється необхідністю запобігти терактам і можливим нападам на мирних жителів. Зокрема, як зазначається у рішенні виконавчого комітету Миколаївської міськради, «з метою забезпечення громадського порядку на території міста Миколаєва під час травневих свят 1–2 травня 2017 року, підвищення заходів безпеки, охорони прав, свобод і законних інтересів громадян, своєчасного виявлення та усунення причин і умов, що сприяють вчиненню терористичних актів, заборонити проведення масових заходів на території міста Миколаєва 1 і 2 травня 2017 року» [3]. Тобто, масове свято як засіб виразу самосвідомості громадськості, перетворюється на маніпулятивний засіб агресії та руйнівного впливу на особистість.

Нівелюванню примусової секуляризації населення у процесі відродження традиційних масових святкових практик українців сприяло прийняття відповідних законів, що демократизувало суспільну свідомість та відродження релігійних форм святковості.

Традиційні масові свята, що відроджуються з прийняттям України незалежності, збагачуються новими формами та діями. Необхідно вказати на популярність різноманітних фестивалів (фольклорних, етнографічних, народного мистецтва), що проводяться не лише в музеях чи культурно-мистецьких центрах, але й на майданчиках міста. Під впливом культурних тенденцій, що характеризують вітчизняне сьогодення, різноманітні фестивалі вже стали звичною культурною практикою для пересічного українця. Тематичне різноманіття фестивалю та його видовишна складова дозволяють успішно інтегруватись у соціум, а соціально-орієнтований характер – сприяти вихованню справжнього громадянина-патріота.

Проте, якщо порівнювати процеси запровадження інновацій у вітчизняній масові свята з аналогічними процесами світового рівня, можемо помітити, що масове свято, зазвичай, організовується не як автономне явище у житті міста, а спільно з громадою та з урахуванням специфіки міської інфраструктури. Тобто, при проведенні свята необхідно урахувати наявність стадіонів та шкіл, музеїв і театрів, бібліотек та картинних галерей, інфраструктури громадського транспорту та якості його роботи, кількості аеропортів, пам'яток архітектури тощо. Використання усіх ресурсів міста дозволяє не лише влаштувати свято населенню, а й використати його як туристично привабливу родзинку. Звернення до світового досвіду демонструє нам, що, наприклад, Сент-Луїс (США) популяризує себе як місто, де зароджується ритм-енд-блюз, Чикаго «спеціалізується» на блюзовій музиці, Лас-Вегас відомий як світова столиця азартних ігор [4].

Окрім самобутньої культури та історії міста, акцент у процесі організації масового свята робиться на:

- музичному супроводі, що, з одного боку, стимулює споживацький попит, а, з іншого, налаштовує на певний святковий настрій;
- театралізації історичних легенд та міфів міста (наприклад, у Атланти (Джорджія, США) найтиповішими тематичними інсценуваннями є герої «Віднесених вітром» – Скарлет О'Хара та Рет Баттлер;
- використанні лідерів громадської думки щодо культурницьких проєктів у місті (представників спортивної або культурної індустрії);
- місцевих традиціях (Латинська Америка наголошує на фієсті, Німеччина – на фестивалі пива, Бразилія – на карнавалах тощо).

Водночас, переймаючи будь-які запозичення, маємо не забувати про якість масового свята та можливість адаптації світового досвіду у вітчизняну соціально-культурну реальність. Обґрунтувати цю думку можемо на прикладі одеського карнавалу «Гуморина», що ввібрало в себе сьогодні й радянські, й зарубіжні форми. Свято сміху, що, як відомо, відзначається першого квітня, ототожнюється у сучасного одесита з фестивалем «Гуморина». Історія фестивалю сягає коренями радянської доби, коли, не зважаючи на заборони проведення фестивалю, він відродився у 1987 р. і відтоді проходить щорічно. «Карнавальна» процесія, що складається з численних рухомих, супроводжуваних костюмованими акторами, платформ, є головною складовою частиною свята. Проте, на відміну від зарубіжних країн, у яких карнавал не просто має глибокі історичні джерела, а й став культурно-комерційним проєктом, підтримуваним і владою, й громадою, в Україні брак коштів, слабкість організаційної інфраструктури, драматургічна небалість, відсутність змагальницького конкурсного начала, мають сумні наслідки. «Карнавальна» процесія «Гуморини», як і свято в цілому, поступово втрачає свою енергетику та креативність: «... обдерті карнавальні платформи з малоцікавими вицвілими декораціями, які з року в рік проходять перед очима десятків тисяч глядачів. Тематичні композиції цих колісниць формуються за принципом – дешево і сердито, й тому не йдуть у жодне порівняння з розкішними сюжетними платформами західних карнавалів [5, С. 261-262]. У результаті на святі розквітає кітч, супроводжуваний естетичним несмаком, примітивними костюмованими аксесуарами, невибагливістю потреб публіки. А після свята одеситів очікує чимало проблем, пов'язаних із купами сміття, смородом у під'їздах та безсонними ночами.

Системне синтезування традиційних та інноваційних святкових форм зумовило поєднання в сучасних українців різних, на перший погляд несумісних, елементів святкової культури. Наприклад, під час циклу Різдвяних свят люди відвідують церкву, співають колядки та щедрівки, готують до столу дванадцять пісних страв (кутя є обов'язковою), сідають вечеряти з появою на небі першої зірки, відвідують близьких та рідних, і, водночас, – прикрашають новорічну ялинку та кладуть під неї подарунки,

вагаги колядників, зазвичай, змішані, що не притаманне українській традиційній культурі.

Трансформація української святкової культури у напрямку поєднання календарних, християнських, обрядових традицій із сучасними, виконує декілька різних, і, на перший погляд несумісних, завдань: сприяє розвитку патріотизму українців, відродженню національних культурних здобутків, формуванню активної громадської позиції, вшануванню щедрот природи.

За роки незалежності спостерігається стрімкий розвиток форм, методів, засобів підготовки, проведення й організації масових свят. Відповідно, змінюються й вимоги до їхньої організації (від питань кадрового потенціалу режисерської групи до правових моментів проведення масового дійства). Проте, стверджувати, що масові свята відповідають світовому рівню організації масових свят, на жаль, зарано.

Наприклад, технічні інновації (звукосинтезуюча апаратура, просторові декорації, тимчасові та розбірні сценічні конструкції, дахові системи, підлогове покриття), які осучаснюють масові святкування та збагачують їх на нові художні прийоми, можуть вплинути на взаємозв'язок між актором та глядачем, а також на процеси сприйняття масового видовища гостями свята. Проте, «використання механічного обладнання як художнього компоненту, що збагачує мову сцени, потребує не тільки талановитого режисерського художнього рішення, але і глибокого розуміння природи театральної техніки» [6, С.80]. Домінування у сценічному просторі інноваційної техніки (екранів, безекранної інтерактивної відеопроєкції, засобів піротехніки, професійних пультів тощо) відповідно впливає на візуалізацію інформації учасниками свята, а отже має культуротворче значення, сприяючи посиленню естетичного та емоційного ефекту на глядача. М. Крипчук переконаний, що «нові синтезовані жанри масового театралізованого дійства, які отримали надзвичайно масштабний комунікативний потенціал, сприяють відродженню українських національних традицій. Естетичні властивості сучасних масових театралізованих видовищ, в основу яких закладена видовищність, наочність, інформативність, впливають на нові види творчої діяльності» [7, С. 81].

Водночас, як доводять численні дослідження вітчизняних науковців, доволі часто сценічний простір масового свята організовано недбало, як «безлике» місце дії, що не доповнює режисерського задуму постановки, а, навпаки, його руйнує. У результаті відбувається підміна істинного свята видовищем, шоу, яке перетворює активних учасників дійства на пасивних спостерігачів. Художник постановки, співпрацюючи з режисером, повинен використовувати для реалізації сценарно-режисерського задуму сукупність різних чинників – і місце дії, і кінофрагменти, і документальний та фактичний матеріал. І лише тоді масове свято буде не просто відволікати глядача від буденних проблем або розважати його, але й виховувати, викликати позитивні емоції, формувати нові смаки й ідеали шляхом занурення у святкову атмосферу.

Особливостями традиційних масових святкувань періоду незалежності стали: проведення масових свят на державному рівні, що відповідно позначилося на кількості учасників, якості й популярності свята; активна роль церкви у проведенні масових свят; комерціалізація свят, що унаочнюється в запровадженні системи святкових знижок, вікторин, розіграшів у дні проведення святкувань з метою заохочення покупців; залучення до масових народних святкувань (зокрема, Різдва Христового чи Великодня) учнівської та студентської молоді, що дає підстави стверджувати про використання традиційного масового свята як важливого атрибуту системи освіти.

Серед тенденцій, що впливатимуть на функціонування масових свят в Україні, нами визначено: виконання ними політичних й ідеологічних цілей; урізноманітнення й удосконалення якості змістового насичення масових свят; технологічний розвиток організації масових свят; інтеграція традиційних та інноваційних форм святкової культури; популяризація масового свята як звичної культурної практики.

Проте, аналіз напрямів розвитку масових свят буде неповним, якщо не вказати на недоліки, що гальмують їхній розвиток. Це, зокрема, «шаблонні» й типові сценарії масового свята, надмірна комерціалізація за невідповідної якості наданих послуг (від непрофесіоналізму організаторів до локаційного розміщення), політизація святкового дійства та інші.

Функціональна спрямованість святкової культури сучасної України урізноманітнюється, що дає нам підстави стверджувати про зростання особистісної й суспільної значимості масових свят. Інновації у системі святкової культури охоплюють поєднання народних традицій, календарно-обрядових циклів та сучасних новацій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ліманська О. В. Сучасна обрядова культура українських свят в системі духовних цінностей суспільства / О. Ліманська // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. ст. – Харків: ХДАДМ, 2009. – № 1. – С. 79–87.
2. Ротар Н. Ю. Роль нових політичних свят у формуванні політичних ідентичностей: буковинський вимір / Н. Ротар // Наукові записки [Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса]. – 2013. – Вип. 3. – С. 85-109.
3. У Миколаєві на травневі свята заборонили масові акції, в області встановили блокпости. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [https://24tv.ua/ukrayina\\_tag1119](https://24tv.ua/ukrayina_tag1119)
4. Kachelriess, Rob. Actually Cool Things to Do When Someone Visits Las Vegas. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.thrillist.com/entertainment/las-vegas/things-to-do-in-las-vegas#>
5. Курочкін О. В. Святково-обрядова культура: вибр. пр. / О.В.Курочкін. – К.: Видавництво Ліра-К, 2018. – 298 с.
6. Крипчук М. Проблеми використання технічних засобів у сучасних шоу-програмах / Крипчук М., Єгорова Н. // Гуманітарний корпус: [збірник наукових статей з актуальних проблем філософії, культурології, психології, педагогіки та історії] – Вип.17. – Вінниця : ТОВ Нілан–ЛТД, 2018. – С. 79–82.
7. Крипчук М. В. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення) / М. В. Крипчук // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство. – № 2. – 2011. – С. 163–168.

## ПІСЕННО-КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ІВО ВАСИЛЬОВИЧА БОБУЛА

*Лавриненко Анастасія Володимирівна,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)*

*Науковий керівник –  
д. філос. наук, проф. В. А. Личковах*

5 жовтня 2016 р. відбувся концертний сезон Міжнародного фестивалю «Шлягер року», в якому взяли участь Іво Бобул, Анастасія Лавриненко, Павло Зібров, Катерина Бужинська, Гарік Кричевський, Віктор Павлік, Наталія Шелепницька, Василій Бондарчук, Віталій Козловський, Петро Чорний, Наталія Валевська, Міла Нітічта ін.

На ньому відбулася прем'єра пісні на музику Іво Бобула «Сповнена журбою». Автором слів до пісні стала її виконавиця молода співачка А. Лавриненко.

Серед пісень на музику Іво Васильовича найбільш відомими є також «Двесвечи», «Лодочка», «Море любови», «Де ти, моя любов», «Зимний вечер», «Мне жаль», «Дівоча молитва» та ін. Крім того, слова до пісень «Лодочка», «Де ти, моя любов», «Зимовий вечір» також належать авторству співака.

«Дівоча молитва» – це прониклива пісня-молитва про те, що нині найбільше хвилює Україну, та про те, про що моляться більшість її жінок, які чекають своїх батьків, чоловіків, братів, друзів живими та неушкодженими з перемогою. Це молитва за тих, хто віддав своє життя за нас, нашу державу та мир. І.В. Бобул виступив не лише автором музики, а й слів до цієї композиції, яка вже стала не лише хітом, а й своєрідним символом сучасної України.

Загалом на сьогодні у творчому доробку Іво Васильовича вже близько сотні власних пісень, до яких він написав або музику, або вірші, або взагалі пісня є його одноособовим твором. Він зізнається, що пише вже багато років. Справа у тому, що тривалий час своє авторство пісень Іво Васильовичу не можна було афішувати, оскільки людина без відповідної освіти та членства у Спілці композиторів СРСР на той час не могла претендувати на звання поета чи композитора.

На початку творчої кар'єри співак вступив до музичного училища у Чернівцях, позаяк на той час вийшов указ Міністерства культури, який вимагав від артистів філармонії обов'язкової наявності відповідного диплому про музичну освіту.

З першої спроби закінчити училище у співака не вийшло, оскільки через щільний графік виступів йому не завжди вдавалося вчасно складати

заліки. Через три з половиною років його відрахували.

Згодом Іво все-таки закінчив училище і вступив до Чернівецького університету імені Юрія Федьковича на музично-педагогічний факультет і закінчив магістратуру з червоним дипломом, що власне і дало йому можливість у майбутньому очолити кафедру вокалу в столичному виші.

Про ті роки маестро згадує з вдячністю своєму викладачу Сільві Йосипівні Онуфрієв, яка і зараз входить у трійку кращих педагогів з вокалу в Україні. З нею співак спілкується і досі. «Правда, хоча вона й бачила в мені класичного виконавця, а не естрадника, показала мені дихальні прийоми, суто класичні, - добре, що діапазон дозволяв. Навіть сам Мокренко пророкував мені оперну сцену» [1], - зазначає співак у інтерв'ю «Кримському телеграфу». Дійсно, на той час Іво гарно виконував класичні твори, зокрема партію князя Ігоря, Містера Ікса.

Отже, маестро вже давно виконував власні пісні, але підписував їх чужими прізвищами. Так, серед відомих пісень, автором музики до яких є ІвоБобул, варто згадати «Листопад» на слова Л. Вишинської (альбом «Небеса очей твоїх» (2002)), а також пісню «Ты колыбель моей любви» на слова Олександра Високого.

На слова Іво Бобула записані такі пісні альбому «Золота колекція» (2002), як «Все золото світу», «Батько й мати» (музика О. Злотника), «Місячне коло» (музика О. Морозова).

У пісенно-композиторській творчості маестро привертає увагу той факт, що Іво дуже тонко поєднує слова і музику, і така їх співзвучність дає змогу творити справжні пісенні шедеври. У своїх нових творах Іво Васильович залишається вірним своїм принципам: створює в них образ України, яку він хотів би бачити - співаючи про свободу, красу рідної природи, про те, що українці є вільним народом, який вміє кохати, поважати своїх батьків, любить і захищає землю, на якій народився.

Серед пісень авторства слів і музики Іво Бобула і нова пісня «Ми – патріоти», яку виконує сам маестро.

Дивуючи слухачів своїми переспівами відомих пісень, Іво Бобул написав український текст до відомого хіта Хуліо Інглесіаса «Lanavedelolvido» (Корабель забуття) та ін.

Загалом Іво виконує різноманітну музику і має у своєму репертуарі й досить широкий діапазон переспівів з популярних пісень. За великим рахунком, і у цьому контексті його творчість не дарма можна віднести до жанру популярної музики.

Отже, можна констатувати, що Маестро постійно розширює горизонти своїх творчих пошуків, радує слухачів новими піснями та проектами. Водночас, незважаючи на тривалу плідну співпрацю з низкою відомих українських композиторів і авторів слів, Іво Бобул розширює сферу своїх творчих зацікавлень – стаючи автором слів і музики до нових пісень, якими збагачує власний репертуар та репертуар своїх учнів.

Відтак, окрім власне сольного виконання пісень, серед здобутків Іво

Васильовича Бобула важливо відзначити авторство музики і авторство слів до низки композицій. І хоча він не є професійним поетом і композитором, прагнення бути справжнім професіоналом визначило в подальшому загальне творче кредо митця, зокрема бажання проявити себе в якості автора музики і слів до творів, які згодом прозвучали і в його виконанні, і у виконанні його учениці А.Лавриненко.

Пісенно-музична творчість, активна людська і громадянська позиція, неспинна жага до нових творчих пошуків та експериментів дали І.В. Бобулу можливість закріпити свій статус улюбленого співака не одного покоління українців.

#### **Література**

1. ИвоБобул: «Семья для меня – этоглавное» / Крымский телеграф [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yetoglavnoe.html>

## **СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ СУЧАСНОСТІ**

*Лебідь Анна*

*студентка IV курсу напрямку «Культурологія»*

*НПУ імені М.П. Драгоманова*

*Науковий керівник – к. філос. наук, доцент Русаков С.С.*

Наприкінці ХХ століття формується такий феномен як популярна культура. Одним з найважливіших, формотворчим і найбільш впливовим фактором для цього феномену є людина. Популярна культура від казки, пісні, карнавалу поступово переходить до преси, книг, телебачення. Важливим етапом був перехід до цифрової інформації. Винайдення інтернету, комп'ютера, диски на які можна записувати відео та аудіо матеріали, все це дало значний розвиток популярної культури, а розвиток техніки дав можливість отримувати доступ до інформації в будь який момент часу. Сучасне суспільство виділяє інтернет та соціальні мережі як невід'ємну частину життя. Саме через соціальні мережі молодь проходить етап соціалізації, отримання нових знайомств, залучення до певних груп, організацій, відповідно до своїх інтересів

У ХХІ столітті головними джерелами доступу до популярної культури стає інтернет, телебачення, комп'ютери. А саме смартфон об'єднує їх всі в одному і стає універсальним продуктом для швидкого та безперервного доступу до інформації. Головною характеристикою сучасного суспільства є швидкість, прагнення отримати більше інформації за короткий проміжок

часу. З появою телебачення на інтернеті людина мала змогу отримати доступ до неосяжного об'єму знань. Проте тут з'являється нова проблема, як отримати саме необхідне і достовірне з цілого потоку інформації. Саме людина задає потребу, а популярна культура створює продукт як відповідь на цю потребу. Так на запит суспільства до з'являються соціальні мережі. У соціальних мережах користувач має доступ не просто до інформації, а до особистої думки кожного із користувачів. Будь хто з великою кількістю фоловерів стає лідером думки і має вплив на більшу кількість людей. Сам механізм створення програм націлений на те щоб показувати споживачу найбільш популярну і рейтингову інформацію. Для прикладу розглянемо одну із найпопулярніших соц мереж інстаграм. Користувачеві дається можливість переглядати близько сотні нових зображень за лічені хвилини, і в пріоритеті стають дописи тих користувачів рейтинг яких є більшим. Інстаграм є невід'ємною частиною сучасного суспільства, і молодь, що долучається до цієї соціальної мережі, намагається слідувати її канонам: створення провокаційного контенту чи просто слідування модним тенденціям. Публікуючи що небудь в соціальній мережі, людина має можливість отримати відгук від інших про свою діяльність, хобі. Проте така особливість має подвійний характер, з однієї сторони позитивним є те що людина отримавши задовільну оцінку своїй діяльності буде продовжувати розвиватись, можливо знайде однодумців і тд. Негативним же є те, що якщо діяльність певної людини не буде відповідати вподобанням більшості, критика може негативно вплинути на людину. Розміщуючи на своїй сторінці інформацію про себе, про свої заняття і захоплення, користувач може знайти друзів за інтересами.

Отже мережа виступає платформою для знайомства людей з однаковими інтересами. З появою соціальних мереж з'являється нова концепція спілкування, так наприклад в соц мережі інстаграм спілкування відбувається через візуальний контент. Це фотографії з досить коротким описом, відео до 30 секунд, використання тексту зводиться до мінімуму. Сприйняття інформації відбувається набагато швидше, зображення цікавіші, яскравіші, такий обмін інформацією є більш інтерактивним. Первинною метою соціальних мереж був зв'язок між користувачами, можливість знайти контакт з людиною з іншого континенту за лічені хвилини. Сьогодні ж розважальна та інтерактивна функція виходить на перший план. Людина не задумується скільки часу проводить переглядаючи зображення, відео, читаючи публікації знайомих чи не знайомих людей. Інтерфейс програм побудований так, щоб людина не відволікалась від споглядання, наприклад додаток Інстаграм запрограмований таким чином, щоб потік інформації залишався безперервним, така собі «нескінченна» стрічка інформації. Ще одна функція соціальних мереж, яка набуває все більшою популярності, це можливість через соціальні мережі рекламувати власний бізнес. Все більше відомих корпорацій намагаються вести активні сторінки в інстаграм, фейсбук. Відомі особистості від акторів до

політиків, керівників країн, високопосадовців мають сторінки в різних соціальних мережах, так суспільство відчуває певну наближеність до своїх кумирів, створюється ілюзія прозорості і відкритості, і довіра та прихильність до них збільшується. Окрім позитивних соц мережі мають і негативні сторони, за рахунок великої кількості користувачів через мережу дуже легко контролювати чи агітувати, найпростішим прикладом цього є реклама. Організації співпрацюють з популярними сторінками, на правах партнерів, таким чином продукт рекламується не прямо, а приховано. Людина, чия сторінка має досить велику популярність ділиться досвідом використання продукту, не залежно від того правдивий він чи ні, і таким чином приховано рекламує його своїй аудиторії. Таке приховане маніпулювання користувачами розповсюджується і на політичну сферу, думки про соціальні зв'язки, етикет, роботу, сім'ю. Тема пагубного впливу соціальних мереж на людину освітлюється в багатьох сучасних фільмах, телесеріалах. Наприклад робота режисера Генрі Джуста «Нерв» висвітлює те на що здатна молодь заради отримання схвальних коментарів публіки. У відомому науково-фантастичному телесеріалі «Чорне дзеркало» частина сюжетів присвячується саме залежності людей від позитивного схвалення публікою і як прив'язаність до соціальних мереж та нашого статусу в них негативно впливає на реальне життя. Підбиваючи підсумки слід зазначити, що інтернет, соціальні мережі, технічні відкриття є безперечно величезним надбанням людства, і повністю відсторонюватись від цього не є правильним рішенням, головне те наскільки грамото людина може використовувати ті можливості які її відкривають ці ресурси.

## КВІР-ТЕОРІЇ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА.

*Молодіна Альона Олексіївна*  
студентка групи 209 Культ.м.з.  
спеціальності 034 «Культурологія»  
спеціалізації «Куратор сучасного мистецтва»

*Науковий керівник – канд. філос.н., доцент Русаков С.С.*

Метою статті є аналіз репрезентації мистецтва крізь призму квір-теорії.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у тому, що вперше досліджено категорію «інакшості» в кураторських та художніх концепціях в різних країнах світу і України зокрема. Проведено аналіз основної проблематики сприйняття квір-мистецтва і їх авторів у сучасному соціокультурному прострі. Концепція квір-ідентичності як основа формування нових поглядів на традиційні гендерні ідентичності в сучасній культурі.

Проблеми статі, гендера, сексуальності і тілесності постають як одні із найбільш актуальних у сучасному мистецтві. Художники пропонують поглянути на світ як на множинність класів, рас, етносів, культури, що представляє такий собі принцип мультикультуралізму, де всі співіснують в рамках одного суспільства. Такий підхід пронизує більшість сучасних мистецьких напрямів, та постійно пропонує нові підходи і нове бачення маргінальних явищ, які не завжди вписуються в поняття традиційності.

В останні десятиліття в мистецьку спільноту з академічного середовища активно проникають постмодерністські теорії сексуальності. Ці концепції інтегрують в соціально науковий дискурс «інші» відмінні від традиційних, соціокультурні практики, що свідчать про різноманітність соціуму. До таких теорій відноситься і квір-теорія (від англ. queer – «дивний», «дивакуватий», «ексцентричний»), що зародилася в 1970-80-х роках. Охоплюючи собою такі області як політична наука, літературна теорія, соціологія, психологія, філософія, мистецтво і інші області в яких гостро постає питання вивчення життя, досвіду, практики відносин і сприйняття квір-суб'єктів.

Перші кроки в становленні квір-теорії робили Мішель Фуко, Джудід Батлер, Ів Косовскі Седжвік, Тереза де Лауретіс. В їх дослідженнях висвітлюються основні ідеї та підходи до проблематизації гендерної ідентичності. Серед українських дослідників зазначимо роботи Ірини Жеребкіної, Оксани Забужко, Марії Маєрчик.

Тереза де Лауретіс вперше використовує термін «queer» для позначення децентрованої, маргінальної суб'єктивності, що ніяким чином не можна вписати до нормативного соціального порядку. Квір-теорія бере витоки

з досліджень Мішеля Фуко вважає, що гендер і сексуальність, так само як клас, раса і соціальні ритуали, є значущими семіотичними системами, необхідними для всебічного сприйняття навколишнього світу. М. Фуко досліджує феномен не нормативності тіла і сексуальності, говорячи про те, що влада диктує норми і уявлення, із якими всі погоджуються і яких дотримуються. В основі квір-теорії лежить уявлення про витіснення-соціальне, політичне, психологічне – як механізм конструювання квір-ідентичності. Носіїв подібної ідентичності Фуко називає „маргінальним суб’єктом дискурсу і практик”.

Квір-теорія, як ми це розуміємо сьогодні, виникла в 1990-х роках разом з поворотом у політично радикальних і маргінальних спільнотах до політичних дій, натхненних політикою ідентичності, і прагнучи критично розібрати умовно фіксовані поняття суб’єктивності.

З точки зору відтворення гендер є „перформативним” – те що Батлер розуміє як повторення стилізованих актів з плином часу, призводять до виникнення основі феміністичної теорії третьої хвилі і квір-теорія відповідає на есенціалістське розуміння і підходи до сексу, статі і сексуальності, яка панувала у дискурсах другої хвилі фемінізму. Початок квір теорії допоміг визначити те, що можна розглядати як напад на індивідуальне сексуальне та гендерне вираження, окресливши способи, в яких це відбувалося, а також, як різноманітна свідомість мобілізується проти цієї несправедливості.

Такий підхід, використовується художниками для переосмислення культурної роботи через квір лінзу.

У квір мистецтві багато конфліктів: виникають проблеми при визначенні того, що не може, і відмовляється бути визначеним. Конфлікт між бажанням відкинути гетеронормативні культурні практики (наприклад, шлюб), які виключають, в той же час бажання «вписатися» в них. У той час як «інакшість», яку відчувають квір люди, може привести до ізоляції і зловживань, в свою чергу, це може також створити сильні позитивні зв’язки всередині спільнот. Це почуття загального досвіду створило багату і різноманітну підпільну культуру, яка часто присвоюється основною, гетеросексуальною культурою, де вихідний контекст часто втрачається.

Висвітлення становлення відмінних від сталого уявлення типів суб’єктів сприяє боротьбі за свої права людей незалежно від гендерної приналежності, національності та соціального стану. Сучасне мистецтво є джерелом ідей та інновацій, воно не відірвано від соціально-політичних реалій.

Найважливішою проблемою для критичних обговорень квір мистецтва в Україні є проблема Західної гегемонії. Популярні дискусії поєднують захід, сучасність і глобалізацію як джерело сексуальної сучасності, особливо ненормативної сексуальності, в Україні. Переважно квір мистецтво в Україні трактується крізь призму патріархатної гетеро нормативної культури і як наслідок накладання західного розуміння квір-дискурсу. В панівному західному гей-дискурсі, видиме квір мистецтво в

регіоні читається через об'єktiv Стоунвільської боротьби за права геїв, тоді як практики однієї статі або транссексуалів, які не відповідають цій формі, виключаються.

Завдання квір-мистецтва сьогодні – не тільки створення інноваційної арт-мови, а у боротьбі за свободу самовираження сучасного мистецтва, перемозі і знищенні застарілих репресивно-патріархальних суспільно-політичних символів і ідеологій. Сучасне квір-мистецтво має бути орієнтоване на особистісний вибір своєї гендерної ідентичності та її репрезентації. Ці та інші глобальні завдання актуального мистецтва припускають побудова діалогу або засобів комунікації: з глядачем, подією, епохою.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Батлер Дж. Гендерний клопіт: фемінізм та підрив тож самості. Пер. Король, Д. Межевкіна, М. Куріна. Київ: Ентіс, 2003.
2. Батлер Д. «От пародии к политике» Введение в гендерныеисследования. Ч. 2. Харьков: Алетейя (2001).
3. Батлер Дж. «Отдавая отчет о себе». Гендерные исследования 17 (2008): 105 – 112.
4. Жеребкин С.В. Гендерная проблематика в философии. Введение в гендерное исследование. Ч. 1. Харьков: Алетейя(2001): 390–426.
5. Жеребкина И.А. «Прочти мое желание...»: постмодернизм, психоанализ, феминизм. Москва: Идея-пресс (2000).
6. Жеребкина И.А. Субъективность и гендер: гендерная теория субъекта в современной философии. Учебное пособие. Харьков: Алетейя (2007)
7. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Абрис (1997).
8. Лауретис де Т. Американский Фрейд. Введение в гендерное исследование. Ч. 2. Харьков: Алетейя (2001).
9. Масрчик М., Марценюк Т. «Гендеровані влади: про теорію дискурсивних влад». Гендер для медій. Київ: Критика (2013).
10. Марценюк Т. «Гендер і нація в Українському суспільстві: маскуліності та Євромайдан 2013-2014». Ekmair.ukma.edu.ua. Березень 1, 2015. [http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4158/Martsenyuk\\_hender\\_i\\_pratsia.pdf](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4158/Martsenyuk_hender_i_pratsia.pdf)

## ВПЛИВ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ НА СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

*Мотрич Станіслав Юрійович*

*магістр кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля*

*КНУКіМ,*

*capitainamerica1@gmail.com*

Якісно новий етап розвитку культурного життя в Україні розпочався з моменту здобуття нашою країною статусу державної незалежності. Саме відтоді соціокультурний процес набув принципово інших тенденцій, духовних орієнтирів та напрямів. Збережені культурно-традиційні цінності українського суспільства значним чином вплинули на подальші зміни соціального середовища. Сьогодні на національну культуру покладається завдання з духовного об'єднання української спільноти та подальшого відродження його морально-естетичних орієнтирів.

Самобутня культурна спадщина українців стала вагомим внеском до вітчизняної і світової культурної скарбниці. Це не випадково, оскільки, за статистичними даними, у підпорядкуванні держави знаходиться більш, ніж 130 тисяч археологічних, історико-культурних, монументальних, архітектурних, містобудівних, садово-паркових та ландшафтних пам'яток. На території України діють понад 60 історико-культурних заповідників, тринадцять з яких надано статусу національних. Ряд всесвітньовідомих пам'яток внесено до світового насліддя ЮНЕСКО. Важливими культурними осередками в Україні, що мають величезний просвітницький, художньо-естетичний і вихований потенціал, є національні музейні установи, яких в нашій країні нараховується понад 400. Музейні експонати утворюють музейний фонд України, що складається з понад 11 млн. об'єктів історії та культури. Історичні пам'ятки української писемності зберігаються в мережі національних архівів, сукупний фонд яких становить більш, ніж 60 млн. одиниць зберігання [3].

Однак в українському соціумі на сучасному етапі присутня низка проблем, що негативно впливають на культурне життя в Україні та його подальший розвиток. Зокрема, частково знизилася роль масових культурних практик, таких, як читання, відвідування театрів та кіно, музеїв. З'являються нові форми відпочинку, набуває розвитку дозвіллево-розважальна складова культури, продукти якої, як правило, мають високу вартість, через що є доступними переважно для людей з високими статками.

Українські музеї, відчуваючи недостатність доступної експозиційної площі, не можуть повною мірою виставити та гідно репрезентувати усі наявні об'єкти музейного показу. Зазнають фінансових труднощів і занепадають аматорські і самодіяльні об'єднання. Талановита українська молодь змушена шукати кращого життя за кордоном, через що відбувається

так званий «відтік мізків».

Без належного фінансування спостерігається незадовільний стан матеріально-технічної бази будинків культури та інших закладів. І це не дивно, оскільки їх діяльність не підкріплена на державному рівні відповідними програмами та стратегіями розвитку. Питання доступності та якості послуг культурної сфери ускладнюються, так само, як і фінансування установ сфери культури [2].

Неналежний рівень представлення національного культурного продукту та недостатність його популяризації зумовлюють поширення серед українського населення зразків культури зарубіжних країн, зокрема маскультури. За ступенем своєї розповсюдженості масова культура, особливо її західна форма, як справедливо зазначив І. Дзюба, зайняла на європейському просторі місце народної культури [5, с. 329-330]. Але, незалежно від того, традиційна українська культура зберігається у нашому суспільстві і має усі перспективи для свого подальшого творчого розвитку.

Характерною особливістю є те, що українська культура занадто повільно входить до європейського і світового культурного простору. Зокрема, зазнають гальмування індустрія кіновиробництва і кінопрокату, які ще не мають досвіду інвестиційної політики, через що виробництво вітчизняної кінопродукції в Україні знаходиться на недостатньому рівні, не дивлячись на наявність значного потенціалу (кадрів, кіностудій і професійної освіти в цій галузі). Аналогічна ситуація спостерігається і в сфері випуску пізнавальних телепередач тощо. Без належного фінансування залишається і український театр.

Однак, поряд з тим, намітилися і певні прогресивні зрушення. Відносно невеликими, проте якісними можна назвати здобутки вітчизняного кіновиробництва, особливо документального кіномистецтва. Зразком того можуть бути стрічки, присвячені різних періодам історичного минулого України (наприклад, фільм «Ленінопад» С. Шимко). Якісними роботами у цьому жанрі є фільми «Головна роль» і «Завтра свято» С. Буковського, «Українські шерифи» Р. Бондарчука, «Війна химер» А. та М. Старожицьких, «Нове життя Гогіти» Л. Когуашвілі, «День звільнення» У. Олте та М. Траавіка.

До найбільш цікавих зразків у галузі художнього кіно варто віднести серіал «Сад Гетсиманський» за творами Івана Багряного, кінострічку «Пастка» за романом Івана Франка, багатосерійний кінофільм «Роксолана», найбільш касовий історичний фільм «Тарас Бульба» за однойменною повістю М. Гоголя. Значною культурною подією в українському кінематографі став вихід історичної картини «Вогнем і мечем», в якій були задіяні актори з України, а саме Б. Ступка і Р. Писанка. З нових робіт здобули успіху такі фільми, як: «Жива» Т. Химича, «Моя бабуся Фанні Каплан» О. Дем'яненко, «політ золотої мушки» І. Кравчишина, «Плем'я» С. Слабошпицького, «Кіборги» А. Сеїтаблаєва тощо.

Позитивною культурною тенденцією у сфері телебачення і

кіновиробництва стало виробництво та дубляж кінофільмів і телесеріалів державною мовою. Повністю змінився зміст і якісне наповнення українського радіомовлення. Так, програми, що транслюються, стають більш професійними та спрямованими на національний розвиток. Поряд з цим, існує тенденція зростання комерціалізації українських ЗМІ, які беруть курс на масову аудиторію, що, як відомо, відзначається невибагливістю і однотипністю мислення [1].

Якісні зміни виявляються також у сфері літератури, що пов'язано, насамперед, з поверненням українському читачеві творів авторів, які свого часу були заборонені радянською політичною цензурою. Так, за часів незалежності повернено читачеві і видано твори І. Багряного, У. Самчука, Є. Плужника, Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Олеса, О. Теліги та інших. Їх творчість красномовно доводить той факт, що сучасна українська література має потужне підґрунтя, засноване на культурних традиціях українського народу, і, поряд з цим, вона є якісно новим продуктом глобалізації. В сучасній українській літературі провідною темою окреслюється намагання письменників виявити і вирішити глобальні проблеми людства. Гідними представниками, які здобули світового визнання, виступають такі літератори, як: С. Жадан, Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, О. Забужко, Л. Костенко, А. Курков, М. Магіос, Т. Прохасько, М. і С. Дяченко, Л. Дереш та ін. майстри високого художнього слова [6].

Стрімкими темпами в Україні розвивається музична культура. Сучасна естрада може пишатися майже усіма стильовими напрямками в музиці. Всесвітньовідомими діячами музичної сфери України є С. Ротару, І. Білик, О. Пономарьов, А. Лорак, А. Данилко і ін.

Здобутки у сфері поп-музики репрезентуються на всеукраїнських та міжнародних фестивалях, серед яких «Червона рута», «Таврійські ігри», «Західфест», «Атлас вікенд» тощо. Українські виконавці щорічно гідно виступають на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення», представляючи європейській спільноті якісний та самобутній продукт української пісенної традиції [4]. Перемогу на даному пісенному конкурсі українці здобували двічі. Так, вперше, у 2004 році перемогла українська співачка Руслана, яка синтезувала та вдало поєднала у своєму виступі карпатський колорит і фольклор у пісенній і танцювальній формах.

Її успіх у 2016 році повторила кримько-татарська співачка Джамала.

Стрімко еволюціонує і напрям української рок-музики, що знаходить прояв у творчості Святослава Вакарчука і його гурта «Океан Ельзи», Олега Скрипки і його «ВВ», гуртів «ТНМК», «Скрябін», «Тартак», «Плач Єрмії» та інших. В Україні проводяться фестивалі рок-музики. Виразною стає тенденція використання фольклорних мотивів у творчості українських музикантів.

Таким чином, попри складний історичний шлях розвитку, українці зуміли зберегти власну оригінальну, народну, високорозвинену культуру, що в сучасних умовах сприяє процесам самоідентифікації та збереження

культурного коду нації. На сьогоднішній день сферу культури України представляють усі відомі напрями і форми культурних проявів, притаманні розвиненим світовим культурам.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ:**

1. Анучина Л. В. Судьба культуры в условиях глобализации / Л. В. Анучина // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації». – Харків, 2004. – С. 8-14.
2. Кравченко О.В. Аспекти традиційності в модерних моделях культурної політики / О.В. Кравченко // Культура України : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х., 2011. – Вип. 33. – С. 32-40.
3. Опалько Ю. В. Збереження культурно-історичної спадщини в сучасній Україні: проблеми та перспективи / Ю. В. Опалько // Стратегічні пріоритети. – Київ, 2007. – № 1(2). – С. 83-88.
4. Осадча В. М. Майбутнє традиційної народної культури: історико-культурний та оціночний підхід / В. М. Осадча // Традиція і національно-культурний поступ : зб. наук. пр. – Х., 2005. – С. 87-96.
5. Урсуленко А. Народна традиція і модернізація української культури (на матеріалі сучасної публіцистики) / А. Урсуленко // Літературознавство. – 2013. – Вип. 21. – С. 325-335.
6. Форостюк І. В. До питання збереження національних особливостей в умовах іншопольового середовища / І. В. Форостюк // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. – 2012. – Вип. 6. – С. 212-217.

## **ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ В КОНЦЕПЦІЯХ МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ: СУЧАСНИЙ ВИМІР**

*Новосад Марія Гнатівна,  
канд. мистец., доц. Прикарпатський національний  
університет імені Василя Стефаника  
novosadmg@ukr.net*

Духовне відродження нації неможливе без звернення до першоджерел культурного буття, без вивчення та опанування духовних цінностей, які знайшли втілення у традиційній культурі та пройшли випробування часом.

Надзвичайно впливовою на духовну сферу особистості є українська народнопісенна культура, фольклор. Саме фольклор спроможний виховувати у молодій людини громадянську, національну самосвідомість, відкрити їй духовний світ цінностей, адже моральні та естетичні ідеали людського співжиття у фольклорних творах виражені через емоції, співпереживання і мають потенційну здатність ефективно формувати особистісні переживання та почуття.

Реалізація творчого потенціалу особистості у процесі прилучення її до історико-культурних традицій народу, збереження та поступовий розвиток

активності, властиві молоді й на подальших етапах життя, постають однією з найбільш складних проблем сучасності.

Розв'язання цієї проблеми можливе лише за умови доцільної організації культурологічних наук в соціальному середовищі та цілеспрямованого впливу на глибинні механізми особистості. Поєднання цих засобів у навчально-виховному процесі вищої школи сприяє вихованню у молоді національної самосвідомості, професійної й гуманістичної культури сучасного спеціаліста.

Виникненню фольклористики як науки передував багатівіковий досвід, зокрема – збирання, запис фольклорних текстів їх обробка у творчості українських письменників, режисерів, композиторів. На ранніх етапах становлення фольклористика визначалася як галузь етнографії, а також, як розділ літературознавства і музикознавства. Фольклористику розглядали і як допоміжну дисципліну окремих наук, зокрема історії української культури, етнографії та соціології. Тому в залежності від наукових уявлень про предмет фольклористики змінювались її межі дослідження та вивчення.

До цього часу в науці не існує чіткості чи однастайності щодо того, які сфери народного знання окреслюються цим поняттям. Це пов'язано з тим, що у більшості західноєвропейських наук під поняттям «фольклор» розуміють не тільки усне словесне мистецтво народу, а духовну творчість у поєднанні з матеріальною, з урахуванням елементів побуту, знарядь праці, особливостей побудови житла тощо.

З часом фольклористика стає самостійною наукою, формується її структура, розробляються методи дослідження. На сучасному етапі фольклористика - це наука, що вивчає закономірності та особливості розвитку фольклору, характер і природу, сутність, тематику народнопоетичної творчості, її специфіку та спільні риси з іншими видами мистецтва; особливості побутування та функціонування текстів усної словесності на різних етапах розвитку; жанрову систему і поетику.

Шляхи у розвитку національної свідомості пролягають нині крізь процеси

усвідомлення й розуміння способу життя наших пращурів, їхніх традицій, звичаїв, обрядів, художньої культури. Серед національних духовних цінностей слід виокремити яскравий та унікальний феномен – фольклор як своєрідну художньо-філософську систему, що відтворює характер зв'язків етносу з навколишнім світом на різних етапах його історичного розвитку.

Дослідженню фольклору як соціокультурного явища присвячено чимало теоретичних досліджень, наукових праць. Проблематика яких досить різноманітна: від етнографічних спостережень за різними жанрами фольклору до спроб розроблення теоретичних концепцій з окремих його форм і напрямків. (М. Максимович, О. Бодяньський, П. Куліш, М. Костомаров) та сучасні дослідники (М. Дмитренко. І. Денисюк, С. Грица,

М. Яценко).

В сучасному житті фольклор сприймається і оцінюється як явище культури і мистецтва. При цьому важливо враховувати властивість фольклору як форми, комплексу складних поліелементних видів синкретичного мистецтва, що комплексно формує духовну культуру людини.

Вивчення закономірностей та специфіки розвитку науки про українську усну словесність (фольклор), зародження якої в Україні пов'язане передусім з націонал-центричною естетикою та теоретичною платформою романтизму є важливим, оскільки відмова від здійснення порівняльного аналізу традиційних та сучасних фольклорних форм руйнує культурно-історичну школу у фольклористиці.

**Метою** нашого дослідження є виявлення наукової спадщини вчених, які привертали увагу на вивчення українського фольклору й надали йому естетичну вартість, що детермінує оригінальність та самотність традиційної народної культури.

Варто зауважити, що загальноєвропейська модель культурно – історичної школи фольклору сформована на основі так званої словесності у вченні французького дослідника І. Тена. Засадничі принципи цієї школи він виклав у працях: «Істрія англійської літератури у чотирьох томах»(1863-1864) та «Філософія мистецтва»(1865).

В українському варіанті формування фольклорної школи можна вважати передмову М. Максимовича до свого видання українських народних пісень 1827 року та О. Бодянського, який в монографії «О народной поэзии слов'янських племен», по – своєму висловив «тенівську формулу» у 1837р.

Фольклористи цього етапу поділяють деякі тенденції естетичної платформи романтизму як художнього напрямку, цінують фольклор однаковою мірою з письменниками за його історизм, символіку, народність.

Естетичну платформу романтизму ґрунтовно висвітлив Г. Комаринець у монографії «Ідейно - естетичні основи українського романтизму» (1999р.). Саме тут дослідник виділяє дві фази у розвитку культурно - історичної школи: романтичну й позитивістичну.

Представників романтичної студії культурно - історичної школи ще називали «націоналістами», оскільки вони посилено відстоювали постулат національної самотності фольклору. Позитивісти намагались насамперед бути науковцями, і лише потім патріотами, зрештою практично поєднували одне з іншим [1, с. 127].

Варто зауважити, що середині XIX ст. у європейській науці також поширення набуває напрям філософії позитивізму. Родоначальник цього філософського напрямку був Огюст Конт, який вважав позитивізм як одну із фаз розвитку людського мислення, як науковий метод пізнання світу.

Беззаперечною заслугою представників філософії позитивізму (І. Ген, О. Кон, Г. Спенсер) стало те, що вони забезпечили побудову всіх наукових дисциплін на об'єктивних засадах і зумовили виникнення культурно-історичної школи як теорії глумачення генези й становлення людської

творчості у тому числі фольклорної.

Система наукових поглядів позитивістів стала універсальною схемою дослідницької діяльності українських вчених (М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, Ф. Колесса).

Датою народження українського романтизму як художнього так і наукового умовно можна вважати 1827 рік. Саме тоді з'явилися друком перші романтичні балади українською мовою П. Гулака-Артемовського, Л. Боровиковського, а також епохальне видання М. Максимовича «Малоросійськіє песни», «Предисловіє».

На думку М. Грушевського, українство до М. Максимовича мало антикварний характер. Йому бракувало «того живого нерва – динаміки, що виявив себе в пізнішій добі, яскраво увінчаний «Малоросійськими песнями» [3,с.3]. Поява цього видання «в плеяді наукових праць, що з'явилися на межах першого і другого десятиліття ХІХ віку – се був факт найбільш яскравий, найбільш пророчистий, найбільш сенсаційний і в наслідках своїх багатий»[3,с.3].

Проблему естетичної специфіки фольклору дослідники культурно – історичної школи визнавали такою, що питання естетичної вартості фольклору є однією з цеглин у методологічній теорії фольклористики.

Варто зазначити, що студіюючи естетичну вартість текстів українських народних пісень дослідники керувалися принципом історизму, народності і національної ментальності. Цінність звернення до народності полягає в тому, що лише народний художній твір зміг зберегти національну специфіку, стати виявленням національної ментальності того етносу, до якого належав автор.

Саме у період зародження романтичних ідей, в епоху так званого «українського ренесансу», нового пізнання «ідеї народності» українські митці слова (Т. Шевченко, П. Куліш, М. Костомаров) відчули необхідність переосмислити свої твори через народнопісенні елементи.

Прикладом може послужити творчість Т. Шевченка, який став своєрідним реалізатором потенційних можливостей народнопісенної поезії. Він не повторює її, а вивщує на якісно новий рівень. У цій ситуації творчий геній і могутній талант Кобзаря майже повністю затьмарив фольклорну поетику.

Проте, як зазначає Я. Гарасим - фольклор Т. Шевченка був дещо іншого типу. «Кобзар не послідував народних пісень, не підроблявся під народний тон: Шевченко як поет був сам народ, що продовжував свою поетичну творчість і співав як іще народ не співав» [1, с.120]

До проблеми естетичної вартості фольклору дещо по – іншому підходить О. Бодяньський, вибудовує її вирішення передусім на філософському, ніж на мистецькому ґрунті. На його думку художня якість словесних творів, їх естетизм є щось об'єктивно існуюче і певною мірою статичне, а естетично організована поезія - це продукт творчості за глибоким усвідомленням внутрішньої сили із її зовнішнім образом тобто

гармонійне поєднання духу та матерії [4, с. 8].

Насправді цікавими є міркування дослідника стосовно критеріїв естетичної вартості фольклорного твору, основними з яких, на його думку, є два: зв'язок із національною самобутністю, акцент на дійсність.

Таким чином формується певна модель етичної вартості фольклору, основними компонентами якої обов'язково мають бути національне підґрунтя та історична достовірність. Лише через національну сутність пісня набуває атрибутів оригінальності.

Саме О. Боденський в українській пісні вбачає особливий лаконізм, твердість, естетизм, особливу ніжність і силу почуттів тобто все, що характеризує душевні почуття та психологічний стан людини.

Естетичним для народу є правдиве, а не спотворене та химерне й тому художня інкрустація тексту пісні чи іншого фольклорного жанру повинна закінчуватись там, де починається викривлення історичної правди. У творах, де чітко виражено це кредо, ми спостерігаємо «пишну красу слова, якої рідко досягають і лауреати» [5, с.519].

Розглядаючи дослідницьку діяльність П. Куліша варто звернути увагу на його вивчення «естетичної вартості» українського фольклору. Оскільки естетична вартість стає у П. Куліша однією з обов'язкових вимог до творів художньої словесності («Мина Мазайло»), що є цілком логічним, оскільки, у його концепціях письменник - це продовжувач поетичних народних бардів, освічений «рапсод».

Питання мови завжди домінувало в наукових концепціях П. Куліша. Він визначає мову як головну ознаку і основну народної особистості. Завдання - писати мовою багатою своїми особливостями: доступно, правдиво, природно «Українська писана словесність, - стверджує П. Куліш, - має корінь у тому, що народ український говорить і співає. У мові розкривається дух народу, у мові й через мову пізнається народ» [5, с. 428].

Досить актуальним питанням сьогодення є питання державної мови. Саме мова простого люду як засіб вираження пісенного фольклору та уснопоетичної творчості, є основою національної самоідентичності, джерело і спосіб народного самопізнання і виокремлення себе як нації.

Нову сторінку в історії фольклорних студій з концепцією естетичної вартості відкриває М. Костомаров своєю розвідкою «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843). Він вперше надає в українській науковій літературі визначення ментальності народу, яке своєю повнотою і вичерпністю нічим не поступається сучасним. За Костомаровим - ментальність народу – це його «духовний склад, ступінь чуття, склад розуму, напрям волі, погляд на духовне й громадське життя» [2,с.5].

Варто звернути увагу на статтю М. Костомарова «Две русские народности» (1861) у якій автор подає ідею детермінації народного характеру, вдачі українця та переконливо, на конкретних історичних фактах доводить давність походження українського народу. У час назрівання урядової українофобії (Валуївський указ про заборону української мови)

М. Костомаров науково обговорює ті ознаки «древності» українців які характеризували національний характер певного етносу, зокрема – це сталість фізичної та моральної поведінки, усталеність звичаїв і традицій, здатність чинити спротив стороннім впливам, відкидаючи їх абсолютно чи абсорбуючи відповідно до свого менталітету [1 с. 112].

За дослідженням М. Костомарова найбільшу естетичну вартість у багатому фонді українського пісенного фольклору мають ліричні пісні про кохання. Зосередившись на аналізі художньої деталі української пісенності вчений стверджує про те, що народна пісня постійно крокує з народною естетикою, етикою та мораллю.

М. Костомаров як історик цінував народні пісні, насамперед, за їх історичну правдивість, за витонченість поетичної краси, на яку вони були щедро багаті. Відзначаючи велику подібність між народною творчістю та поетичними віршами тодішніх митців М. Костомаров наголошує на те, що залежність першої й надання їй нових форм вимагало естетичних змін.

Таким чином проаналізувавши окремі фольклористичні праці представників романтичної доби, можна з певністю визнати, що українські вчені йшли в авангарді з європейською філологічною думкою, порушивши низку важливих проблем, естетичної вартості фольклору, що було науковим вінянням у дослідженнях того часу.

Отже, фольклористи романтичної доби у різноманітних формах роздумів висловили глибокі думки методологічного характеру щодо естетичної вартості фольклору й порушили ряд проблем, які є актуальними в сучасному житті, зокрема питання народної символіки як однієї з основних етичних прикмет української пісні, національної самобутності, автентичності українського фольклору та української мови на всіх рівнях суспільного життя.

#### Література

1. Гарасим Я. Нариси до історії української фольклористики: навчальний посібник – К: Знання, 2009 – 301с.
2. Етнографічні писання Костомарова – К, 1930 - 196с.
3. Грушевський М. «Малороссийские песни» Максимовича і століття» наукової праці Л. Українка: Науковий журнал українознавства – 1927 – КН. 6(25) – с.3.
4. Бодянский О. «О народной поэзии словянских племен – м. 1837- 340с.
5. Куліш П. твори: У2-х т.- К, 1989. – т.2- 429 с.
6. Костомаров М. «Дві руські народності твори Амвросія Метлинського і Миколи Костомарова. – Л, 1914 – с. 414-490.

## ПРОСУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ІВЕНТ-ПРОЕКТУ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

*Пархоменко Ірина Ігорівна,  
к.філос.н., викладач КНУКіМ  
ireneparkhomenko@gmail.com*

Сучасні культурні і креативні індустрії в Україні поступово формують галузь економіки, і цей вектор розвитку активно підтримується на рівні державної політики. В контексті культурної політики відбувається перегляд розуміння «культури», її переосмислення в суспільстві та в діяльності діючих культурних інституцій. Мова йде, про перехід від моделі пасивного споживання культури до активної участі громадян в творенні культури, її практиках, та зростання рівня інноваційності в країні за рахунок стимулювання креативної праці. Пояснимо, що в моделі пасивного споживання культури корисність культурного продукту вимірювалася можливістю впливу і маніпуляції з огляду на характер виробництва в умовах тоталітарної держави. Демократичний розвиток української держави і обраний євроінтеграційний курс стимулювали формування ринку культурних товарів і послуг, започаткування малого і середнього бізнесу у вигляді культурних і креативних індустрій – підприємств різної форми власності.

Зауважимо, що в західноєвропейській науковій традиції розуміння культури як сукупності культурних індустрій (Б.Мъеж) [1;с.34], і, як наслідок, виокремлення окремого міждисциплінарного наукового напрямку дослідження культури й економіки, поняття «культурних індустрій» є вужчим, аніж «креативні індустрії». Відповідно до теоретичних напрацювань (Д.Тросбі, Д.Хезмондалш) та міжнародних нормативно-правових актів, зокрема Конвенції ЮНЕСКО щодо охорони культурного різноманіття (2005) [6] та документів ЄС (Green Paper) [2], продукт виробництва креативних індустрій, передусім, продукується із суто утилітарною (функціональною) метою виробництва, хоча в основі його створення теж креативна праця. Отже, місія діяльності креативних індустрій як бізнес-компаній в умовах конкурентного ринку, насамперед, - це творення індивідуальних благ. Завдання креативного підприємства є провадження комерційної діяльності і отримання прибутку. Тоді як, продукт виробництва культурних підприємств чи інституцій створює, перш за все, суспільні блага і спільне за рахунок культурної цінності, яку містить. Така культурна цінність детермінує економічну цінність (Д.Тросбі, М.Хаттер, Б.Фрей) [3] [4]. Тому, місія діяльності культурних індустрій є по суті культуротворчою, вони покликані продукувати культурні смисли, незалежно від того, що можуть отримувати комерційний прибуток.

Сучасні виробники культурних індустрій у вигляді державних

інституцій (музеї, театри, музичні колективи, історико-культурні заповідники і т.д.) в умовах конкурентного ринку потребують імплементації сучасних ефективних механізмів управління та розробки маркетингової стратегії розвитку з метою формування попиту на послуги, які вони продукують. Ці послуги, як продукти виробництва, є по суті подіями, що потребують комплексу івент-заходів з метою планування, розробки, просування, організації і проведення культурної події. Комерціалізація діяльності державних культурних інституцій полягає в отриманні прибутку з продажу квитків на культурні події. Однак, маркетинг в сфері культури відрізняється від того, який діє в інших сферах виробництва. Процес просування культурних подій, як складова маркетингу, яскраво ілюструє специфіку культурного івент-проекту як продукту виробництва означених культурних індустрій.

Найголовніша особливість впливає з маркетингової стратегії. Ця особливість стосується конкурентної переваги культурної події як продукту виробництва для відвідувача (споживача). По-перше, культурний продукт не є товаром першої необхідності, тому витрата на купівлю квитків у музей чи театр не є пріоритетною потребою кожного потенційного споживача. Більше того, така культурна потреба має бути підтримувана суспільством як ідея, яка рухає загальний суспільний розвиток. Це культуротворча місія усіх культурних інституцій і підприємств, які утворюють сучасний ринок культурних товарів і послуг. Комерціалізація їх діяльності ніяким чином не унеможливає цю найголовнішу суспільну функцію, яку вони виконують. Проте, конкурентна перевага продукту передбачає певну корисність для потенційного споживача. Постає питання: «В чому корисність відвідування культурної події, наприклад, виставки в музеї?».

Сьогоднішні гравці українського ринку культурних подій, які мають, насамперед, державну форми власності, у своїй більшості використовують звернення потенційного споживача до елітарності, престижного статусу, який ті отримують долучившись, до відвідування такої виставки. В такому випадку представлена конкурентна перевага культурного івент-проекту продовжує модель пасивного споживання культури.

З вищезначеної тези впливає друге проблемне положення. Це ключове повідомлення про культурний івент-проект для цільової аудиторії, яке, якщо і буде сформоване, то вихідним положенням матиме ідею про купівлю соціального статусу, тим самим значно звужуючи цільову аудиторію. Прогноз для такої цільової аудиторії – це безпосередньо самі творці, представники арт-спільноти, а також фінансово забезпечені інвестори. Однак, широке коло громадськості майже не долучається до купівлі вхідного квитка на таку культурну подію. Відповідно, подібні культурні інституції втрачають можливість отримати прибуток.

Імплементація в суспільстві новітнього підходу до розуміння «культури» розпочинається з урядово-інституційних та нормотворчих практик в державі, проте потребує впровадження безпосередньо на практиці,

в культурних інституціях державного значення. В контексті формування проблеми цього дослідження, варто говорити про впровадження та перегляд маркетингових стратегій у цих культурних індустріях. Одна із конкурентних переваг музейного івент-проекту як продукту виробництва може базуватися в площині набуття компетенції креативності шляхом залучення відвідувачів до різного роду активностей.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Хезмондалш Д. Культурные индустрии / пер.с англ. И.Кушнаревой; под науч.ред. А.Михалевой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М., 2014. 456 с.
2. GREEN PAPER. Unlocking the potential of cultural and creative industries. 2010. URL: <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/ALL/?uri=CELEX:52010DC0183> (дата звернення: 11.10.2018).
3. On the Influence of Cultural Value on Economic Value / Michael Hutter and Bruno S. Frey // *Revue d'économie politique*. 2010. vol. 120, issue №1. P. 35-46.
4. Throsby D. From cultural to creative industries: the specific characteristics of the creative industries // *Troisième Journée d'Economie de la Culture: Nouvelles Frontiers de l'Economie de la Culture*: conference held at Musee du quai Branly (Paris 2-3 October 2008). URL: <http://ec.culture.fr/Throsby.doc> (дата звернення: 12.11.2018).
5. Throsby D. The concentric circles model of the cultural industries // *Cultural Trends*, 2008. 17(3). PP.147–164.
6. UNESCO universal declaration on cultural diversity. URL: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127162e.pdf> (дата звернення: 12.10.2018).

### УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРИ ПАНТОМІМИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ XXI СТ.

*Сварник Богдан Вячеславович,  
аспірант, викладач, Київський національний університет  
культури і мистецтв  
Svarnyk1@gmail.com*

Сучасні світові тенденції розвитку театрального мистецтва засвідчують тяжіння до синтезу різноманітних видових та стилістичних елементів у сценічних постановках, а в деяких випадках – домінування невербальних засобів виразності, створення нової знакової системи, у контексті підвищення ефективності інтеграційних міжкультурних процесів. Безумовно, превалюючу роль в цьому процесі відіграє мистецтво пантоміми, оскільки, завдяки специфічним ознакам, сформованих протягом століть, воно надає необмежені можливості використання невербальної мови в процесі розкриття змісту та ідеї постановки зокрема та відображенні картини світу загалом.

Відповідно до окреслених тенденцій, значно зростає популяризація

такої видовищної форми як театр пантоміми, у творчій діяльності якого поєднано традиційні підходи класичного театру, пантоміми та гумор.

З метою окреслення перспектив розвитку українського мистецтва пантоміми, у контексті світових соціомистецьких процесів, вважаємо за доцільне дослідити та проаналізувати специфіку українських театрів пантоміми на основі культурологічного аналізу діяльності київських колективів: республіканського театру міміки та жесту «Райдуга», «Театру пластичної драми», пластично-візуального театру «Quartet DEKRU» та харківського театру пантоміми «Прекрасні квіти»; розглянути специфіку їх репертуару та інноваційні підходи, які стали основою формування сучасного вітчизняного стилю сценічної пантоміми; виявити пріоритетні форми їх еволюціонування в умовах сучасного соціокультурного простору.

У сучасному вітчизняному соціокультурному просторі мистецтво пантоміми представлено постановками відомих театрів, заснованих в останній третині ХХ ст. та молодих колективів, створених після проголошення незалежності України.

Республіканський театр міміки та жесту «Райдуга» було організовано за сприянням Центрального управління Українського товариства глухих у 1969 р. Режисерська політика передбачає гармонійне поєднання в постановках шести жанрів: жестової пісні, пантоміми, пластики, клоунади, хореографії та драматичного мистецтва. Наразі в різножанровому репертуарі театру представлено пластичні драми («Лісова феєрія» за мотивами поеми «Лісова пісня»; режисер В. Гончаренко), казкова феєрія («Добрий принц Ріке», режисер В. Федоров та В. Гончаренко), фольк-шоу («Ми – браття козацького роду», режисер В. Гончаренко), комедії («Чоловік для Памели», режисер А. Тютерева; «Ніч невинних забав», режисер Т. Гикава), а також пантоміми, мюзикли, ексцентричні драми, музично-драматичні вистави, ілюзійно-пластичні вистави та великі концертні програми [3].

У 1988 р., на базі студії пантоміми, було створено «Театр пластичної драми», який отримав статус державного в 1994 р., а з 2015 р. діє в якості громадської організації. Головною художньою ідеєю театру є передача мовою пластики, руху та музики емоційних та духовних аспектів людського життя, а специфікою постановок є використання масок-образів, масок-характерів та предметів-символів [1].

Інноваційними підходами до сучасної інтерпретації класичної пантоміми вирізняються постановки пластично-візуального театру «Quartet DEKRU», заснованого у 2010 р. випускниками кафедри «Пантоміми» (керівник театру заслужений працівник культури України, режисер Л.О. Черепакіна) Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. У репертуарі театру вистави: «Невагомість душі», присвячена пам'яті французького міма Марселя Марсо, «Among People» та «Світлі душі». Універсальність та доступність жанру дозволила колективу театру проводити активну гастрольну діяльність не лише в Польщі, Румунії, Угорщині, Італії, Німеччині, Швейцарії та Росії, а й у Французькій Полінезії

(Таїті, Нова Каледонія), а також представляти Україну в шоу-програмі, присвяченій зустрічі артистів цирку, музикантів та творчої еліти Італії та Європи з Папою Римським Франциском у Ватикані [2].

Засновниками унікального жанру сучасної пантоміми фанк-футуризм (безсловесна техніка, яка поєднує естетику пантоміми та повздрами) є колектив театру «Прекрасні квіти», який було створено в 2011 р. випускниками Харківського університету мистецтв ім. І. Котляревського. У репертуарі театру представлені: комедійний детектив у жанрі абсурду та коміксу «Криса», сатирична вистава «Жир», лірико-романтична вистава «Червоний», вистава-перформанс «Dracula» за мотивами однойменного твору Б. Стокера (реж. А. Вусик), камерна вистава «SEX 2005», спільний проєкт з трупю ХНАТОБ – вистава «365» (реж. А. Вусик та І. Ключник) та ін. Метою акторів є розвиток театрального мистецтва шляхом поєднання традиційних та нових сценічних форм і технік [4].

У контексті розвитку мистецтва пантоміми на сучасному етапі особливе значення відіграють міжнародні мистецькі фестивалі, як одна з універсальних форм культурного діалогу, яка створює умови та посилює прагнення до взаємообміну досвідом і творчої взаємодії; надає можливість українським артистам, в умовах специфічного фестивального простору, продемонструвати інноваційні підходи, які стали основою формування сучасного вітчизняного стилю сценічної пантоміми та отримати компетентні відгуки про постановки; підвищити професійний рівень, а відтак, є своєрідним підґрунтям для популяризації даного виду театрального мистецтва, сприяють формуванню соціокультурного та соціомистецького простору для розвитку пантоміми як особливого виду театрального мистецтва.

Не дивлячись на те, що наразі вітчизняне професійне та аматорське мистецтво пантоміми представлено у відповідних категоріях багатьох міжнародних театральних фестивалів (наприклад, «Мельпомени Таврії», «JoyFest» та ін.), а також всеукраїнських фестивалів і фестивалів-конкурсах (наприклад, Всеукраїнський фестиваль-конкурс студентської художньої творчості «Весняна хвиля», Всеукраїнський фестиваль-конкурс хореографічного та циркового мистецтва KidsWill Dance Fest, Всеукраїнський фестиваль аматорських театрів та цирку «Театральний форум» та ін.), єдиним в Україні фестивалем у жанрі пантоміми та клоунади є Міжнародний фестиваль клоунів та мімів «Комедіада», заснований у 2011 р. в Одесі за ініціативи колективу театру «Маски-шоу» під керівництвом Г. Делієва.

Відтак, творчі трупи українських театрів пантоміми, осмислюючи пантомімічне мистецтво відповідно до сучасних соціомистецьких та соціокультурних реалій, сприяють насиченню постановок лірико-філософським змістом, утвердженню та еволюціонуванню специфічних пантомімічних форм, у яких домінуючим є органічний симбіоз театральних традицій та інноваційних підходів класичної й сучасної пантоміми.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. История одного театра. Театр пластической драмы. Общественная организация [сайт]. URL : <http://ktpd.com.ua/history> (дата обращения 9.11.2018).
2. О нас. Quartet DEKRU [сайт]. URL : <http://dekru.com.ua/ru/> (дата обращения 9.11.2018).
3. Осмоловський С. Історія театру. Сайт Культурного центру УТОГ. URL : <http://www.i-deaf.com.ua/театр-райдуга/історія/> (дата звернення 10.11.2018).
4. О театре. Театр «Прекрасные цветы» [сайт]. URL : <https://gobananas.com.ua/about> (дата обращения 10.11.2018).

## КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

*Шашкова Катерина Олександрівна*

*студентка групи 1 Культ.м.*

*НПУ імені М.П. Драгоманова*

*Науковий керівник – к. філос.н., доцент Русаков С.С.*

Гендерна проблематика є новою у науковому дискурсі і відповідає сучасним процесам у глобалізованому світі. Гендерний дискурс виникає як критика класичних теорій статі, як заперечення традиції у взаєминах чоловіка і жінки та утвердження нових підходів, які відповідають сучасному суспільству. Тенденція трансформації традиційних гендерних цінностей носить глобальний характер і поширюється на суспільство і державу з різними національними, культурними та географічними особливостями. Глобальний вектор гендерної трансформації слід сприймати не як нівелювання відмінностей між чоловіками і жінками, а як відмову від гендерної ієрархії та наявних відносин влади і підпорядкування.

Категорія «гендер» введено в психолого-соціальні дослідження, щоб замінити домінування в суспільних науках поняття статевої ролі і статоворолевого підходу. Ідеями розрізнення біологічної і соціальної статі висловлювалася ще у 1935 р. М.Мід у книзі «Стать і темперамент в трьох примітивних суспільствах». Але саме поняття увійшло в обіг у західній науці в 1970-х рр. (у вітчизняній науці – у 1990-х рр. завдяки працям американського вченого Р. Столлера [1]). Він виступив на конгресі психоаналітиків у Стокгольмі з доповіддю про поняття соціостатевої або, за його словами, гендерної самосвідомості, започаткувавши вивчення процесів гендерної ідентифікації та гендерної соціалізації. Столлер вперше визначив відмінність понять стать (англ. sex) і гендер (англ. рід). Його концепція будувалася на поділі біологічного та культурного: вивчення, статі, вважав Р. Столлер, є предметною галуззю біології і фізіології, а аналіз гендеру може бути розглянутий як предметна область досліджень психологів і соціологів, аналізу культурно-історичних явищ. Розведення біологічної та культурної складових у вивченні питань, пов'язаних зі статю, сприяло формуванню

особливого напрямку в сучасному соціо-гуманітарному знанні – гендерних досліджень.

Сьогодні в США і Західній Європі гендерні дослідження мають статус офіційної навчальної і наукової дисципліни, створюються асоціації та науково-дослідні центри, провідні розробки з гендерної проблематики, працює міжнародна мережа гендерних досліджень (найбільша була створена у 1996 р. при Гендерному інституті Лондонської школи економічних і політичних наук [2]). Важливою рисою сучасних гендерних досліджень, що активно розвиваються, насамперед у західній та американській гуманітарній науці, є їх міждисциплінарний, міжпредметний характер. В українській системі гуманітарного знання легітимність гендерної тематики є невеликою, академічна спільнота скептично ставиться до проблематики гендерних досліджень. Суспільна свідомість оцінює гендерні зміни як орієнтовані на небажані зрушення у сфері відносин між статями, особливо щодо сім'ї.

Виділення соціокультурної та біологічної складових в уявленнях про поле людини призвело до існування у гуманітарному знанні двох відносно незалежних понять – власне статі і гендеру. Поняття «стать» застосовується вченими в тих випадках, коли мова йде про біологічну детермінацію будь-яких наявних відмінностей між чоловіками і жінками. Поняття «гендер» застосовується в тих випадках, коли дослідник хоче підкреслити факт соціальної і культурної обумовленості відмінностей, що зустрічаються в поведінці й особистості чоловіка і жінки. Проте єдиного і однозначного трактування гендеру досі не існує. Є різноманіття її визначень у залежності від концептуальної позиції автора і цілей дослідження. Загальною тенденцією для більшості авторів є збереження традиції у визначенні гендеру «через» поняття статі. З урахуванням науки, в рамках якої його розглядають, гендер визначають як соціальну стать, психологічну стать, цивільну стать, культурну стать. Використання поняття «стать» для визначення гендеру може свідчити про біодетерміністський підхід вчених до гендерної проблематики. У феміністському дискурсі гендер розглядається з інших позицій – як системна характеристика соціального ієрархічного, несиметричного порядку, що затверджує відносини стратифікації і влади.

Отже, гендерні дослідження є одним з найперспективніших напрямів сучасної науки. Однак у фаховій літературі досі немає загальноприйнятих визначень основних понять гендеру.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Stoller R. J. Primary femininity // Amer. Psychoanal. - 1976. - N 24. -P. 59-78.
2. <http://www.lse.ac.uk/collections/genderinstitute>

## ЕСТЕТИЧНЕ СПОГЛЯДАННЯ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ

*Юхимик Юлія Віталіївна*

*доктор філософських наук, професор кафедри культурології  
та філософської антропології НПУ ім.М.П.Драгоманова*

Естетичне споглядання (далі - ЕС) є особливою формою прояву та активізації духовної сутності людини. Сучасна соціокультурна ситуація глобально трансформує стрижневі засади життя, деструктивно впливаючи на різні рівні духовного осягнення смислів буття – зокрема, естетичний.

ЕС, попри присутнє тут посилення на безпосередню візуальну чуттєвість (глядіти – бачити), не є тотожним процесу звичного бачення як зорового сканування формальних характеристик світу. Цей процес, духовний за своєю суттю, передбачає здатність особливого «бачення» - не розчинення у простій рецептивності, а виявлення естетичних характеристик явищ, «схоплення» надчуттєвих духовних смислів їх об'єктивних форм та наступної емоційної реакції. Умовність використання терміну «споглядання» з його закріпленою візуальністю стає очевидною в актах споглядання з іншою фізіологічною базою – слуховою, дотиковою, нюховою.

ЕС об'єднує ознаки процесу і стану. Певна часова протяженість, емоційна динаміка характеризує процесуальну сторону; перебування у відстороненому від щоденної реальності вимірі буття, внутрішня зосередженість на естетичних якостях явища, абстрагування від практичних потреб власного “я” визначають ЕС як специфічний духовно гармонізуючий стан.

ЕС є формою духовно «чистого», позбавленого практичних інтересів контакту з чуттєво представленим явищем, здатним запустити внутрішній механізм естетичної насолоди, навіть катарсису. ЕС як феномен внутрішньо-особистісний залежить від рівня розвитку естетичної свідомості та шкали духовних цінностей людини: «Споглядання – це коли в зіницях є чарівний огонь. Той огонь, що пропалює наскрізь все щільне, метушливе й тимчасове. Той огонь, що випестовує твоє «Я», купаючи його в безмежжі» [1]. Умовою входження у цей стан-процес є резонанс між власними естетичними ідеалами та виявленими естетичними характеристиками явища.

ЕС не є тотожним естетичному спостереженню, яке може стати продовженням чистого споглядання або ж стимулюватись раніше пережитим від нього враженням. Воно не є і справою рефлексії, хоча остання може слідувати за спогляданням, фіксує та аналізує пережитий результат.

Традиційним контекстом ЕС є природа, мистецтво, загальнокультурне середовище із власною специфікою внутрішнього насичення конкретними естетичними формами. Найбільш плідним для входження у стан ЕС

контекстом є природа у своєму первісно-недоторканому, позбавленому утилітарно-прагматичної означеності вигляді – «споглядаючи дерево, я усвідомлюю світ і себе» [2]. Однак залежність сучасної людини від умов культурно-цивілізаційного оточення перетворює споглядальне спілкування з природою на окремі й не надто часто повторювані епізоди життя. Більш звичним стає для нас урбаністичне оточення, елементи якого нерідко нищать первісну недоторканість природних форм, деформуючи нашу споглядальну здатність. Суб'єкт ЕС потрапляє у залежність від панівного ідеалу доби, модних тенденцій, смаків людей ближчого та дальшого оточення, проблемних ситуацій, які пригнічують або ж цілком знищують необхідні передумови естетичного споглядання (необхідну тяглисть емоційно-духовної зосередженості на естетично означеному об'єкті, не-відволікання від нього, абстрагування від сторонніх подразників), призводячи до нівелювання самого сенсу явища та підсумкового негативізму отриманих результатів. Сучасний культурний простір наповнений формами, які є активними чуттєвими подразниками і завданням яких є, насамперед, активізація споживацьких рефлексів. Особисті ідеали, смаки, оцінки підпадають під вплив тенденцій модного контексту, уніфіковано синхронізуються з ними, позбавляючи особу власної естетичної позиції. Характеристиками сучасної естетосфери стають надмірна насиченість чуттєвими подразниками, втомлююча калейдоскопічність, кліпоподібність їх експонування. Місце повноцінного ЕС заступає низка короткочасних поверхнево-миттєвих реагувань, що викликають емоційно-психологічну втому. Реакція на естетичні якості оточення стає однотипно-уніфікованою та залежною від економічних та соціально-значущих характеристик об'єктів. Власне ж естетичні якості починають виконувати лише роль знаків бажаної для привласнення й демонстрування насамперед з практичних міркувань речової форми, не допускаючи стану чистої споглядальності. Замість духовно визначеної картини світу у свідомості людей відкладається еkleктично-строкатий набір форм, оцінених та засвоєних передусім з точки зору їх домінуючого соціально-практичного значення.

Особливістю сучасного культурного контексту є культивування віртуальних форм спілкування. Насадження модних стереотипів поведінки, постійне користування електронними гаджетами призводять до свідомого уникання органічних форм естетичного діалогу зі світом.

Традиційним контекстом ЕС є мистецтво. Однак, якщо для класичного його варіанту введення реципієнтів у стан відсторонення від побутової практичності та занурення у світ художньої образності становило як мету так і критерій якості мистецького твору, то сучасні тенденції виявляють орієнтованість іншого типу. Численні сучасні арт-практики власною епатажністю, химерністю, нерідко навіть профанністю продукції, стимулюють у реципієнтів стани, полюсні до власне естетично-споглядальних, для тлумачення яких варто, радше, звернутися до позаестетичного лексику – «витрішкування» видається тут найбільш

адекватним поняттям. Переконання у цілющій дії споглядальних практик властиве релігійно-філософським ученням, у контексті яких споглядання пов'язане з поняттями «молитовність», «медитативність», «самозаглиблення» і які активно залучають у власну культову сферу численні естетичні компоненти.

ЕС є унікальним способом реалізації внутрішнього потенціалу особистості, її занурення у глибини власного духовного ядра, відновлення екзистенційної цілісності. Саме тому негативні трансформації різнорівневих аспектів ЕС мають розглядатись як одна із глобальних проблем постмодерного культурного контексту.

#### **Література**

1. Вихриця. Споглядання сутності людини / [Ел. ресурс] // Режим доступу: <http://www.vyhrytsya.info/index.php?id=2>

2. Віктор Грабовський. Споглядаючи дерево. Трохи чистої філософії / [Ел.ресурс] // Режим доступу: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=hrabovsky&page=hrabovc8>

## **ФУНКЦІ СЕМАНТИКИ МІНОРНИХ МУЗИЧНИХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ БАРОКО У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ**

*Олейнікова Тетяна Петрівна*  
аспірантка НАКККіМ  
*tatyana.oleynikova@gmail.com*

**Постановка проблеми.** Барокова культура в Україні носить трансісторичний, транскультурний характер. Зокрема, в музичній культурі про це свідчать дві хвилі необароко в ХХ ст., коли у творчості композиторів, у музикознавстві, в музичному виконавстві простежуються необарокові тенденції [1], що актуалізують культурну пам'ять нації. Нажаль, деякі важливі сакральні значення, притаманні українській бароковій музичній мові, які символічно були закодовані через тональності, на сучасному етапі майже забуті і часто – густо втрачені. Розкодування і віднаходження їх духовних змістів дозволить звертатися сучасним музикантам не тільки до традицій західноєвропейської барокової музики в цілому, а й української. Порівняння семантики українських музичних барокових тональностей з семантикою західноєвропейських барокових тональностей допоможе знайти як спільні риси в музиці українського і західноєвропейських народів, так і відчуті свою культурну неповторність. Це сприятиме збереженню культурної пам'яті про ідеали, цінності й традиції, які заклали основи суспільства Модерну, що дало поштовх розвитку сучасній цивілізації.

**Мета статті** – розкрити семантику деяких мінорних музичних тональностей української барокової музики та їх функції у збереженні культурної пам'яті нашого народу.

**Огляд досліджень.** Лише поодинокі дослідження частково торкаються проблем семантики мінорних тональностей в українській музичній бароковій культурі. Т. Кіресва, О. Кіресва, В. Кіресва висловили думку, що «поляризація мажору і мінору при панівній модальності ладового мислення набуває семантичного підтексту як “тріумф Божої слави та глибокого жалю і смутку”» [2, с. 59]. В. Бойко звертаючи увагу на мажорну тональність, зауважує, зокрема, що Д. Бортнянський пов'язує музичну тональність Ре – мажор з ефектом радості [3]. У свою чергу, західноєвропейська семантика мінорних тональностей доби бароко досить детально досліджена Б. Яворським, В. Носіною, О. Захаровою, М. Друскіним [4, 5, 6].

**Наукова новизна.** Уперше робиться спроба виявлення семантики деяких мінорних тональностей в музиці українського бароко у порівнянні із західноєвропейською семантикою барокової музики XVII – XVIII століть.

**Виклад основного матеріалу.** Сакральна семантика мінорних тональностей в українській музичній культурі бароко розкодована нами на прикладі Циклу з тридцяти п'яти чотирьохголосних хорових духовних концертів Д. Бортнянського [7]. Для кращого розуміння духовних змістів літературних текстів концертів, ми порівняли деякі вірші біблійної книги Псалми з основними біблійними вченнями [8]. В герменевтичному аналізі літературних текстів концертів наводимо порівняння і цитати з Біблії в Перекладі Нового Світу [9]. Запропонований метод виявлення семантики мінорних українських музичних тональностей бароко наслідують деякі принципи методу Б. Яворського до аналізу музичних творів Й. Баха, описаний В. Носіною [4], але адаптований нами до аналізу української музики бароко.

Отже, літературні тексти хорових концертів № № 27, 32, написаних Д. Бортнянським в с – moll, змальовують сумний образ людини, що збагнула “яке коротке...життя”, “Вона марно метушиться. Вона нагромаджує багатство, та не знає кому воно дістанеться”, зі сльозами молить Бога про допомогу (Пс. 39 : 4, 6, 12, НС). Матеріалістичний настрій в суспільстві не приводить до доброго, тому що “кожна людина, яка, здавалося б, твердо стоїть на ногах, – всього лиш подих” (Пс. 39 : 5, НС). Бог почує наші прохання про допомогу і відповідь на наші молитви, якщо “вподобає” людину “за праведність...за невинність”, за те, що “не відкину(ла) його постанов” (Пс. 18 : 6, 20, 22, НС).

У музиці концертів, написаних в тональності с – moll, Д. Бортнянський виражає сумний образ завдяки використанню барокових музично – риторичних фігур західноєвропейського типу. Так, наприклад, український композитор застосовує фігуру catabasis (концерт № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 16 – 17, 19 – 20, ч. II тт. 61 – 62 , 142 – 144 , ч. IV тт. 236 – 237; концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I

тт. 34 – 35. Ця музично – риторична фігура в західноєвропейській музиці бароко набувала значення вмирання, сходження вниз, оплакування [4]. А музично – риторичне «падіння на терцію» в західноєвропейській музиці бароко символізувало сум [там само] і була використана композитором в концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. I тт. 36 – 37, 55, 102 – 103; концерті № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» ч. I т. 22, II ч. тт. 94, 159, 163. Крім того, рівний хроматизм з 5 звуків виражав острий смуток, сум і біль в музиці західноєвропейського бароко [там само]. Ця музично – риторична фігура з'являється в концерті № 27 «Гласом моим ко Господу воззвах» ч. IV тт. 217 – 218, 223 – 224.

Відтак, зіставлення духовних значень літературних текстів, сакральних змістів музичної символіки з тональним планом творів сприяє розкриттю семантики музичної тональності в концертах. Адже кожний музичний твір українського композитора об'єднаний певною сакральною ідеєю, яка послідовно розкривається автором музичними і літературними засобами виразності.

Основним змістом літературного тексту концерта № 21 (f – moll) є висвітлення пророцтва про Ісуса Христа. В цьому пророцтві Єгова завіряє Свого Сина у підтримці: “бо він накаже своїм ангелам охороняти тебе на всіх твоїх дорогах. Вони понесуть тебе на руках, щоб не вдарився ти ногою об камінь” (Пс. 91 : 11, 12, НС). Це деякий виїняток в українській музиці бароко, коли чистий, світлий, радісний образ Ісуса виражений мінорною тональністю. У такий спосіб Д. Бортнянський наслідує західноєвропейську традицію. Як відмічає В. Носіна, для барокового музичного мислення зміна мажора на мінор не є протиставленням. Це лише заміна світлого сприйняття на сприйняття сумне з додаванням скорботи [4]. Також в літературному тексті концерта f – moll розкривається образ праведної людини, що “живе у сховку Всевишнього”, якій Єгова “притулок, твердиня” (Пс. 91 : 1, 2, НС).

Треба зауважити, що літературні тексти концертів Д. Бортнянського, написаних ним в однойменних музичних тональностях F – dur і f – moll, пов'язані між собою тематично. Так, наприклад, в концерті № 14 оспівується Царь Ісус (Пс. 45 : 1, НС), а в концерті № 17 праведна щаслива людина, що “прагн(е)...бути на подвір'ях Єгови” з радістю називає Бога “наше сонце і щит” (Пс. 84 : 2, 11, НС). Але різняться емоції, виражені в однойменнотональних концертах. У мажорних концертах емоції радісні, а в мінорному – із скорботним відтінком. Це тому, що в концертах F – dur Ісус змальований в образі прославленого Царя. Нагомість, у концерті f – moll Ісус постає перед нами як той, хто “топтатиме(...) змія великого”, але має бути “поранени(й)...в п'яту” (Пс. 91 : 13, Бут. 3 : 15, НС).

**Висновки.** Проаналізувавши семантику мінорних тональностей c – moll і f – moll у музиці українського бароко, ми дійшли наступних висновків:

1. Музична тональність c – moll, як правило, використовувалася українськими композиторами бароко для вираження сумних емоцій, смутку, емоційної болі, опису безрадісних образів. Західноєвропейські композитори

цією тональністю крім суму, виражали ще і скорботу і відносили її до «м'яких» тональностей в музиці [див. 4].

2. Музична тональність *f – moll* виражає в українській музиці бароко світлі образи. Але, в відповідності з західноєвропейською бароковою традицією, може змінити наше сприйняття цих образів на сумне, іноді з примішком скорботних відтінків. У західноєвропейській бароковій культурі *f – moll* вважали однією з найбільш сумних тональностей, що, зокрема, різнить українську і західноєвропейську семантику мінорних тональностей.

3. В цілому семантика тональностей *c – moll* і *f – moll* багато в чому була спільною для українського і західноєвропейського музичного бароко, що свідчить про однакові джерела культурної пам'яті українського і західноєвропейських народів. Різняться лише деякі відтінки сумних емоцій, що ці тональності виражали, в зв'язку з особливостями етнонаціональної ментальності та історичної ситуації в Україні XVII – XVIII століть.

#### Список використаної літератури

1. **Мельник Л. О.** Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : Автореф. Дис...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Л. О. Мельник; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 19 с. – укр.

2. **Кірсєва Т. І.** Духовна музика Нового часу і символістичні цінності Д. Бортнянського / Т. І. Кірсєва, О. Г. Кірсєва, В. Г. Кірсєва // Наука. Релігія. Суспільство. – 2012. – № 3. – С. 56 – 62.

3. **Бойко В. Г.** Особливості творчості Д. С. Бортнянського у віддзеркаленні західноєвропейських традицій 2 – ї половини XVII – XVIII ст. / В. Г. Бойко // Культура України. Музичне мистецтво. – Київ, 2012. – Вип. 37.

4. **Носина В. Б.** Символика музики І. С. Баха / В. Б. Носина. – Санкт – Петербург, 1997. – 93 с.

5. **Захарова О.** Риторика и клавирная музыка XVIII века / О. И. Захарова // М Труды ГМПИ им. Гнесиных. – 1989. – № 104.

6. **Друскін М.** Клавірна музика / М. Друскін. – Л., 1960. – 76 с.

7. **Бортнянський Д.** 35 концертів для смешанного хора без супроводження: ноты / Д. Бортнянський, ред. П. Чайковського. – Москва: Музыка, 1995. – 399 с.

8. **Чого нас вчить Біблія?** [Електронний ресурс] // Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.jw.org/uk/публікації/книжки/вивчення-біблії/>

9. **Біблія. Переклад нового світу** [Електронний ресурс] / Переклад нового світу. Біблія // WATCHTOWER BIBLE AND TRACT SOCIETY OF NEW YORK, INC. Brooklyn, New Yew York, USA. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/pwt/книги/>

## ЗМІСТ

<b>KONCEPCJE KREATYWNEGO ROZWOJU MIAST</b> mgr inż. Bachórz Iwona.....	5
<b>«ГЛОКАЛИЗАЦИЯ» В РАЗВИТИИ МУЗЕЙНОЙ СФЕРЫ</b> Василевская Валерия Эдуардовна.....	11
<b>ЗАПОЧАТКУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ КІНОКРИТИКІВ «КІНОКОЛО». ПЕРШІ ПІДСУМКИ</b> Васильєв Сергій Сергійович.....	13
<b>SENS LUDZKIEGO ISTNIENIA – ROZWAŻANIA FILOZOFICZNE</b> mgr Anita Edyta Wizner.....	18
<b>KULTUROWE UWARUNKOWANIA WDRAŻANIA ZMIAN W ORGANIZACJI</b> Wiśniewska-Placheta Edyta, Ober Józef.....	27
<b>НЕОКЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ: ДО ПИТАННЯ ІСТОРІОГРАФІЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ</b> Гацелюк Віктор Олександрович.....	35
<b>ДИГІТАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ: АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР</b> Дашенкова Наталя Миколаївна, Горячковська Ганна Миколаївна.....	37
<b>ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ В УКРАЇНІ</b> Касьяненко Андрій Сергійович.....	39
<b>НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВ</b> Ковпак Наталя Костянтинівна.....	42
<b>СЦЕНІЧНА УВАГА В ТЕАТРІ І НА ЕСТРАДІ (КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ)</b> Крипчук Микола Володимирович.....	45
<b>КЛАСТЕРИЗАЦІЯ ЯК ГНУЧКА МОДЕЛЬ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНОГО БІЗНЕСУ</b> Кузнецова Наталя Богданівна.....	49
<b>ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МАСОВИХ СВЯТ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ</b> Куцак Світлана Анатоліївна.....	52
<b>ПІСЕННО-КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ІВО ВАСИЛЬОВИЧА БОБУЛА</b> Лавриненко Анастасія Володимирівна.....	58
<b>СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК НОВА КУЛЬТУРНА ТРАДИЦІЯ СУЧАСНОСТІ</b> Лебідь Анна.....	60
<b>КВІР-ТЕОРІЇ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА.</b> Молодіна Альона Олексіївна.....	63

<b>ВПЛИВ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ НА СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ</b>	
Мотрич Станіслав Юрійович.....	66
<b>ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ В КОНЦЕПЦІЯХ МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ: СУЧАСНИЙ ВИМІР</b>	
Новосад Марія Гнатівна.....	69
<b>ПРОСУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ІВЕНТ-ПРОЕКТУ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ</b>	
Пархоменко Ірина Ігорівна.....	75
<b>УКРАЇНСЬКІ ТЕАТРИ ПАНТОМІМИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТ.</b>	
Сварник Богдан Вячеславович.....	77
<b>КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ</b>	
Шашкова Катерина Олександрівна.....	80
<b>ЕСТЕТИЧНЕ СПОГЛЯДАННЯ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ</b>	
Юхимик Юлія Віталіївна.....	82
<b>ФУНКЦІЇ СЕМАНТИКИ МІНОРНИХ МУЗИЧНИХ ТОНАЛЬНОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ БАРОКО У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ</b>	
Олейнікова Тетяна Петрівна.....	84

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ  
АЛЬМАНАХ**

**Випуск 11**

Друкується за оригінальними авторськими текстами. Редакційна колегія не несе відповідальності за авторську редакцію поданих матеріалів.  
Верстка та оригінал-макет Мохонько Віталій