

Summary

The specific of functioning of vaudeville music is rotined in the offered article. Author vision of its influence is exposed on modern youth.

Key words: musical subculture, juvenile subculture, stage, mass music.

УДК 7.038.51:008

В.Г. Плахотнюк

ПОП-КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ АКСІОЛОГІЧНИХ ТА ДІАЛОГІЧНИХ КОНЦЕПЦІЙ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

В умовах глобалізації та поширення масової культури актуальним стає визначення принципів національної самоідентичності таких культурних практик, як естрада, шоу-бізнес, продюсерство та ін. Поняття „естрада”, як сценічне втілення популярних пісень, ексцентрики, розважальний жанр вже не охоплює всієї інфраструктури популярної культури. В наукових дослідженнях також розрізняються дефініції „популярна культура” і „поп-культура”. Якщо першою описується увесь простір популярної музики, то другою – суто орієнтованої на масові смаки.

Ще менш визначеним є розподіл на „масову культуру” і „популярну культуру”. В умовах постіндустріальної культури, швидкої зміни технологічного забезпечення музичної культури, трансформації форм видовища стає актуальним визначити аксіологічні та діалогічні чинники культури, що дає можливість більш об’ємно уявити той простір культуротворення, який традиційно припинюють і звать „попсою”.

Мета статті – визначити принципи формування інституцій поп-культури в контексті аксіологічних та діалогічних концепцій культуротворчості.

Проблема цінностей репрезентована посткантіанською естетикою і взагалі всім рухом посткантіанської філософії. Проте лише у ХХ ст. аксіологія стає розгалуженою і самодостатньою сферою рефлексії, яка повертає свій зір на мистецький витвір [10]. Мистецтво стає одним із вимірів цінностей, буттєвих цінностей, онтології співбуття людини і світу, людини і всесвіту, людини і абсолюту. Але аксіологія, яку так недолюблював і недооцінював М.Хайдеггер, є драматичним перетином різних ідей, які по-різному трансформувалися в контекстах мистецьких, філософських та естетичних проєктів різних часів.

Важливо відмітити, що саме Кант одним із перших заснував аксіологічний підхід. Всі кантівські трансценденталії потім входять у колообіг філософського міркування посткантіанської філософії цінностей. Один із патріархів посткантіанства – Г.Гадамер, який згадував до кінця своїх років М.Гартмана, засвідчував, що саме Лотце одним із перших переосмислив досвід категоричного імперативу Канта як аксіологічну етику і естетику [4; 17]. Тобто практичний розум і розум естетичний або здібність судження стає засадничими для того, щоб зрозуміти саме судження в аксіологічному контексті.

Варто зазначити, що неокантіанці ще більше формалізували Канта. Вони вважали, що формальний принцип позбавляє досвід будь-якого змісту, тоді як у Канта сама вимога формальної всезагальності категоричного імперативу не була безсвідомою. Тобто, якщо Кант говорив про красу, що не має в собі мети, то це зовсім не свідчить про те, що це є вся краса. Але посткантіанська естетика та етика абсолютизувала кантівський формалізм.

У контексті оцінки феномена поп-культури її „імперативність” та „формалізм” потрібно побачити з належної дистанції – як самодостатній простір ритмічних інваріантів відображення урбанізованого соціуму. Культура, починаючи з Середньовіччя, актуалізувала Верх і Низ, високе і низьке. Низ культивувався переважно у народній традиції, апокрифах, тоді як верх традиційно належав до сакрального простору. „Попса” – лише нова назва того широкого прошарку культури, який мав свої форми визначення як балаган, театр на колесах, містеріальний театр труп акторів, які грали на ринкових площах та ін. Д.Лихачов зазначав цей простір як антисистему [8].

В.Панченко взагалі характеризує феномен юридичного як єдиний спосіб говорити правду в умовах тотальної брехні.

„Попса” виникає не у ХХ столітті, а в умовах розшарування та інституалізації культури. Так, якщо в Середньовіччі рельєф культуротворення, за М.Бахтінім, складався як „гротескне тіло”, де поєднувалися башти і підземелля, то вже у ХVІІІ столітті культура, за В.Прокоф'євим, структурується як „глибинна”, „донна” (етнокультура), культура професійна, освічена і культура аматорська [11]. Феномен низової культури інституалізується як „дух народу”, за Гумбольдтом, стає ґрунтом для професійного звернення і переосмислення досвіду народної культури [6]. Сценічні форми втілення „духу” стають пріоритетними, бо вони ближче стихії народного буття. Так, оперні вистави „Кільце Нібелунгів” Р.Вагнера і „Євген Онегін” П.Чайковського живилися близькими міфологічними образами етнокультури, що є зразком романтизації народного побуту і „духу”. Існували і протилежні форми – арлекінада та балаганна естетика „Світу мистецтв”, де фігурували явно знижені мотиви.

В.Прокоф'єв наголошував, що виникає так званий „серединний рівень культури”, який легко адаптував і Верх, і Низ, тобто набуття ученої професійної культури і відвертого аматорства. Так, у живописі відоме захоплення наївом П.Гогена, П.Пікассо, а французький службовець митниці А.Руссо та грузинський майстер оголошень Н.Піросманішвілі здійснили революцію у культурному просторі.

Межа між елітарною, ученою, масовою, народною культурою розмивається вже в ХVІІІ столітті, але інституалізація „низових” форм культури, як феномен середнього рівня, відбувається досить пізно. Цю інституалізацію пов'язують із маргінальним етосом постмодернізму, формуванням „урбанізованого фольклору” великих міст, з етнокультурацією як адаптивним принципом, протилежним глобалізації. Важливо, що виникає аксіологічна ніша культуротворення, що має риси канонічної культури, несе в собі певний „орнаменталізм” як тотальну еклектику і орієнтована ту самодостатню структурність, яку І.Кант називав „формалізм”.

Цікаво, що сам формалізм, який став фактично ознакою ХХ століття, у посткантіанській традиції набуває своїх аксіологічних вимірів. Потім „мислення в цінностях” розділяється на цінність і оцінку. Тобто суб'єктивізація і об'єктивізація набувають загостреної дихотомії, але сама неокантіанська школа ще цього не знала.

Як же даються людині цінності? М.Гартман наголошує, що вони даються апріорі, як вважав раніше й Кант. Апріоризм, заданість близькі до тоталітаризму. Ще один крок і тотальність, тоталітаризм як прийом стають принципом конструювання дійсності. Естрада в тоталітарному просторі культури була „неформальною” анти системою догмату ідеології. Л.Утьосов, Д.Дунаєвський, К.Шульженко – доба популярної культури.

Цінності культури середнього рівня належать усім, абсолютні як онтологічна даність, зосереджені самі в собі, не визначаються нічим іншим, ніж самі собою. Ця самодостатність („формальність”, за Кантом) утворює своєрідну онтологію цінності, яка корелює з естетикою і етикою Верху і Низу, тому етика і естетика в контексті посткантіанської традиції, а пізніше вже в контексті марксистської традиції, особливо це можна побачити у Л.Столовича, зберігає пафос аксіологічного підходу, є неповторною і своєрідною як певний трансцензус, певний перехід межі між Верхом і Низом.

Цінність не виникає із речей або з реальних відношень. Тобто вважається, що цінності є опосередкованим моментом, що пов'язує людину зі світом, речами, предметами, зі всім тим, що є її речовим світом. Цінності не лише не залежать від речей, благ, але і позитивно їх обумовлюють. Саме завдяки цінностям речі в широкому розумінні будь-якого значення, реальні справи і ситуації мають характер блага, тобто цінність.

М.Гартман наголошує, що матерія є лише сутнісне утворення, що має ціннісний характер. Моральна цінність довіри не є сама довіра, остання є лише матерія, специфічне абсолютне загальне, що характеризує відношення між двома особистостями [5]. Тобто проблема полягає в тому, наскільки людина зосереджена в предметному світі, наскільки цінності розхитують чи, навпаки, роблять цей світ самодостатнім, близьким до людини.

Проте „Естетика” Гартмана написана набагато пізніше; вона вийшла вже після смерті автора і в більшій мірі належить феноменологічній традиції. Цікавим тут є опис не рефлексивних

компонентів естетичного, які він пов'язує з естетичним сприйняттям, що є одним із цікавих моментів оцінювання відомих ще від Канта, з його критики здібності судження, проте у Гартмана естетичне сприйняття досягає певної кульмінації як феномен не рефлексивної оцінки. Важливо зазначити, що без розуміння природи цінностей культури її аналіз буде поверховим. Але цінності культури середнього рівня, якою є популярна культура, залишаються результатом активного діалогу Верху і Низу, професійної культури і культури урбанізованого фольклору. Важливо, що саме культура середнього рівня, у даному випадку музична поп-культура, релятивізує цінності, ставить їх на межу заперечення, але цей феномен завжди пов'язаний з глибинними архетипами, „актуалізацією „духу народу”, зверненням до глибин.

Аксіологія дає лише один вимір цього багатовимірного процесу. Тому варто звернутися до критики аксіологічного напрямку культурології Мартіном Хайдеггером. Краще всього це почути в його полеміці з Е.Кассіером, яка відбулася в горах, у Давосі, де вчений платонізм Е.Кассієра, який зводився до простої констатації, що жити варто тому, що людина залишає після себе слова, витвори мистецтва, цінності культури і інше, які потім „розпредмечуються”, викликають відповідні почуття інших людей, набули у Хайдеггера гострого заперечення [12; 257].

Він вважав, що не варто жити в такому об'єктивованому світі. Саме „темрява світу”, саме „запитування” темряви, заглиблення в ніщо, небуття, яке завжди присутнє, яке поруч із тобою, і фактично культура, за Хайдеггером, якщо її не розуміти банально і примітивно, що пробуджує до переоцінки всіх цінностей, за Ф.Ніцше. Середній рівень культури (поп-культура, масова культура) живе не в світі предметних артефактів, витончених форм, а в світі екстатично напруженому, самодостатньому як „чиста форма” почуття існування Тут і Зараз.

Однією з визначних номінацій буттєвості культури, за визначенням Хайдеггера, є жах. Філософ вважав, що для того, щоб жах став сенсом, набув для людини межової реальності, значення трансцензусу, людина повинна прокинутися, звернутися до першоджерел буття: Любові, Свободи, Надії, Щастя.

Зло (Низ) здійснює виклик добру (Верху). М.Хайдеггер чудово описує мистецький твір як просвіт у темряві, який і є витвором мистецтва як справжнім творінням людини [13]. Хайдеггер вдається до міфології, до певного хтонізму, якщо використати термін О.Лосева. На землі і в землі засновує людина в її історичному здійсненні своє буття, і свій крок до над цінності. Творіння розбудовує свій світ і створює Землю людини [9].

Творіння, слово, земля – розкриті простори буття. Творіння дає землі бути землею [13]. Ці слова зараз звучать як вигук, як слова істини, коли навіть архітектура, яка ближче всього до землі, зрадила цій істині і перетворюється в комерційний жах, архітектуру розваг. Мартін Хайдеггер один із тих, хто говорить про творіння як глибинний організм, як хтонізм, як належність людини до планети Земля.

Це одна із надзвичайних аксіологічних, фундаментальних ознак, яку зараз мають зрозуміти сучасні екологи і аксіологи, але вона ніяк не доходить саме в цьому планетарному обрії до мистецького бомонду, до мистецького світогляду. Всі розмови про естраду, „попсу”, поп-культуру як низку подій та імен мало що говорять, бо вони не відповідають на питання: „В чому ж привабливість простої куплетної форми-орнаменту, спрощеного ритму та сповідальності співаків, які так просто говорять про вічність Любові?”

Професійна культура розгубилася у складності алюзій, всі потребують простоти. Але якої простоти? Так, „трагічний балаганчик” останньої симфонії Д.Шостаковича, баянний „речитатив” в „Апокаліпсисі” С.Губайдуліної – теж прості музичні форми. Можна зазначити, що й музична поп-культура теж має свої пріоритети – „Верку Сердючку” (айн, цвай, драй...) і вишуканий вокал рок-групи „ВВ”. Діалог-взаємодія відбуваються повсякчасно. Верх і Низ інвертуються, але глибинні, етнокультурні засади музикування зберігаються, бо вони і є підставою збереження серединних, перехідних форм.

М.Хайдеггер стверджував, що після 35-річного періоду, що минув після відомих теоретичних дискусій на Давосі, мало що змінилося в теоретичному горизонті аксіології. Головним він вважав, що відбувається натуралізація цінностей, підміна сутності цінностей їх наявністю в об'єктивному визначенні. Цінності ототожнюються з речами або з їх знаками (у

нашому випадку – естрадними формами мізансценування, співу, танцю тощо). Таким чином, аксіоматика цінності є плутанина між цінністю та оцінкою. Можна сказати, що ніхто не подолав бар'єра цієї плутанини, не зміг розібратися в чому ж полягає значення об'єктивного та суб'єктивного контексту цінностей. Вся реальність культуротворення набула цікавої конфігурації в рамках культурологічних імплікацій, які визначаються як діалог та полілог.

Діалог – виникнення двох голосів, їх перегукування, різномовна реальність, яка свідчить про те, що один голос чує інший, а полілог – багатоголоса тканина, поліфонія, де існує більше, ніж два голоси. Тобто дихотомія перетворюється на плюралізм вже постмодерного типу. Якимось непомітно діалог переростає в полілог, більше того, діалогіка, за В.Біблером, стає полілогікою, або алогічним становленням творчості, яке втрачає будь-які риси логосу або логіки. Зрозуміло, що серединний рівень культури є полілог, багатолога тканина, що поєднує різні інтонації.

М.Бубер міфологізував діалог і уявляв його як певну онтологію, де „Я” і „Ти” є не просто носіями голосів, а носіями онтологічних можливостей буття людини в світі [3]. Можна сказати, що діалогічна філософія сформулювалася як антитеза трансценденталізму. Але сутність полягає в тому, що трансценденталізм із самого початку ніс у собі моністичну свідомість, моністичного суб'єкта, трансцендентального суб'єкта, замість якого приходить множинність суб'єктів, подвоєння суб'єктів та все те, що потім визначають словом „діалог”.

С.Неретіна, яка характеризує діалогічну концепцію М.Бубера, наголошує: „Діалог розуміється ним не як гносеологічна або феноменологічна реальність, для нього це онтологічна реальність, у котрій виникає, існує і розгортається теоретико-пізнавальна сутність питань. Визначення цієї онтологічної реальності є зустріч. Сумісне буття, спрямоване один на одного й існування лише під час взаємодії. Онтологічне визначення філософії М.Бубером пов'язано з релігійними витоками його філософських ідей” [10; 233].

Зрозуміло, що М.Бубер не міг звести діалог до комунікації, він, як прихильник хадисистської релігійної доктрини, виходить із того, що людина може ставитися до іншої людини тоді, коли у неї вже є досвід спілкування з Богом [10]. Тобто Бог є посередником відносин людей. Ця глибинна інтуїція імпліцитно існує як вихідна фундаментальна ознака його онтології. Тобто ми бачимо своєрідну концепцію; її не можна назвати теологією культури, чи теологією діалогу, але сам теологічний аспект має тут велике значення.

Проблема Діалогу провокує проблему Віри. Проблема серединного рівня культури за будь-яким полілогом продукує різні виміри віри. Без віри популярна культура була б не здійсненою. Але якої віри? На це питання ніхто не може дати відповіді. Віри – як надії на досягнення вічних цінностей, які ретранслюються в простеньких куплетних формах. Ця віра більш дієва, ніж іконографія всесвітніх релігій. Недарма рок-музиканти стають містагогами планетарного екранного простору.

Основа „фундаментальної онтології” Діалогу у М.Бубера є буття, редуковане до монологу, діалогу з Богом, який розуміється як єдина можливість, бути – антропологічна, культурна і ін. Його книга „Я і ти” – памфлет, своєрідна реальність розшуку цієї онтології: „Світ для людини складається з двох частин, відносно з подвоєністю висхідних слів, які вона може виголосити. Основні слова суть не одиничні слова, а словесні пари. Одне основне слово – це спів'єднання Я-Ти.

Друге основне слово це єднання Я-Воно; при чому важливо, не змінюючи їх відносин, замінити в ньому Воно на Він або Вона. Тим самим подвійним є й Я людини.

Бо Я вихідного слова Я-Ти відрізняється від вихідного слова Я-Воно. Висхідні слова не позначають дещо, існуючого поза їх світом, але, будучи виголошеними, вони покладають існування” [3; 16]. Ми бачимо, що це певна містифікація, гра-підстановка, де світ розуміється як необхідність „Я” в „Ти”, необхідність в іншому. Все це набуває ознак діалогу, який імпліцитно існує як багатоголосна тканина дискурсу, тобто спонук до спілкування, спонук до того, щоб людина не існувала поодинокі. Трохи раніше Бубер визначив, що філософія виникла із самотності, але діалог – не самотність, монолог – також не самотність, це є виголошення істини в колі інших, а інші існують поруч [3].

Мабуть ці слова і є тією експліцитно-імпліцитною естетикою мистецького твору або людського творіння загалом, де діалог, спілкування, відносини „Я” і „Ти” є творчість, є творіння.

Творіння спільного буття, онтологія співтворчості або культуротворчості. На жаль, теорія мас-медіа, естради, поп-культури не апелює до аксіологічних та діалогічних концепцій. Тоді, як теоретики масової культури давно засвоїли мудрість спільності Я-Ти [3].

Розуміючи культуру середнього рівня як діалог, безкінечну тканину розмов, дискурсу, де онтологічна словесна тканина само здійснення в слові створює своєрідну поетику само здійснення людини новоєвропейського зразку, людини новітнього часу, варто інтерпретувати музичну поп-культуру як феномен культурної онтології, діалогу, віри, пошуку вічних цінностей. Без всього цього вона буде виглядати лише технологією продукування поп-смаку.

Ханна Аренд, одна із філософів ХХ століття, говорить, що любов є випаленою порожнею, випаленою землею між „Я” і „Ти”. Ця випалена порожнея, цей попіл у ХХ столітті набуває онтологічних ознак творчого самоздійснення, а інколи самоспалення людини. Жоден філософ не пройшов повз цього образу. Отже, всі шукають його по-різному: і М.Бахтін, і М.Бубер, і М.Хайдеггер, і В.Біблер. Всі звертаються до твору, але цей твір описується на різних обрях, на обрях полілогії у Біблера, на обрях роману у М.Бахтіна, де роман як велика книга дорівнює всьому світу як всесвіту у М.Бубера: „Який же досвід отримує людина від „Ти”?”

– Ніякого. Бо Ти не відкривається в досвіді.

– Що ж тоді людина пізнає про Ти?

– Лише все. Бо вона нічого не може пізнати про нього окремо” [3; 21].

„Літературоцентризм”, характерний для християнської культури, стає одним із домінуючих образів розбудови світобудівних конструкцій. „Якщо М.Бердяєв і П.Флоренський, – підкреслює С.Неретіна, йшли від загального, то М.Бахтін зосередився на особливому. Культура для Бахтіна онтологічна, здійснюється в глибинах свідомості суб’єкта культури, є засадничим принципом для його постійного внутрішнього самозмінення і вираження себе у витворах-об’єктах. Без творчого акту, без викиду назовні творчої енергії вона існувати не може, збагачує спів-буття буття” [1; 248]. Проте, таке спів-буття як витвір культури, його форма є суто естетичним феноменом. Якщо М.Бубер етизує діалог, то Бахтін – естетизує.

С.Неретіна показує, що і діалогізм Бубера, і діалогізм Бахтіна є онтологічними імплікаціями визначення самого діалогу як мистецького витвору. Будемо казати інакше, – діалог вбирає в себе рефлексію, живу дію спілкування, приховує текст, який існує нібито за кадром. „Бути – означає спілкуватися діалогічно. Коли діалог закінчується – все закінчується. Тому діалог у сутності не може і не повинен закінчитися” [1; 253]. Ця цитата із М.Бахтіна свідчить про те, що буквральність констатації безкінечного діалогу говорить про безкінечність життя, безкінечність буття.

Можна сказати, що естетика Бахтіна більш непередбачена, в ній немає того релігійного топосу або тієї хадисистської інтонації і монологічності, закладеної як єдність „Я” і „Ти” у Бубера, вона драматична, карнавальна, амбівалентна, якщо використовувати термінологію самого М.Бахтіна. В ній відчувається голос іншого і поза знаходження іншого, де є можливість почути голос як подвоєння. Теорія М.Бахтіна є фундаментальною засадою розуміння „поліфонічних” мистецтв – естради, передусім.

В.Біблер ніби виходить із поля онтології теоцентризму Бубера та естетичної онтології Бахтіна, його діалогічна теорія логізується, але це своєрідна гносеологія, що розглядається як плюральність діалогік, які мають свою модальність, певну онтологію [3]. Онтологію множинності логічних інтерпретацій. Це вже близько до постмодерну, але це зовсім не пост модерн. Біблер дає визначення діалогіки, яка у нього стає своєрідним виміром культури. „Діалогіка – це логіка діалогу двох або більше логік. Мається передумовою, що загальне є множинним і кожна із логік активізує одну із можливостей, безкінечних можливості бути” [2; 255].

В.Біблер перейшов від витвору до логічного конструкту твору як можливості його інтерпретацій. Діалог загострив потребу зустрічі, спілкування, потребу іншого, загострив саме інобуття слова як наявності, як потребу будь-якого „Я”. Отже, поп-культура оцінюється в просторі музичної рефлексії неадекватно: або в зниженому варіанті як вульгаріте – „попса”, або як феномен масової культури доби постмодерну.

Варто зазначити, що Верх і Низ, як антиномії середньовічної культури, зберегли своє конститутивне значення в інституалізованому вимірі так званого „серединного рівня культури”, за В.Прокофьевим, який адаптує досвід професійної культури, етнокультури, культури аматорської за домінантою архетипів етнокультурного значення.

Інституалізація серединного рівня культури пов'язана з формуванням урбанізованого фольклору, пошуками простоти інтонацій, ліній, форм. Аксиологія поп-культури апелює до вічних родових цінностей, а її діалогізм – до глибинних онтологічних інтуїцій.

Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
2. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры / Владимир Соломонович Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413 с.
3. Бубер М. Два образа веры / Мартин Бубер. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
4. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Гадамер Г.-Г. – М.: Прогресс, 1988. – 700 с.
5. Гартман Н. Этика / Н.Гартман. – СПб.: Владимир Даль, 2002. – 708 с.
6. Гумбольдт В.Ф. Избранные труды по языкознанию / В.Ф. Гумбольдт: пер. с нем. – 2. изд. – М.: Прогресс, 2000. – 398 с.
7. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Эрнст Кассирер: пер. с нем. Б.Вимер. – М.: Гардарики, 1998. – 780 с.
8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 353 с.
9. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С. 5-297.
10. Неретина С. Время культуры / С.Неретина, А.Огурцов. – СПб.: РХГИ, 2000. – 344 с.
11. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – 206 с.
12. Сафрански Р. Хайдеггер / Рюдигер Сафрански. – М.: Серебряные нити, 2002. – 614 с.
13. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.

Резюме

Здійснено аналіз аксіологічного та діалогічного підходів у контексті реконструкції поп-культури як феномена серединного рівня, що адаптує в собі надбання професійної культури, етнокультури, культури аматорської.

Ключові слова: поп-культура, естрада, аксіологія, діалог.

Summary

In the article the analysis of aksiological is given and dialogic approaches in the context of reconstruction of popular culture as phenomenon of middle level which adapts in itself acquisition of professional culture, folk culture, culture amateur.

Key words: popular culture, stage, axiology, dialog.

УДК 792.024.2:7.071.2,,19”

О.В. Відяніна

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ СИСТЕМ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Театральний костюм як феномен культуротворчості ще не визначений в просторі культуротворчих досліджень. Увесь потенціал мистецтвознавчих розвідок щодо визначення